

## REFLEXIONES SOBRE LA PROCEDENCIA Y EVOLUCION DEL “RITMO” EN LA MONODIA LITURGICA Y POLIFONIA MEDIEVAL (I)

José V. González Vallle

### Resumen:

El escrito presenta unas “reflexiones” sobre el *ritmo* y *metro* en la *monodia litúrgica* y *polifonía medieval*, surgidas del contacto con fuentes musicales históricas al interpretar la “música antigua”. La investigación histórica de la *notación musical*, desde el siglo XIX, fundándose en teóricos mensuralistas del XIII, ha centrado principalmente la atención en el estudio y aplicación “tajante” de leyes *métrico-cuantitativas* a las figuras musicales (*mensura certa*), dejando un tanto marginadas otras posibles normas basadas en el *acento* o *impulso del idioma* (peso, apoyo, “ritmo oratorio”, “mensura non certa”, “numerosa canere”), más difíciles de formular “matemáticamente”. Es muy difícil definir o establecer fronteras entre *metro* y *ritmo*. San Agustín decía que “el ritmo es el alma del metro” y que “todo metro es ritmo, pero no todo ritmo es metro”. Este trabajo reflexiona sobre diversas circunstancias, que pudieron condicionar el estudio de las antiguas notaciones europeas, en el siglo XIX, y sobre la necesidad de volver la mirada hacia antiguos escritores griegos y latinos, que pudieran iluminar el problema.

### Palabras Clave:

Monodia litúrgica, Polifonía medieval, Ritmo, Metro, Notación, Mensura, Acento, Idioma, Escritores griegos, Escritores latinos.

### Abstract:

This paper presents some “meditations” about the procedure, evolution and application of the concepts *rhythm* and *metre* in liturgical monody and medieval polyphony, both of them appeared in contact with historical musical sources when interpreting “early music”. Taking its basis on the 13<sup>th</sup> century writers of treatises in favour of mensural positions, Historical research on *musical notation*, from its beginnings in the second half of 19<sup>th</sup> century, has centered his theoretical approaches in “sharp” application of *quantitative* laws (*metre*, poetry), -which could be framed with mathematical accuracy (*mensura certa*)-, to musical figures. So, Historical research, as they were more difficult to enunciate mathematically, left aside other hypothesis considering that the laws of *idiomatic accent* (oratorical rhythm, *numerosa canere*) or those of the *dance* (weightiness, support: *pes* = pace, step), also could have a relevant influence in rhythm, metre, and, finally, the musical notation. It is not yet well known if the *rhythm* of the Greek and latin languages were founded on syllabic *quantity* or syllabic *accent*. Otherwise, nobody doubts about *musical rhythm* comes from the *language rhythm*. It is very difficult to clarify borderlines, if they really exists, between *metre* (quantity) and *rhythm* (accent, weightiness), because, as it is usually said, “rhythm is soul of metre”. This paper think about different circumstances which could make the study conditional on the ancient european notations, in 19<sup>th</sup> century. It also deals with the necessity of looking back to the classical Greek and Latin writers (Cicerón, Horacio, Quintiliano, Agustín, etc.), as they can clarify the provenence, evolution and differences among those concepts and terms and their application to music.

### Key Words:

Liturgical Monody, Medieval Polyphony, Rhythm, Metre, Notation, Mensura, Accent, Language, Greek writers, Latin writers.

El presente trabajo recoge reflexiones sobre la procedencia y evolución del ritmo en la música occidental, que han ido surgiendo del frecuente contacto con antiguas fuentes musicales teóricas y prácticas, durante los años dedicados al estudio, interpretación y docencia de la música del pasa-

do. Este tema es muy complejo, ya que siempre ha estado sometido a continuas preguntas y debates sobre encuentros o interacciones entre diferentes manifestaciones culturales (judía, griega, romana, cristiana), que han moldeado o conformado la música europea, es decir, sobre los puntos o momentos en que confluyen o se contraponen dichas culturas. La *Aufführungspraxis* de la *música antigua* induce a preguntarse constantemente sobre problemas de recepción, asimilación o rechazo de numerosos factores materiales, mentales o espirituales (música, lenguaje, formas de expresión), que han podido marcar o condicionar este peculiar desarrollo. Lo sucedido en la *historia* puede ser recuperado, comprendido<sup>1</sup> (interpretado, *hermenéutica*) y explanado partiendo de diferentes perspectivas (metodologías); ahora bien, cuanto más amplio sea el horizonte, versado el saber e imparcial la objetividad del estudioso, tanto mejor podrá alumbrar (vislumbrar) los sucesos condicionados cultural, temporal o espacialmente. Aquí, he de confesar mis limitaciones, de ahí, que estas reflexiones deban ser consideradas más bien como de un músico, que de un musicólogo<sup>2</sup>.

Hoy, las humanidades (musicología, historia, filología, lingüística, fonética, etc.) han acumulado una información casi inabarcable - a veces, inaccesible o inmanejable -, a pesar de que nuestra época ha puesto a disposición de la investigación tecnologías o instrumentos de apoyo tan perfectos. Si bien, esta nueva situación puede también dificultar la concentración, dispersar la atención e incluso hacer *tabula rasa* de la herencia recibida y empujar hacia nuevas “aventuras”, como si ya no fuere necesario caminar “sobre hombros de gigantes”. El avance de la investigación histórico-crítica del siglo XIX estableció unas normas muy tajantes, casi infranqueables, respecto al estudio del pasado, con el fin de buscar con mayor *precisión* el contexto en que surgieron los *hechos históricos* (manuscritos musicales teóricos y prácticos) y, de este modo, poder avanzar sobre fundamentos más firmes, frenando *viejas especulaciones*. Es cierto que la *precisión* en la interpretación de los hechos es una *fuera* pero también un *límite*. Así, el pensamiento llegaría a quedar tan atado al *documento material* (hecho positivo), que difícilmente podía prosperar cualquier meticulosa reflexión que, traspasando los límites impuestos por el método, intentara lanzar la mirada más allá del *propio documento* para vislumbrar la *plusvalía* (trascendencia) contenida en él.

La moderna antropología filosófica insiste en que:

“Todo el cúmulo de conocimientos y realidades humanas de que disponemos están profundamente marcadas por el pasado, [...]. La lengua, las ideas, la ciencia, los valores, las leyes, y los ideales los hemos heredado de las generaciones que nos han precedido. [...]. Por consiguiente, todas las expresiones del hombre en el mundo se inscriben en la continuidad histórica. Cabe decir, incluso, que a pesar de todos los esfuerzos de renovación, la continuidad siempre es mayor que la discontinuidad”<sup>3</sup>.

1 GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1984 [= Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1975], pp. 23-27.

2 *Nota*: Las traducciones al castellano de los textos en *latín* o de *trabajos* escritos (citados) en *alemán*, han sido realizadas por el autor del presente escrito. En estos últimos, he omitido los textos originales en alemán.

3 GEVAERT, Joseph: *El problema del hombre*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003, p. 233.

La *composición musical escrita* (melodía, armonía y ritmo) o, mejor dicho, la *realidad sonora*, latente en las *antiguas notaciones musicales*, no es un mero producto de técnicas históricas de componer, es decir, un *artificio* más o menos complejo, como, a veces, ha llegado a definirse, sino un *arte*. Entre ambos términos, existe una diferencia ontológica: como *artificio*, la *composición musical* puede ser una "técnica" (*res facta*) sujeta a leyes y principios de la razón, materialmente condicionada al tiempo, lugar, etc.; como *arte*, sin embargo, es una *creación* espiritual-humana (*res ficta*), que intenta escaparse de dichos parámetros para preservar su propia identidad o individualidad (trascender). La *música* es un *lenguaje* en sentido amplio, es decir, una modalidad peculiar de comunicación (expresión) humana, que, situada entre la razón y el sentido (sentimiento), no sólo interpela a técnicos o especialistas, sino a todo el mundo y a toda época; de ahí, la diversidad de diálogos que pueden entablarse con ella y las *reflexiones* que puede provocar.

La *música* se sitúa en una zona más allá del lenguaje de las palabras. Incluso allí, donde la *música* va unida a la palabra, la composición musical sigue siendo una forma de comunicación no perteneciente al lenguaje conceptual. La *notación musical* no se efectúa como *lenguaje escrito* (escrito literario), sino como *sonido escrito* con signos gráficos (notación musical), que, en cierto modo, intentan pintar (materializar) la *realidad sonora*. Estos signos gráficos, pueden leerse, imaginarse como realidad sonora u oírse interiormente, pero no se trata aquí de una *muda lectura e imaginación*, sino de una *realidad sonora*, que necesita la acción del instrumentista y la reproducción del cantor. Ahora bien, lo que aquí resuena, no penetra hasta donde son entendidas las palabras del lenguaje hablado o escrito, sino que se dirige a la capacidad sensitiva del alma sin necesidad de conceptos, donde los fenómenos acústicos son registrados e interiorizados como una ejecución ordenada de señales emocionales. La música toca en el arpa de nuestra alma un bello juego de sentimientos como un lenguaje más allá del lenguaje hablado; es decir, como un modo de expresión, cuya manera de ser y contenido ningún lenguaje y escritura sobre música puede describir exhaustivamente, ni ningún concepto nombrar (explicitar) completamente.

## 1.- LA INVESTIGACION DE LA NOTACION MUSICAL EN EL SIGLO XIX

El estudio de la *notación musical*, en el siglo XIX, tenía como objetivo leer o descifrar las escrituras musicales del pasado y transcribirlas en notación del presente<sup>4</sup>. Su historia se entendía como un desarrollo gradual, rectilíneo, teleológico, dirigido hacia formas cada vez más perfectas. De ahí, que las preguntas planteadas a las *notaciones antiguas* surgieran de la notación del presente y de la recepción de una música, cuya otredad se aceptaba silenciosamente y servía de norma o instrucción para la ejecución y para explicar su singularidad. Esta concepción mantenida, en cierto modo, hasta nuestros días, era comprensible, debido a la función que debía cumplir esta nueva disciplina histórico-musical.

---

4 Véase el extraordinario resumen de esta problemática en: ARLT, Wulf: "Aspekte der musikalischen Paläographie", en *Paleographie der Musik*. Vol. 1. Fascículo 1. Köln, Arno Volk-Verlag · Hans Gerig KG, 1979, p. 5 y ss.

En el siglo XIX, se pensaba que la *notación musical* estaba completamente desarrollada o acuñada. El fundamento lo había puesto el siglo XVIII con la elaboración de la moderna teoría del compás (clásicos vieneses). En dicho siglo, se añadieron los nuevos signos de articulación, fraseo, dinámica y agógica, que, desde entonces, serían herramientas esenciales para el trabajo musical. Para los investigadores de la notación musical, las fuentes de música antigua mostraban, frente a la “claridad y precisión” de la notación del presente (siglo XIX), unos tipos ambiguos de notación, que planteaban serios problemas de interpretación (comprensión) y transcripción. De ahí, que fuesen consideradas imperfectas, ya que sólo daban a conocer determinados elementos constructivos de la composición y escasas indicaciones para la ejecución<sup>5</sup>. Se pensaba, que las notaciones antiguas eran fases previas imperfectas, encaminadas hacia la notación del presente. Esta concepción dificultó el trabajo y propició la dispersión de la investigación en grupos con diferentes enfoques y objetivos. Unos investigadores centraron principalmente su atención en la *notación mensural* y, otros, en la *notación neumática* (gregoriana o civil, premensural). Ahora bien, frente a las antiguas notaciones mensurales, la *notación neumática* seguía perteneciendo al presente, pues, para un amplio sector de la sociedad (la iglesia católica), era una realidad viva, que salvaguardaba una práctica musical milenaria -la monodía litúrgica o canto gregoriano-, sancionada por la iglesia católica como *verdadera música*, reservada al culto divino. Lo que sucedía entre ambas notaciones fue tratado por dichos grupos de investigación a modo de *epílogo* o *prólogo*, respectivamente. Unos y otros consideraban como lugar común la *notación cuadrada negra*, generalizada en el siglo XIII. Para los investigadores de la *notación mensural*, la “notación cuadrada negra” era el punto de partida en sus estudios, porque, gracias a ella, era posible conocer el sistema de notación, del que partían los primeros tratados teóricos y manuscritos de música mensural. Para los investigadores de la *notación neumática*, sin embargo, dicha “notación cuadrada” era el punto final de un desarrollo y, gracias a ella, podían leer o descifrar por medio del método comparativo (regresivo) el contenido de los antiguos neumas cursivos “in campo aperto” (sin líneas), en sí, indescifrables.

Respecto al *ritmo musical*, los investigadores de la notación mensural<sup>6</sup> se ocuparon principalmente de los aspectos métrico-cuantitativos (aritméticos) de las figuras musicales. Los de la notación neumática<sup>7</sup>, en cambio, estudiaron el problema desde otras perspectivas, relacionadas con el lenguaje del texto, como el *acento idiomático* (gramatical). Como contrapartida a la tendencia *métrico-cuantitativa* dominante (H. Bellermann, H. Riemann; J. Wolf), la investigación del canto gregoriano (Dom Gueranger, Dom

5 GEORGIADIS, Thrasybulos G.: “Musik und Schrift”, en *Thrasybulos G. Georgiades, Kleine Schriften*. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Vol. 26. Tutzing, Hans Schneider-Verlag, 1977, p. 112: “La escritura musical [de la música antigua] es una especie de indicación, prescripción, norma (*Vorschrift*)”. Sobre el alcance o peculiaridad de la notación musical (*Notenschriftlichkeit*), ver: BOCKHOLDT, Rudolf: *Bau und Geschehen. Texte zur Musik*. Tutzing, Hans Schneider-Verlag, 2005, pp. 278-280.

6 Heinrich Bellermann, Hugo Riemann, Johannes Wolf, etc..

7 Dom Gueranger, Dom Pothier, Dom Mocquereau o “Escuela de Solesmes”, A. Dechevrens, en Francia; Riaño, Sunyol en España; P. Wagner, H. Riemann, O. Fleischer, E. Jammers, W. Wiora, en Alemania. Entre finales del siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX, floreció el estudio de la notación neumática y llegó a niveles dignos de admiración. Se estudió el problema universalmente, participando destacados investigadores de todas las naciones y tradiciones cristianas (Occidente, Oriente -Bizancio, Rusia, Armenia-, etc.) e incluso judías (Franz Praetorius, Berlín, 1902). Lamentablemente faltó la coordinación y el diálogo fluido necesario entre los diversos campos y grupos de investigación. Para una visión del panorama, ver: WAGNER, Peter: “Geschichte der Neumenforschung”, en *Einführung in die Gregorianischen Melodien II, Neumenkunde*. Hildesheim, Georg Olms, 1970 (= Leipzig, 1912), pp. 14-20.

J. Pothiers, Dom Mocquereau) fijó más la atención en el *ritmo* del lenguaje. Esta línea de investigación, abierta, en principio, a todas las familias de neumas, terminó centrándose exclusivamente en el estudio y edición de los *neumas latinos* (*Paleographie Gregorienne*; Solesmes), dejando a un lado las *notaciones neumáticas bizantinas*, que señalaban otras pistas para entender el “origen” y significado de los neumas<sup>8</sup>. Musicólogos como Oskar Fleischer (1895), Jean-Baptiste Thibaut (1907), Peter Wagner (1912), Johannes Wolf (1913), que incluyeron en sus publicaciones el estudio de los neumas bizantinos, partían de la hipótesis de que todas las “familias de neumas” se remontaban a un origen común, ya que la iglesia bizantina y la romana constituyeron una unidad hasta el siglo XI (Miguel Cerulario: Cisma de Oriente)<sup>9</sup>. Finalmente, los investigadores de los *neumas latinos* terminarían enredándose en debates más o menos científicos sobre la interpretación *métrica* o *ecualista* del canto gregoriano<sup>10</sup>.

Desde principios del siglo XX, la investigación de la *notación neumática*, debido al “positivismo”, “naturalismo” o a determinadas “ideologías o políticas nacionalistas”<sup>11</sup> del siglo XIX, fue centrándose cada vez más en el estudio del *origen* del canto gregoriano y su *grafía* musical. El fervor romántico

8 FLOROS, Constantin: *Einführung in die Neumenkunde*. Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Verlag, 1980, p. 18 y ss.

9 FLOROS, Constantin: *Einführung in die Neumenkunde*. Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Verlag, 1980, p. 15 y ss.: “Desde el siglo VI hasta mediados del siglo VIII, Roma estuvo sometida políticamente a Bizancio a través del *Exarcado de Ravena*, que duró hasta la invasión de los longobardos (año 751). Durante estos siglos, varios patriarcas orientales llegaron a ser papas”.

10 Para darse una idea general de la polémica entre mensuralistas (P. Wagner) y ecualistas (Escuela de Solesmes, Francia), ver: WAGNER, Peter: “Zur Rhythmik des Rezitativs und der Psalmodie”, en *Einführung in die Gregorianischen Melodien III, Gregorianische Formenlehre*. Hildesheim, Georg Olms, 1970 (= Leipzig, 1912), pp. 265-278. ID.: “Die Rhythmik der Neumen. Historischer Teil”, en *Einführung in die Gregorianischen Melodien II, Neumenkunde*. Hildesheim, Georg Olms, 1970 (= Leipzig, 1912), pp. 352-380. ID.: “Die Rhythmik der Neumen. Systematischer Teil”, en *Einführung in die Gregorianischen Melodien II, Neumenkunde*. Hildesheim, Georg Olms, 1970 (= Leipzig, 1912), pp. 381-408. ID.: “Die Rhythmik der Neumen. Kritischer Teil”, en *Einführung in die Gregorianischen Melodien II, Neumenkunde*. Hildesheim, Georg Olms, 1970 (= Leipzig, 1912), pp. 409-433. Posteriormente, se amplió el debate con nuevas aportaciones como la siguiente: FLOROS, Constantin: “Zu einigen neumenkundlichen Neuerscheinungen”, en *Einführung in die Neumenkunde*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Verlag, 1980, pp. 186-190. ID.: *Universale Neumenkunde*. 3 vols. Kassel, Bärenreiter, 1970. También en la obra de H. Anglés (ANGLES, Higinio: *La Música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Vol. II, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1943, pp. 37-93; Vol. III, Primera Parte, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1958, pp. 156-416; Vol. III, Segunda parte, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1958, pp. 558-572; Vol. I, Facsimil del Códice, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1964), puede seguirse gradualmente el desarrollo de este interesante debate musicológico sobre el *ritmo* en las “notaciones neumáticas eclesiásticas y civiles de los siglos IX-XIII”. Dicho debate, imposible de resumir aquí, comienza a finales del siglo XIX y continúa durante el siglo XX. El debate se centra principalmente en el estudio de las *notaciones neumáticas de música civil* (en latín o en lenguas vernáculas, trovadores, Cantigas, etc.) y presenta tres posturas principales: a) *ritmo libre* (Escuela de Solesmes), b) *ritmo modal, mensural* (Peter Wagner, Johannes Wolf, Friedrich Ludwig, Ewald Jammers, Mas Haas, etc.) y c) *postura media*: Higinio Anglés opina que, en notación neumática cuadrada, se nos han transmitido notaciones premodales, modales y mensurales: la *notación premodal*, según Anglés, parte de la división binaria de la longa, de ahí que pueda combinarse el ritmo ternario, longa-breve o breve-longa, con el binario, breve-breve. En este largo y complejo debate, llama especialmente la atención que, para el estudio del *ritmo* en las notaciones neumáticas de música civil (no gregoriana), se acepta como el más sólido presupuesto científico la *teoría modal*, según fue dada a conocer en los tratados teóricos de música de finales del siglo XIII. Ludwig, según Anglés, sostenía que “mientras no se tengan más noticias, hay que aplicar a la *monodia civil* la teoría modal (longa = tres breves), lo contrario sería acientífico”. Numerosos musicólogos opinan, que la solución rítmica de la denominada monodia civil hay que buscarla en los manuscritos neumáticos y teoría musical de los ss. IX-XI, pues piensan que la posterior notación *neumática cuadrada* (siglos XIII) presenta un panorama completamente diferente. Para encontrar la solución del problema, unos parten del los *signos musicales*; otros del *texto en verso* (número de sílabas, rima, etc.); muchos de ellos opinan que los *acentos* de las palabras son ambiguos y, por lo tanto, hay que dejarlos de lado. La aplicación de estos criterios ha llevado a los musicólogos a desarrollar teorías propias (*quot capita, quot sententiae*, dice Anglés), frecuentemente enfrentadas, que han dirigido dicha investigación a auténticos callejones sin salida. Por poner un ejemplo, véanse las transcripciones totalmente diferentes de un mismo fragmento musical, en: APEL, Willi: *Die notation der Poliphonen Musik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1962, pp. 290, 298-299.

11 Ver: BLEIBINGER, Bernhard: “Der gregorianische Choral und der singende Ahn: Aspekte zur Choral forschung und zur Konstruktion des Germanischen in der alten Musik”, en BLEIBINGER, Bernhard: *Marius Schneider und der Symbolismo*. München, VASA-Verlag · Pondicherry, 2005, pp. 87-98.

por el estudio del *canto popular* y el éxito del *método comparativo* indujo a numerosos musicólogos a buscar respuestas a los enigmas armónicos, melódicos y rítmicos del canto gregoriano y monodia medieval en las tradiciones orales (canción popular) de diferentes pueblos europeos (Grecia, Italia, Francia, Alemania, España), asiáticos (Palestina, Arabia, Siria) o africanos (norte de Egipto). Pero la *canción popular* (tradicción oral) también ha estado sometida a evolución. La oralidad termina desapareciendo, cambiando o creando nuevas formas. Dentro de la evolución, existen cambios, pero también constantes, que para identificarlas o comprenderlas, es necesario un esfuerzo común, que, más allá del intercambio científico entre los diferentes grupos de investigación musicológica, se abra a nuevos enfoques y metodologías e incluso busque ayuda en otras disciplinas.

Para comprender mejor los diferentes enfoques de la investigación de la notación musical, conviene tener presentes los diferentes “paradigmas” (*ontologías*) vigentes en la época de *origen de la notación musical europea* (siglo IX-XII), por un lado, y de la *investigación histórica* (siglo XIX), por otro. En la *época de origen* de la notación musical europea, la realidad material, captada por el sentido, era engañosa, ya que *lo real o verdadero* (*adaequatio intellectus et rei*) residía en la *mente* (razón), que no podía engañar. De ahí, aquella cosmovisión “mental/especulativa” (esencialista), dominante en la Edad Media. Al comienzo de la investigación histórica, sin embargo, *lo real o verdadero* era lo puramente *material* (*hecho positivo*) cuantificable y verificable; otras concepciones de lo “real”, fundadas en la mente, por el contrario, eran tenidas como sospechosas. Consecuentemente, si, en la época de origen de los neumas, el método “especulativo-mental” era el adecuado para el trabajo artístico (teórico, “científico”), al comienzo de la investigación histórica, dicho método empezó a ser considerado sospechoso o engañoso (acientífico). De ahí, el desprestigio de la metafísica y el éxito que adquieren, en el siglo XIX, las ciencias naturales frente a las humanidades (ciencias del espíritu). En la época de origen de los neumas, los cantores o compositores, que se regían más por el *sentido* (oído, sentimiento, práctica) que por la *especulación mental* (teoría), llegaron a ser tachados de “irracionales”<sup>12</sup>. Sólo el trabajo, fundado en la *razón* aritmética o geométrica (armonía, melodía, mensura) era considerado “científico”; en cambio, el trabajo que se dejaba influir por el sentimiento (*sensus*) era minusvalorado e incluso reprimido. La notación musical surgió y evolucionó, por tanto, bajo un paradigma diferente al vigente en la investigación histórica. En la Edad Media, la *ratio* dominaba la teoría y el *sensus* luchaba por abrirse paso en la práctica.

Respecto al método seguido por la *investigación mensuralista*, habría que pensar también en otros condicionantes. En el siglo XIX, debido al desarrollo del virtuosismo vocal e instrumental (ópera, concierto), el *ritmo musical* llegó a relajarse hasta tal punto, que se sintió la necesidad de recuperar una medida racional, el verdadero pulso musical o el orden amenazado. Llama la atención, que fuera el *virtuosismo de los músicos* (como había sucedido en la antigua Grecia o Roma), lo que, al parecer, provocó, una vez más, nuevas reflexiones sobre el *ritmo musical*. Así, para solucionar dicho problema, siempre se ha creído necesario *controlar el sentimiento*, sometiéndolo a las leyes de la razón. Lo que,

---

12 No es de extrañar, que Guido los llegue a denominar “bestias”: “Musicorum et cantorum / magna est distantia / isti dicunt, illi sciunt, / quae componit Musica. / Nam qui facit, quod non sapit, / diffinitur bestia”. (“Entre músicos [teoría] y cantores [práctica] / grande es la distancia / estos dicen, aquellos saben / qué compone la música. / Pues quien hace lo que no sabe / es definido como bestia”). (*Musicae Guidonis regulae rhythmicae*. GS II, 25).

a pesar de dicho intento, sucedió después en la música europea del siglo XX, es suficientemente conocido: rigor y razón respecto a la práctica de la *música del pasado* y búsqueda de nuevos caminos, sin descartar la “irracionalidad” (subjetividad, sentimiento), en la *música viva* o del presente. Este podría ser otro de los motivos de que la investigación musical histórica se encaminara hacia el estudio del aspecto más razonizable de la notación musical, el métrico-cuantitativo, obviando o incluso poniendo bajo sospecha otros no tan fáciles de racionalizar o formular matemáticamente como la relación de la notación musical con el *acento* (ritmo) *del lenguaje*.

En el siglo XIX, la filología, al estudiar las formas *literarias medievales*, complicó aún más el debate sobre el *ritmo*, al establecer la diferencia entre el *verso latino clásico*, cuyo *ritmo* basó en la *cantidad silábica* (medida, “metro”) y el *verso latino vulgar* (como después el *romance*) en el *acento* (impulso, “ritmo”) del idioma y en el número de sílabas del verso. Desde ahí, comenzó a hablarse de dos tipologías de verso, apostrofando al primero como *poesía métrica* y al segundo como *poesía rítmica*. Así, las *hipótesis* llegaron a convertirse en *tesis*. Ambas especialidades, filología y musicología, cada una por su lado, han debatido sobre el *metro* y el *ritmo*, como si ambos elementos fuesen antagónicos. Ya San Agustín, como veremos después, decía que “todo metro es ritmo, aunque no todo ritmo es metro”.

Fueran éstos u otros los motivos, lo cierto es que la investigación histórica de la notación mensural se ha ocupado principalmente del estudio de los elementos objetivos cuantificables o racionales (métrica, cantidad, aritmética) de la notación musical, obviando otros aspectos *enigmáticos u oscuros*, más difíciles de cuantificar, como los sentimientos, aunque existentes en ella. Obviar dichos aspectos, es, como dicen los antiguos teóricos de música, superficializar el significado de numerosas *señales intrínsecas o esenciales* de la notación mensural (acento, color, pausas, tipos y/o agrupaciones de notas, etc.). De ahí, que, al estudiar las notaciones antiguas, se haya prestado mayor atención a la teoría mensural “francesa”, al parecer, más razonizable (división ternaria o binaria de la breve) que a la “italiana” (múltiples “divisiones” de la breve), como si la teoría de *Johannes de Muris* fuese más perfecta o estuviera más en línea con la notación del presente<sup>13</sup>, que la de *Marcheto de Padua*. Es cierto, que numerosos teóricos medievales intentaron conciliar ambas teorías, sometiendo todo a la razón por medio de reglas, a veces, complicadas y enredosas, que definían en cada uno de los momentos históricos la correspondiente duración de las figuras musicales o el significado adecuado de las señales de medida, llegando a convertir la *notación musical* en el arte por excelencia de medir el tiempo. Con esto, la *notación mensural*, al parecer, se conformó con expresar el placer de disfrutar el tiempo por medio de la articulación matemáticamente regulada de las duraciones de las notas hasta sus más mínimos matices o posibilidades de cuantificación (semimínima, corchea, fusa, etc.). Para los antiguos teóricos, la *voluntad* (intencionalidad) *artística* consistía, al parecer, en obviar todo lo “enigmático” existente en

---

13 Los tratados *Musica speculativa*, y *Musica practica (Notitia artis musicae)*, 2 vols. y *Compendium musicae practicae* de Juan de Muris, le dieron el renombre de inventor de la música mensural (según B. N. Vicentino); el tratado *Musica speculativa* sirvió, hasta el año 1550, en las facultades alemanas de arte como fundamento de las clases cuadrivales de música (Ver: “Muris, Johannes de”, en DAHLHAUS Carl y EGGBRECHT Heinrich, eds.: *Brockhaus Riemann Musik Lexikon*. Vol. 3. München, Schott Mainz - Piper München, 1989, pp. 169-170).

lo temporal<sup>14</sup>, dando por resultado una *notación aritmética o racionalista*, en la que nunca hubo sitio para expresar matices (elementos), que no pudieran ser formulados con precisión matemática<sup>15</sup>. Así se perpetuó el antiguo conflicto entre *músicos* (teóricos) y *cantores* (prácticos), formulado por Guido de Arezzo (siglo XI) en el conocido verso: “musicorum et cantorum magna est distantia” (Grande es la distancia entre músicos y cantores), opinando o presumiendo, que los *cantores* (prácticos: compositores, virtuosos) no debían ser considerados músicos, porque no entendían lo que cantaban, es decir, porque su “arte” (habilidad: composición, creación) no se sometía a las “leyes o principios establecidos por la razón”; los *músicos* (teóricos), en cambio, eran verdaderos músicos, porque razonaban, formulaban o expresaban con precisión matemática lo que tenían en la mente.

Los resultados globales de los diferentes grupos de investigación han sido enriquecedores para una mejor comprensión de la historia de la notación y de la práctica o interpretación de la música antigua. No obstante, la recepción histórica de ambas notaciones musicales, neumática y mensural, es un problema tan “laberíntico”, que la investigación se ha visto frecuentemente encerrada en callejones sin salida, como veremos después.

Aunque se dice que la música es un *lenguaje*, hay que tener presente, que no es lo mismo un *escrito* (texto) literario, que un *escrito* (grafía) musical. El “escrito literario” se dirige, desde la vista, inmediata y silenciosamente a la mente; el “escrito musical”, en cambio, necesita la mediación del oído (en la música, es necesario oír para poder juzgar). Para encontrar claves de interpretación de la *notación musical del pasado*, es necesario tener presente los tratados teóricos y manuscritos musicales de la época (datos puramente positivos, objetivos); pero, más allá de todos ellos, hay que estudiar profundamente el ambiente, tradiciones, constantes, espíritu, sentimiento, idioma, gramática, retórica, es decir, otros escritos que informan sobre el origen y evolución del ritmo musical (lenguaje, poesía, discurso).

## 2.- EL ESTUDIO DE LAS NOTACIONES DEL PASADO ENTRE LOS SIGLOS XIX-XX

El punto de partida de los musicólogos, que centraron sus estudios en la *notación musical*, fueron los tratados teóricos medievales de música, publicados en las series de Martin Gerbert (GS: *Scriptores ecclesiastici de Musica*, 3 vols., St. Blasien, 1784) y Edmond de Coussemaker (CS: *Scriptorum de musica*, 4 vols., París, 1864-1876), así como los antiguos manuscritos de música. Estos materiales, junto a las metodologías aplicadas, condicionadas al espíritu de la época, marcaron la pauta de los primeros trabajos realizados en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, por Heinrich

---

14 En este sentido, es interesante lo que, a mediados del siglo XIV, escribe Simón de Tunstede (*Quatuor principalia musicae*; CS IV 275 b): Al explicar el *tiempo* (breve perfecta con prolación mayor), dice que “el tiempo no puede dividirse en más de nueve mínimas; porque, de otro modo, no podrían pronunciarse”. Se objeta, en su época, - continúa Tunstede -, “que si todo es divisible hasta el infinito, también lo debe ser el tiempo, que es continuo”. A esto, responde “que el *tempus musicum* no es continuo, sino discreto. Su cabeza es la *mínima*, que no es el tiempo en sí, sino el principio del tiempo, que, como la unidad, es indivisible. No obstante, [le objetan] no existe unidad que no pueda dividirse en minutos, segundos [...]”. A lo que responde: “esas porciones inferiores (minuta) sólo proceden de la imaginación y no pertenecen a la música, sino a la astronomía; porque la música trata de las cosas sensibles, de lo que se percibe al emitir la voz, y no de lo insensible, que sólo existe en la imaginación”.

15 SCHAFKE, Rudolf: *Geschichte der Musikaesthetik*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, <sup>3</sup>1982, pp. 215 y ss.

Bellermann, Hugo Riemann, Johannes Wolf, Peter Wagner, Escuela de Solesmes, etc. Posteriormente, la investigación siguió enriqueciéndose con otras ediciones posteriores, centradas en la revisión histórico-crítica de dichos tratados (CSM: *Corpus Scriptorum de Musica*) y en la exploración de nuevas fuentes teóricas relacionadas directamente con la *práctica musical*, que hicieron modificar anteriores enfoques y metodologías .

En las primeras décadas del siglo XX, la investigación de la notación musical recibió un impulso de incalculable alcance con el redescubrimiento de antiguos instrumentos de música (clavecín, clavicordio, órgano barroco) y el estudio, sistematización e incorporación de *prácticas históricas* de interpretación musical (*Aufführungspraxis*). Esta “disciplina auxiliar”, ha llegado, entre tanto, a convertirse en auténtico laboratorio de ensayo, cuyo objetivo es el estudio de la relación entre la grafía musical y su realidad sonora. Una nota distintiva de esta etapa fue la participación de investigadores procedentes de casi todos los países de Europa, desde Alemania a España y desde Inglaterra a Italia. Musicólogos como *Friedrich Ludwig* (Gotinga/Alemania), *Willibald Gurlitt* (Friburgo/Alemania), *Jacques Handschin* (Basilea/Suiza), *Arnold Schering* (Berlín/Alemania), *Rudolf von Ficker* (Munich/Alemania), *Higini Anglès* (Barcelona/España), entre otros, llegaron a convertirse en puntos de referencia, hasta que, desgraciadamente, recibieran un duro golpe en la II Guerra Mundial, que provocaría la dispersión de la investigación.

Finalizada la guerra, pudo reunificarse la investigación. En esta nueva etapa, adquirieron gran relevancia musicólogos como Leo Schrade, que, recuperado de su exilio norteamericano, fue nombrado catedrático de Musicología de la Universidad de Basilea. Gracias a su iniciativa y legado, su discípulo Wulf Arlt preparó la publicación de la *Paleographie der Musik*, que, dividida en tres partes, se proponía recoger los últimos resultados conseguidos por la investigación, presentando, en forma de libro manual, la historia de la notación musical europea desde su “origen” (siglo IX) hasta mediados del siglo XVIII. En la introducción al primer volumen<sup>16</sup>, Wulf Arlt presenta un resumen de la historia, historiografía y vaivenes de esta nueva disciplina histórico-musical. El objetivo principal de Schrade, según Arlt, era elevar el rango del estudio de la notación musical de “disciplina auxiliar” a “especialidad propia”. Para ello, era necesario establecer diferencias claras, según origen, contenido, alcance y función, entre los *escritos puramente teóricos* y los relacionados directamente con la *práctica musical*, bien fuera, porque la describen (teoría) o la revelan (manuscritos musicales) directamente. Como la musicología, según Schrade, es “historia del arte”, el material de apoyo adecuado a esta nueva disciplina es el que recoge directamente la *historia del efecto* (composición, práctica musical). Su objetivo primordial es estudiar los tratados y manuscritos musicales según la índole o alcance de la música que representan y, secundariamente, los problemas de transcripción y edición de música antigua.

Numerosos especialistas de música antigua afirman que, para poder aproximarse a la realidad sonora de las antiguas notaciones musicales, son insuficientes las fuentes histórico-musicales teóricas y prácticas, ya que se observa en ellas incoherencias, contradicciones, represiones, silencios, enfrentamientos, críticas, ambigüedades, sincronía de lo diacrónico (distorsión de la cronología), confusos

---

16 ART, Wulf: “Aspekte der musikalischen Paläographie”, en *Paläographie der Musik 1: Die einstimmige Musik des Mittelalters*. Vol. I. Fascículo 1. Köln, Arno Volk-Verlag · Hans Gerig, 1979, pp. 1-48.

(fogosos) debates teóricos sobre lo antiguo (*apud antiquos*), lo moderno (*apud modernos*) y lo sutil (*ars subtilis, subtilior*), etc., que pueden encaminar la investigación histórica hacia laberintos de difícil salida, como, a veces, ha sucedido<sup>17</sup>. Los “manuscritos” de música, por lo tanto, plantean frecuentemente problemas, que *remiten a otras disciplinas*.

Es cierto, que el estudio de la relación entre *grafía musical y realidad sonora* por medio de la *Aufführungspraxis* de la música antigua ha dado un gran impulso a la investigación de la notación musical, pero, por otra parte, ha abierto las puertas hacia horizontes imprevistos, inseguros, insatisfactorios y, al parecer, incontrolables. No obstante, habría que reconocer, que si la investigación de la notación musical ha experimentado situaciones críticas, no ha sido siempre por culpa del método, sino, más bien, por la manera de aplicarlo. Existen enfoques y metodologías de investigación histórica, que, sin haber agotado todas sus posibilidades, han sido ignorados o abandonados; de ahí, que queden hilos sueltos, sobre los que aún sea posible seguir tejiendo.

Después de tanto tiempo dedicado al estudio de las diferencias (cambios) existentes entre las notaciones, habría que ocuparse más de los puntos de unión (constantes, común existente). Los antiguos teóricos de música, en sus debates sobre las diferentes prácticas *apud antiquos* y *apud modernos*, o entre la notación francesa e italiana (s.XIV/XV) intentaron buscar puntos de unión (relaciones, equivalencias), como veremos después.

### 3.- RELACION ENTRE MUSICA Y LENGUAJE(S)

La cultura europea, como todo fenómeno histórico, se ofrece como un debate entre herencia y transmisión, permanencia y cambio. La más noble herencia recibida, aunque sometida a continuos cambios, es el lenguaje(s) (latín<sup>18</sup>, lenguas romances). La música europea, desde su origen en las primeras comunidades cristianas, está enraizada en el lenguaje<sup>19</sup>, y permaneció durante largo tiempo íntimamente ligada (entretrejida) a él.

17 Por poner un ejemplo, véase: JAMMERS, Ewald: “Einstimmige ausserliturgische Musik”, en *Paleographie der Musik*. Vol. I. Fascículo 1. Köln, Arno Volk-Verlag · Hans Gerig KG, 1979, pp. 1-146.

18 Desde F. Diez, Friedrich: *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn, 1836), se considera el “denominado *latín vulgar* (lengua popular romana) como otra modalidad del latín, mucho más maleable, rechazando de plano la actitud completamente diferente de sus precursores, que definían el *latín vulgar* como una corrupción del latín clásico”. (COLAN, Dan Munteanu: *Breve historia de la lingüística románica*. Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 68).

19 Respecto a los *textos usados en el culto cristiano*, la primera cuestión a dilucidar es el idioma. Se supone, que, durante un breve espacio de tiempo, las primeras comunidades cristianas del mediterráneo (judíos en la diáspora) usaron el *arameo* (KLAUSER, Theodor: *Kleine Abendländische Liturgiegeschichte*. Bonn, Peter Hanstein Verlag, 1965, p. 14), aunque ya desde la época de Cristo, muchos judíos conocían perfectamente el griego, como atestigua el *Nuevo Testamento* o el frecuente uso de la versión griega de la *Biblia de los LXX* por San Pablo en sus *Cartas*. Del *judáismo* procede la primera parte de la liturgia cristiana (lecturas, salmos, amén, letanías), laudes, vísperas, horas, nocturnos, doxología, alabanza, hosanna, Gloria Patri, etc., así como los gestos rituales. Del *arameo* se pasó al *griego*. La *liturgia romana* de los primeros siglos se celebraba en griego (KLAUSER, Theodor: “Von der griechischen zur lateinischen Liturgiesprache”, en *Kleine Abendländische Liturgiegeschichte*. Bonn, Peter Hanstein Verlag, 1965, p. 23). Hipólito, obispo de Roma (fl. año 215), escribe todavía en griego (1 Cor. 14, 16/17) (JEDIN, Hubert: *Manual de Historia de la Iglesia*. II. Barcelona, Herder, 1980, p. 401). En el siglo III se pasó del griego al latín; aunque el *canon latino* de la misa fuera entronizado por el papa San Dámaso, el año 380. Durante este largo periodo de tiempo, casi un siglo, se piensa que el *canon* pudo seguir recitándose, excepcionalmente, en griego, para preservar el carácter de misterio. Al parecer, el latín se introdujo, antes que en Roma, en la colonia romana de África (Cartago, Alejandría) en una época, en que los escritores cristianos romanos todavía escribían y polemizaban en griego.

Uno de los principales vínculos de unión entre *música y lenguaje* es el *ritmo*<sup>20</sup>. Se dice, que el *ritmo es el alma del lenguaje*, de ahí la necesidad de estudiar la relación música y lenguaje, bajo diferentes enfoques (*sílaba/nota*: cantidad, número, peso, acento dinámico, etc.), sin excluir los momentos en que la música aparentemente calla. Se sabe, que, cuando ésta "guardó silencio", es decir, no dejó sus huellas grabadas en manuscritos de música, evolucionó con el lenguaje que la acompañaba e incluso intentó escaparse de él (melismática)<sup>21</sup>. Aunque no disponemos de manuscritos propiamente musicales de música europea hasta el siglo IX, los *textos latinos* "en prosa" (*salmos*, tomados de la traducción latina de la Biblia) o "en verso" (*himnos* latinos de nueva creación), que aparecen en los primeros manuscritos musicales, se remontan a épocas bastante anteriores. Un tipo de reflexión, que lance la mirada más allá de la aparición de los "primeros manuscritos de música europea", tiene que enfrentarse a difíciles obstáculos, ya que exige enfoques o metodologías, que la ciencia moderna de sello positivista (materialista, experimental) puede considerar sospechosos. Y, sin embargo, los primeros manuscritos musicales (siglo IX) presentan *de golpe* un *organismo vivo* en la cumbre de su desarrollo, es decir, el *canto gregoriano*, cuyo comienzo, según fuentes literarias, se sitúa en la *práctica musical* ("salmos, himnos y cánticos espirituales"; según San Pablo) de las comunidades cristianas de la segunda mitad del siglo I (Evangelios, Hechos de los Apóstoles, Epístolas de San Pablo), procedentes del judaísmo o del paganismo. Todavía San Atanasio (siglo IV, *Epistola ad Marcellinum*, PG xxvii, 40 A) distinguía la recitación de "salmos, himnos y cánticos", describiendo estos últimos como "dilatados (*kàta plátos*)" y aquellos como "compactos o apretados (*katà synéxeian*)"<sup>22</sup>.

Gracias al estudio de la relación *música y lenguaje*, ha sido posible desvelar numerosos enigmas de esta y otras notaciones musicales. En este sentido, habría que destacar el trabajo (histórico-musical, "arqueológico") y constancia de numerosos musicólogos como Thr. Georgiades<sup>23</sup>, que, aunque los vientos soplaran en otras direcciones, aguantaron con firmeza ciertas tormentas ideológicas. Estos musicólogos (historiadores) han dejado un inestimable legado y, con él, las puertas abiertas a nuevos enfoques y metodologías de investigación histórica.

La *musicología histórica*, al estudiar las *notaciones musicales*, se ha centrado principalmente, como he indicado anteriormente, en problemas métricos e histórico-filológicos, relacionados con los manuscritos musicales, como el origen, procedencia, contenido, función, elementos constructivos (*gramaticales*: sílabas, notas, palabras, cantidad, acento silábico; *retóricos*: poesía, prosa; o *matemáticos*: relación sonido/número: armonía, melodía, medida). Posteriormente, la *lingüística* hizo volver la mira-

20 GEORGIADIS, Thrasyloulos: *Der griechische Rhythmus, Musik - Reigen - Vers und Sprache*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1977, p. 52, nota 37, y p. 16. Aquí, el autor cita un pasaje de Gottfried Herder (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlín, Herder Obras Completas, editadas por B. Suphan, vol. 5, 1772): "La tradición de la antigüedad dice que el primer lenguaje del género humano fue el canto, etc.". "Estas palabras, dice Georgiades, significan algo más que una vaga hipótesis. Deberían ser entendidas mucho más como base de una opinión histórico-científica".

21 San Agustín, *Salmo 32*, 2: "Iubilis sonus quidam est significans cor parturire quod verbis dicere non potest et quem decet ista jubilatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem dari non potes: et si eum dari non potes tacere non debes, quid restat, nisi ut jubiles, et gaudeat cor sine verbis et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllaborum?". Cita tomada de SCHAFFKE, R.: *Geschichte der Musik Aesthetik*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1982, p. 198.

22 SCHLOTTERER, Reinhold: *Die Kirchenmusikalische Terminologie der griechischen Kirchenväter*. Tesis doctoral. München, [ejemplar mecanografiado], 1953, p. 40. [Cita tomada de *Paleographie der Musik*. 1. Fascículo 2. Köln, Arno Volk-Verlag · Hans Gerig KG, 1979, p. 1].

da hacia el estudio de la relación *música y lenguaje* bajo otros aspectos. D. Munteanu Colán<sup>24</sup> recuerda un importante presupuesto, hoy casi olvidado:

“Un importante número de temas del pensamiento occidental tiene su origen en el mundo griego, inclusive la reflexión sobre el lenguaje y las dos grandes tendencias que siguen vigentes hasta nuestros días: a) la corriente *teórica* o especulativa, que indaga sobre la naturaleza del lenguaje; y b) la corriente *práctica*, que estudia las lenguas concretas y establece sus clases gramaticales”.

La *lingüística*, convertida hoy en disciplina propia, teniendo en cuenta los datos históricos aportados por la filología, estudia el *texto* dentro de la evolución de la lengua o de la familia lingüística a la que pertenece. Esta nueva disciplina ha subrayado la importancia de la *rima* (G. Contini, 1970<sup>25</sup>), particularmente en textos con rima perfecta, para el análisis del *sistema vocálico* de una época determinada y de los *cambios fonéticos* operados (pronunciación, práctica o realidad sonora del lenguaje). Aunque se discuta, si la *rima* (vocablo latino de origen oscuro: *ereiko?*, *rhythmos?*) fue usada por los antiguos gramáticos griegos y latinos<sup>26</sup>, nadie duda de su importancia respecto a la *articulación* de las palabras o al *ritmo o métrica* del verso (número de sílabas, cantidades, acentos, etc.). Es necesario tener presente la *pronunciación* del texto (diptongos, sinalefas, elisiones, contracciones, etc.) para poder discernir el número de sílabas, cantidades, tiempos, acentos, impulsos, etc. de cada verso. Dentro de la *lingüística*, especialmente la *fonética*, ha subrayado también el importante papel que desempeñó el *acento dinámico* al desaparecer la cantidad vocálica latina:

“La *cantidad* de la vocal llegó a subordinarse al acento y se desfonologizó. De este modo el *acento* se hizo independiente de la cantidad, se convirtió en elemento móvil y, por consiguiente, recuperó su valor fonológico. El hecho se puede seguir en el nuevo sistema de versificación establecido por los escritores del latín tardío y por las lenguas romances”<sup>27</sup>.

En la Edad Media, dentro del desarrollo y cambios operados en el lenguaje, la *rima* y el *orden de acentos* llegaron a ser elementos constitutivos respecto al nacimiento de las nuevas tipologías de verso, el *latino-medieval* y el *romance*. Estos hechos afectaron a la *recitación* (ritmo, metro) de textos en verso y en prosa, es decir, al discurso (oratoria) y, desde ahí, al desarrollo del ritmo en la música y su fijación en la notación musical (neumas acentos).

23 Todas las publicaciones y trabajos de Thrasybulos Georgiades se centran en el estudio de la relación música y lenguaje, como *Musik und Sprache*, Berlín, Springer-Verlag, 1958.

24 COLAN, Dan Munteanu: *Breve historia de la lingüística románica*. Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 42.

25 CONTINI, G.: “Rapporti fra la filologia (come critica testuales) e la lingüística romanza”, en *Actele celui de -al XII-lea Congres Internacional de Lingüística si Filologie Romanica*. Bucuresti, vol. I, 1970, pp. 47-75.

26 La palabra “rima” es usada por autores clásicos latinos como Cicerón, Ovidio, Virgilio, etc., aunque, al parecer, con diferente significado. Commodianus, poeta laico cristiano de procedencia siria, escribió, hacia el año 270, en mal latín, apoyándose en el acento silábico, 1060 hexámetros, cuyos versos terminan en la misma vocal. No obstante, hay que esperar al siglo X, para poder seguir el proceso de evolución de la rima (ver: WILPERT, Gero von: “Reim”, en *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, A. Kröner Verlag, 1969, pp. 626-628).

27 COLAN, Dan Munteanu: *Breve historia de la lingüística románica*. Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 15.

#### 4.- RITMO Y METRO

La *notación mensural*, según las primeras fuentes teóricas y prácticas conocidas (segunda mitad del siglo XIII), aparece relacionada, por un lado, con la notación *neumática* (cuadrada) y, por otro, con la *métrica cuantitativa latina* (modos rítmicos). Dichas fuentes nos presentan simultáneamente hechos asimilables: **a) punto de partida**, los *modos rítmicos*, basados en diferentes *pies métricos* de tres o cuatro tiempos (el “tiempo” equivale a una *nota/sílaba* breve y el “pie” se compone de varios tiempos: *troqueo* “3 tiempos”, longa-breve; *yambo* “3 tiempos”, breve-longa; *dáctilo* “4 tiempos”, longa-breve-breve; *anapesto* “4 tiempos”, breve-breve-longa; *espondeo* “4 tiempos”, longa-longa; etc.), es decir, en esquemas “rítmicos” (métricos) estereotipados, señalados por medio de diferentes combinaciones (secuencias) de figuras musicales o “neumas” de una, dos o tres notas (*Anonymus IV*, CS I, 327-365; *Johannis de Garlandia De musica mensurabili positio*, CS I, 97-117); **b) el punto central** sería la teoría de Franco de Colonia (*Ars cantus mensurabilis*; CS I, 117-137), que “modifica” el sistema (rítmico modal), al atribuir a las diferentes figuras musicales (punto, virga, neuma) de la *notación neumática* (cuadrada) de su época unos valores determinados (*Las figuras musicales deben representar a los modos y no al contrario*; CS I, 119 a.); y **c) como punto final**, el tratado atribuido a Johannes de Muris (*Libellus cantus mensurabilis*; CS III, 46 a)<sup>28</sup>, que establece definitivamente las *cuatro cantidades*, en las que se basaría en adelante la música mensural: 1ª) *modus maior* (relación maxima/longa), 2ª) *modus minor* (relación longa/breve), 3ª) *tempus* (relación breve/semibreve) y 4ª) *prolatio* (relación semibreve/mínima) y, completada con las proporciones, perduraría hasta mediados del siglo XVIII. Por el contenido de dichos tratados, se ha llegado a pensar, que la *notación mensural* surgió y evolucionó dentro del sistema denominado *métrico-cuantitativo*. Durante la Edad Media, este tipo de “ritmo” (“medida discreta”, “mensura certa”) se denominó *música métrica*. Pero, las mismas fuentes, al tratar del *canto llano*, hablan de paso de otro tipo de “ritmo” (“medida continua”, “mensura non certa”; “numerosa canere”), que denominan *música rítmica*. Esta distinción procede de la antigüedad greco-romana, ya que, desde entonces, se venía hablando de diferentes tipos de música (*música armónica, rítmica y métrica*).

Los teóricos medievales de música entendían como *música métrica* aquella que, basándose en la relación *música y lenguaje*, consideraba que las notas (figuras) musicales - a semejanza de las sílabas - podían ser *largas, breves y comunes* (cantidad silábica). Las agrupaciones de notas (*figurae*)<sup>29</sup> combinadas y ordenadas, formaban los *pies* y los *metros*. Como *música rítmica*, sin embargo, entendían la que se fundaba en el continuo fluir (ímpetu) de la música a semejanza del lenguaje oratorio. Si el fundamento del orden de la *música métrica* residía en la “razón cierta” (cuantificable), es decir, en pies o esquemas métricos fijos, invariables, formulados o definidos racionalmente (medida discreta, *mensura certa*), el de la *música rítmica*, sin embargo, residía en la “razón incierta” (imposible de cuantificar; medida continua: *mensura non certa*), es decir, en pies o esquemas métricos ambiguos (equivocos),

28 Nueva edición crítica: BERKTOLD, Christian, ed.: *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris*. München, Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, vol. 14, 1999.

29 Sobre el término “figura” [“es aquella con que se representa una letra entera”], ver: SAN ISIDORO: *Etymologías*. Vol. I. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 433, 1982, p. 285.

cuyo orden, no obstante, era percibido (detectado) por el *oído* (sentido). De ahí, que la investigación histórica estableciera una diferencia entre ambas, identificando la *música métrica* con la medida cuantitativa (larga, breve) y la *rítmica* con el “acento” (fluido continuo, ímpetu) del idioma.

El *ritmo* es un fenómeno demasiado complejo para poder abarcarlo o definirlo bajo aspectos puramente cuantitativos, matemáticos, gramaticales, lingüísticos, fonéticos, etc. Se piensa, que el *ritmo* es un fenómeno natural<sup>30</sup> (primordial), que el ser humano experimenta como *mensura* e intenta elaborarlo interiormente y sistematizarlo racionalmente. La antigua teoría musical ya observó cierta semejanza entre *ritmo* y *metro*. En Grecia, el *ritmo* fue racionalizado, en tiempos de Damón<sup>31</sup>, fundándose en el idioma y llegó a pensarse, que el ritmo musical estaba entretejido en el idioma.

La diferencia entre *ritmo* y *metro*, que, en Aristóteles<sup>32</sup>, es meramente intuitiva, se encuentra definida en Marco Fabio Quintiliano: “rhythmi, id est numeri, spatio temporum constat; metra etiam ordinis: ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis”<sup>33</sup> (“El ritmo, es decir, el número, consta de espacios de tiempo; los metros, también de un orden: por lo tanto, parece que uno se refiere a la cantidad, el otro a la cualidad”). Según M. F. Quintiliano, “ritmo” es *número* (espacio de tiempo, cantidad); “metro”, es *también orden* (cantidad y cualidad).

Hoy no se sabe, si el ritmo natural del idioma griego se basaba en la *cantidad* (longitud, duración) o en el *acento* (peso, intensidad) de las sílabas. No obstante, existe en ambos casos una *materia*

30 PLATON: *Las leyes, o de la legislación*. Platón Obras Completas. Madrid, Aguilar, 1981, p. 1308 b (= 672 e): “Ningún ser en absoluto, cuando viene al mundo posee toda su capacidad racional como en la edad adulta [...] está como loco y grita sin control y que, apenas consigue levantarse sobre sus pies, se pone a saltar también incontroladamente. Recordemos que, según nuestra opinión, esos eran los orígenes de la música y la gimnástica”. [...] “La melodía está compuesta de tres elementos, a saber, la letra, la armonía y el ritmo [...] la armonía y el ritmo se acomodarán a la letra [...] no conozco las armonías, pero quiero aconsejarte aquella que imite dignamente la voz [lenguaje] como los acentos de un héroe [...] que se ve abatido [...] También puedes admitir otra [...] que se aviene a súplicas, enseñanzas o persuasiones [...] Pues creo que le he oído [recordando a Damón; siglo v a.C.] hablar de una manera no muy clara de un metro compuesto al que daba el nombre de enoplio, y de un dáctilo y de un heroico, que no acierto a precisar cómo ordenaba igualando la sílaba de arriba y la de abajo para que terminase en breve o en larga. En mi recuerdo están el yambo [breve-larga] y otro metro llamado troqueo compuestos de sílabas larga y breve: Me parece que con relación a alguno de ellos censuraba o alababa el empleo del pie no menos que los ritmos, o la combinación resultante de ambos [...] Quede esto para que lo resuelva Damón [...] pero la euritmia y la a-rritmia se acomodarán a la bella expresión y a su contraria e igual ocurrirá con lo armónico y lo inarmónico si, de acuerdo con lo que decíamos poco ha, el ritmo y la armonía siguen a la letra y no ésta a aquellos [...] Toda melodía está compuesta de la letra, la armonía y el ritmo. La armonía y el ritmo se acomodarán a la letra. [...] El ritmo y armonía siguen a la letra y no esta a aquellos [...] ¿Y tanto la expresión como la palabra misma -pregunté- no se verán afectadas por la disposición de ánimo?”. PLATON: *La república, o de la justicia*. O. C. Madrid, Aguilar, 1981, p. 709 a y ss. (= 399 d y ss.). PLATON: *Cratilo, o de la exactitud de las palabras*, en PLATÓN O. C., Madrid, Aguilar, 1981, p. 539 b (= 424 e): “Puesto que la imitación de la esencia se hace con las sílabas y las letras [...] los que se dedican a los ritmos: comienzan por distinguir el valor de los elementos [letras], luego el de las sílabas, y entonces, solamente entonces, entran en el estudio de los ritmos”. PLATON: *La república, o de la justicia*. Libro III. PLATÓN Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1981, p. 711 a (= 401 a): “¿No es la música la educación más señera, ya que precisamente el ritmo y la armonía se introducen en lo más íntimo del alma y haciéndose fuertes en ella la proveen de gracia?”. PLATÓN O. C. Madrid, Aguilar, 1981, p. 710 a (= 399 d): “Tendremos que precisar la dependencia del pie y la melodía al lenguaje de un hombre así y no al contrario”. PLATON: *Cratilo, o de la exactitud de las palabras*. PLATÓN O. C. Madrid, Aguilar, 1981, p. 525 b (= 405 c): “[Apolo es el autor de la rotación simultánea] De igual manera aquí hay que entender rotación simultánea (omou pólesis) que se produce en los cielos, que se llama revoluciones (poloi), como en la armonía del canto se llama consonancia; todos esos movimientos, en efecto, según afirman los espíritus versados en la música y astronomía, todos están regulados a un mismo tiempo por una armonía”.

31 PLATON: *La República, o de la justicia*. Libro III, en PLATÓN Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1981, p. 710 y ss. [= 400 e].

32 ARISTOTELES: *Retórica*. Libro III, cap. 8 [“Sobre el ritmo”]. Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, 2005, pp. 517-522.

33 Cfr. WINTERBOTTOM, M. edn.: *M. Fabii Quintiliani institutionis oratoriae lib. IX*, [cap. 4, párrafo XLV]. Oxford, Oxford Classical Texts, 1970.

común cuantificable (ordenable, articulable), que son las sílabas (longitud, duración, peso, intensidad, número). Los gramáticos y retóricos griegos racionalizaron el ritmo del idioma (poesía, oratoria), aplicando a las sílabas las reglas de la aritmética (*semel*: 1/1, *duplo*: 1/2, *triplo*: 1/3, *sesqui*: 3/2, *epitritus*: 4/3, etc.). Los gramáticos latinos, admiradores de la gramática griega, aceptaron, al parecer, esa teoría métrico-cuantitativa, pensando que se fundaba en algo inherente al idioma y la aplicaron al latín. Ahora bien, ¿eran el griego y el latín, originalmente (por naturaleza), lenguajes cuya articulación rítmica (*orden del movimiento*) se basaba en la cantidad o en el acento silábico? Desde que comenzó la investigación histórica, este dilema ha sido objeto de innumerables e inconciliables debates, especialmente dentro de las disciplinas histórico-musicológicas y filológicas. En este sentido, se pensaba que, al principio, el ritmo se fundaba en la *cantidad silábica* (largas o breves). Posteriormente, cuando la *cantidad silábica* dejó de percibirse (practicarse) en el lenguaje, los gramáticos crearon *ex novo* (?) unas leyes métricas, que establecían (determinaban) la diferencia entre sílabas largas y breves. Por otra parte, también se ideó y practicó un ritmo que hacía coincidir la cantidad silábica con el acento silábico, es decir, la *silaba larga* con la *acentuada* y la *breve* con la *átona*. Por último, apareció el ritmo, basado sólo en el acento silábico, que, no obstante, imitaba el orden del ritmo cuantitativo, por ejemplo, un dáctilo/longa-breve-breve equivalía a un dáctilo/tónica-átona-átona<sup>34</sup>. En la investigación musicológica medieval, llegó a imponerse la hipótesis de que la *teoría rítmica* más aceptable era la basada en la *cantidad silábica* (métrica: larga, breve), ya que parecía la más razonizable y de acuerdo con las *teorías modal, mensural y proporcional* (longa, breve, semibreve, mínima, etc.) de la historia de la notación europea.

## 5.- MUSICA RITMICA Y MUSICA METRICA

Lo que se ha escrito sobre el ritmo y su relación con el metro desde Platón hasta nuestros días, es un océano inabarcable. Los modernos estudios de lingüística, fonética, psicología, sociología, filosofía del lenguaje, pedagogía, etc. han ido elaborando constantemente nuevas teorías, que, alejándose, relativizando o incluso ignorando datos históricos, se pierden, a veces, en complejos discursos pseudo filológicos sobre el ritmo o metro en el lenguaje y en la música<sup>35</sup>.

Respecto al ritmo, una de las definiciones generalmente aceptadas es la de Platón<sup>36</sup>: *ritmo es el orden del movimiento*<sup>37</sup>. Después de Platón, Aristógenes, siguiendo a Aristóteles (*ritmo es movimiento ordenado*) y basándose no sólo en las leyes aritméticas (razón), sino también en el *sentido* (oído), reformó la teoría platónica *rítmico-cuantitativa*, separando el ritmo del metro. Es decir, elaboró una *abs-*

34 VILLENA, Luis Antonio de: "Latín y métrica de los goliardos", *Dados, Amor y Clérigos*. Madrid, CUPSA Editorial, 1978, pp. 129-135.

35 Para una visión rápida y actual del problema véase: WILLEMS, Edgar: *El ritmo musical. Estudio psicológico*. 2ª edición. Buenos Aires, EUDEBA, 1979.

36 PLATÓN: *Las leyes, o de la legislación, libro II*. O. C. Madrid, Aguilar, 1981, p. 1303 a (= 666 a).

37 Interesantes observaciones sobre esta definición platónica; ver: JOHNER/PFAFF [DOMINICUS JOHNER, 8ª edición revisada por MAURUS PFAFF] "Der Begriff Rhythmus", *Choralschule*. Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 81956, p. 22 y ss.

*tracción*, independizando el *ritmo* (en sí) del *lenguaje* (materia ritmada).

Entre los destacados compiladores del saber musical griego, aparece hacia el siglo II de la era cristiana, *Arístides Quintiliano*, que establece en su tratado musical (*Peri musikés*)<sup>38</sup>, la triple división de la música: *armónica*, *rítmica* y *métrica*. Esta teoría pasaría, a través de *Marciano Capella* (siglo IV, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*), entre otros, a los escritores latino-occidentales (S. Agustín, Boecio, Casiodoro, Isidoro de Sevilla) y, de ahí, a la Edad Media (Alcuino, Aureliano, Hucbaldo, Regino de Prüm, W. von Odington, etc.).

Arístides Quintiliano, siguiendo la teoría de Aristógenes sobre el ritmo (abstracción, autonomía), dice lo siguiente:

“La materia de la música es la voz y el movimiento del cuerpo [...] el movimiento se funda en tiempos diferentes. En efecto, el tiempo es la medida del movimiento y del reposo. [...] Las partes de la técnica son tres: armónica, rítmica y métrica. [...] Las partes del uso son: composición melódica [melopoía], composición rítmica [rhythmopoía] y composición poética [poésis]”<sup>39</sup>.

Después de tratar sobre la *armonía* (teoría interválica), pasa a ocuparse del *ritmo*, que distingue realmente de la *métrica*:

“La palabra ritmo se usa en tres sentidos: se dice de los cuerpos inmóviles (como cuando hablamos de una estatua eurrítmica), de todos los móviles (y así decimos que alguien camina eurrítmicamente) y, en su sentido específico, de la voz [sonido]. El ritmo es, en efecto, un sistema formado a partir de tiempos con algún orden, a cuyos estados llamamos ársis y thésis, movimiento y reposo”<sup>40</sup>.

Siguiendo la teoría de Aristógenes, A. Quintiliano trata de la diferencia entre el *ritmo* y la *métrica* (materia a ritmizar: palabra/poesía, movimiento del cuerpo/danza). El “pie”, según Quintiliano, consta de dos elementos (el *elemento* o momento indivisible es denominado *chronós prothós*) inseparables y es como un *paso*. Éste se compone de *arsis* o movimiento que se hace al levantar el pie del suelo y *thesis* o movimiento que se hace al apoyarlo. Desde ahí, pasa a hablar de diferentes *géneros rítmicos* (*igual* [semel] 1:1; *duplo* 2:1; *sesquialtero* 3:2; *sesquitercio* 4:3; etc.). El *ritmo*, desde entonces, es “movimiento ordenado”, no debido a su unión con el lenguaje, sino *per se*, es decir, independiente del lenguaje, pero sujeto a una *medida* (número, cantidad).

Sobre la *música métrica*, A. Quintiliano dice lo siguiente:

“Quienes combinan la teoría de los ritmos con la teoría métrica [poesía] han hecho un estudio

---

38 COLOMER, Luis y GIL, Begoña, ed.: *Arístides Quintiliano Sobre la Música*. Introducción, traducción y notas. Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, 216, 1996. [Se cita en adelante como “Obra citada, p.”].

39 Obra citada, pp. 44-46.

40 Obra citada, p. 81.

41 Obra citada, p. 95.

técnico de un modo similar a éste. Sin embargo, lo hacen de una manera distinta”<sup>41</sup>.

A partir de aquí, presenta un estudio del *ritmo musical*, relacionado con la *palabra* (cantidad silábica), es decir, se ocupa de la *métrica*, tal como venía siendo transmitida por los gramáticos y retóricos griegos y latinos. De esta situación, parten los teóricos de música de Occidente, desde San Agustín, Boecio, Casiodoro, Isidoro, etc., y se mantiene durante la Edad Media<sup>42</sup>.

## 6.- RITMO: ¿CUANTIDAD? ¿ACENTO?

Al comenzar su desarrollo, el estudio (reflexión) de la *música*, debido a su íntima relación con el lenguaje, era objeto de la gramática<sup>43</sup> y retórica. Bajo la influencia del neopitagorismo, los escritores empezaron, en modo creciente, a independizar de la gramática y retórica el estudio de la música (ya latinizada) y a vincularlo con las ciencias matemáticas. Si, desde M. T. Cicerón (siglo II-I a.C.) hasta Aristides Quintiliano<sup>44</sup> (siglo I-II d. C.), la *música* aparece relacionada con la *gramática* y *retórica* como algo natural, a partir del siglo IV, surge la tendencia a asociar el estudio de sus fundamentos (armonía, intervalos, medida) con las ciencias matemáticas (número, cantidad), como puede verse en el tratado de música de San Agustín o, después, más expresamente, en las *Etimologías*<sup>45</sup> (*De numeris musicis*) de San Isidoro (siglo VI). No obstante, en la cultura occidental, la práctica musical seguiría vinculada a las *artes triviales* (gramática y retórica: *armonía*, *melodía*, *ritmo*, *ethos* o carácter y *pathos* o sentimiento), dejando para el *quadrivium* el estudio de los fundamentos matemáticos de la música. Por otra parte, convivían ya, como hemos visto, dos conceptos diferentes de *ritmo musical*, uno, en cierto modo, “autónomo” (suelto, libre), independiente del lenguaje y, otro, unido al lenguaje (atado, métrica).

La *métrica clásica*, griega y latina, partía del concepto de *tempus*, según los gramáticos, es decir, entendido como una *cierta cualidad* (espacio / longitud / duración / acento?) inherente a las sílabas, las cuales “por naturaleza” podían ser largas, breves o comunes. Respecto a la *cualidad*, Marco Fabio

42 Aquí, conviene advertir, que los gramáticos y autores latinos (Cicerón, Horacio, etc.), al traducir al latín el vocablo griego *rhythmos* por *numerus*, dieron pie a la ambigüedad, que posteriormente ha venido arrastrando dicha palabra latina, ya que, por un lado, se refiere al vocablo griego *arithmos* (número, suma, cantidad, en abstracto, “medida incierta”, cifra) y, por otro, a *rhythmos* (movimiento ordenado, regulado por el número). Sin embargo, la palabra griega *metron* fue traducida al latín por *metrum* (metro o instrumento de medida), que siempre se identificó con la “medida métrica” (medida cierta) o cantidad silábica.

43 En este sentido, es interesante la opinión de Platón, por su gran influencia, aunque a veces reprimida, en la cultura europea antigua, medieval y renacentista: “Todo lo que aprenden, al mismo tiempo que estudian la *gramática*, los innumerables niños de Egipto. En primer lugar, las cuestiones de cálculo”. PLATÓN: *Las leyes, o de la legislación*. PLATÓN O. C. Madrid, Aguilar, 1981, p. 1410 a (= 818 d). Un poco antes, Platón habla de la importancia de “tres disciplinas para los hombres libres [...] una de ellas es el cálculo y el estudio de los números [aritmética]; la medida de las longitudes, de las superficies y de los sólidos [geometría], constituyen globalmente la segunda; la tercera es el estudio del curso de los astros y de sus mutuas relaciones en estas revoluciones [astrología]”. PLATÓN: O. C. Madrid, Aguilar, 1981, p. 1409 b (= 818 d).

44 Aristides QUINTILIANO (siglo III-IV), en *Peri mousikés*, divide la música en *armónica*, *rítmica* y *métrica* y, por influencia del pitagorismo-neoplatónico, trata de sus aspectos matemáticos. Cfr. Luis Colomer Begoña Gil, ed.: *Aristides Quintiliano Sobre la Música*. Libro I, nr. 5. Madrid, Editorial Gredos, 1996, p. 45.

45 SAN ISIDORO: *Etimologías*. Vol. I. (José Oroz Reta, ed.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 433, 1982, pp. 443-454. En adelante esta obra se citará: “BAC 433, p.”

46 WINTERBOTTOM, M. edn.: *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae lib. IX*, [cap. 4, párrafo XLVII]. Oxford, Oxford Classical Texts, 1970.

Quintiliano (siglo I) dice **“longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt”**<sup>46</sup>. (“Que la longa vale dos tiempos y la breve uno, lo saben también los niños”). Esto quiere decir, que la duración de la *breve* (tiempo o unidad indivisible) estaba grabada en la memoria del ser humano. En la composición de versos, cantos o, también, en la prosa (oratoria), las sílabas eran cuerpos sonoros, denominados *semipiés*<sup>47</sup>, espacios o tiempos (*longum* = dos tiempos, o *breve* = un tiempo), de cuya combinación y unión surgían los *pies métricos*. De la articulación, combinación y unión de *pies métricos* surgió el *metro* (*modus*, esquema ordenado, fijo, regulado racionalmente por el número o cantidad) y, de la combinación de *metros*, el *verso* (“esquema fijo o cerrado”, definido racionalmente como el *heroicum*, *iambicum*, *elegiacum*, *hexámetro*, *pentámetro*, etc.). Basándose en este sistema *métrico-cuantitativo* de los gramáticos griegos y latinos clásicos, existían diversas maneras de componer o recitar textos.

Al parecer, Roma heredó de Grecia este sistema *métrico-cuantitativo* y lo aplicó (adaptó) al latín. De sumo interés, para comprender la relación rítmica música/lenguaje, son Cicerón<sup>48</sup> y Horacio<sup>49</sup>, que, junto a Marco Fabio Quintiliano<sup>50</sup>, transmiten las teorías *rítmicas* de Platón, Aristóteles y Aristógenes y son frecuentemente citados, directa o indirectamente, por posteriores escritores medievales de música. Podría decirse, que la *métrica o rítmica cuantitativa*, por origen, es hermana gemela de la *gramática* y la *retórica*.

Thr. Georgiades<sup>51</sup>, refiriéndose a la recepción de la *métrica cuantitativa*, cita al especialista en métrica griega P. Maas<sup>52</sup>:

“Difícilmente, podremos enfrentarnos a una rama de la cultura antigua tan desconocida como la métrica cuantitativa. Nos falta el presupuesto más importante de toda investigación histórica, la posibilidad de la intuición (Einfühlung) [...]. Esto es debido, a que el puro ritmo cuantitativo, desde el siglo I después de Cristo, fue desapareciendo poco a poco y, finalmente, por completo, de nuestro ámbito cultural; no sólo del arte, sino también del idioma. Ya no es posible expresar materialmente, ni sentir interiormente, cómo sonaban los antiguos versos griegos. Al desaparecer completamente del lenguaje la diferencia cuantitativa, se descompuso el único instrumento, con el que hubiera sido posible recuperar el efecto de la antigua métrica cuantitativa”.

Este juicio podría aplicarse a numerosos aspectos de la música occidental monódica y polifónica.

47 Las sílabas, según San Isidoro, podían ser “breves, las que nunca pueden alargarse; longae las que siempre se alargan; y communes las que se alargan o abrevian a voluntad del escritor, cuando la necesidad lo requiere [...] Hablamos de sílabas longas y breves porque debido a las distintas moras [tardanzas] que presentan los sonidos, éstos parecen tener doble o simple espacio [longitud] de tiempo”. BAC 433, p. 299.

48 “M. Tulli Ciceronis: Orator ad M. Brvtvm”, en WILKINS, A. S., ed.: *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*. Tomo II. Oxford, Oxford Classical Texts, <sup>1982</sup>1982, pp. 1-71.

49 “Horacio: Epístola a los Pisones”, en GONZALEZ, Aníbal, ed.: *Aristóteles, Horacio, Artes Poéticas*. Madrid, Visor Libros IX, 2003, pp. 169-171. Con relación al ritmo basado en el *acento*, es de importancia *Aristófanes de Bizancio* (Alejandría, 257-180 a. d. C.), que intentó sistematizarlo y creó una serie de señales para expresarlo. (Ver: Harmut Erbse: “Aristophanes von Byzanz”, en *Lexikon der Antike, Philosophie, Literatur Wissenschaft*. Vol. 1. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968, pp. 181-182.

50 WINTERBOTTOM, M., edn.: *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae libri XII* [cfr. liber IX]. Oxford, Oxford Classical Texts, 1970.

51 GEORGIADES, Thrasybulos: *Der griechische Rhythmus*. Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 16.

52 MAAS, P. *Griechische Verskunst*. Berlín, 1921, p. 24. [Cita tomada de Georgiades, *Der griechische Rhythmus*. Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 16].

No sólo la desaparición de la oralidad, sino el hecho de elegir un determinado método de análisis puede condicionar de antemano el resultado de la investigación. Frente a ciertos relativismos exagerados, habría que indicar que en la *evolución* no sólo existen *cambios*, sino también *constantes*<sup>53</sup> y se producen nuevas *formas* de explorar y comprender el pasado.

Sobre el ritmo en la Grecia clásica, Thr. Georgiades dice lo siguiente:

“En Platón y Aristóteles -aunque ya no en Aristógenes- la rítmica no era todavía independiente. El ritmo se derivaba de la palabra y formaba con ella una unidad inseparable [...], por lo tanto, el lenguaje no era contemplado como un material neutro, al que se aplicaba alguna rítmica pura, “absoluta”. El ritmo propiamente-musical estaba entretejido en el lenguaje. El lenguaje era, por lo tanto, en sí mismo musical; se ofrecía como un “cuerpo-sonoro”<sup>54</sup>.

En la antigua teoría griega<sup>55</sup>, como hemos visto en Platón, la “rítmica” no se contraponía a la “métrica”; como si el *rhythmós* sólo fuera usado en la poesía o prosa basados en el acento y el *metrón*, en la cantidad silábica. El ritmo era el alma del metro. Desde Aristógenes, empezó a entenderse por “rítmica” el uso del *ritmo*, independientemente de la materia “ritmada” (*rhythmisomenon*: palabra, sonido, movimiento del cuerpo) y, por “métrica”, su aplicación a la palabra (materia). De este modo, comenzó a establecerse la distinción entre *ritmo* y *metro*.

Para comprender este cambio, sistematizado por Aristógenes, conviene recordar lo que, decía su maestro Aristóteles sobre el *ritmo* en la poesía y el discurso:

“La forma de expresión [en el discurso] no debe ser ni métrica ni arrítmica. Lo primero, en efecto, no resulta convincente (porque da la impresión de artificioso) y al mismo tiempo distrae, pues hace que (el oyente) esté sólo pendiente de cuándo volverá otra vez la cadencia [...] En cambio, la falta de ritmo [medida] comporta lo indeterminado y es preciso que haya determinación, aunque no sea en virtud de la métrica, pues lo indeterminado no es ni placentero ni inteligible. Ahora bien, aquello que determina a todas las cosas es el **número (arithmos)**. Y el número propio de la forma de expresión es el ritmo, del que también los metros son divisiones. **Por eso el discurso debe tener ritmo, aunque no sea metro, pues entonces sería un poema.** Tal ritmo no debe ser, con todo, exacto, y ello se conseguirá si solo lo es hasta cierto punto. Entre los ritmos, el **heroico** es grave,

53 “Lo que se transforma, escribe Gadamer, llama sobre sí la atención con mucha más eficacia que lo que queda como estaba. Esto es una ley universal de nuestra vida espiritual. Las perspectivas que se configuran en la experiencia del cambio histórico corren siempre peligro de desfigurarse porque olvidan la latencia de los permanentes”. (Cfr. GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1984, p. 25).

54 GEORGIADES, Thrasybulos: *Der griechische Rhythmus*. Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 51.

55 Los términos que se manejan con más frecuencia en la teoría griega (música, retórica) son: *logós* (concepto, dicho), *lexis* (palabra, signo), *rhythmós* (orden, medida, tempo: verso y prosa), *metrón* (medida fija: verso); *ethos* (carácter: cantor, melodía), *pathos* (sentimiento, emoción, pasión: en el oyente), *tono* (entonación, altura, elevación, fuerza, intensidad), *armonía* (equilibrio, proporción).

56 Que el *yambo* es el ritmo más corriente al hablar, es confirmado también por Cicerón: “Magna enim partem ex iambis nostra constat oratio”. (“Nuestro gran discurso consta de yambos”). (Cfr. WILKINS, A. S., ed.: “M. Tulli Ciceronis: Orator Ad M. Brvtvm”, *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*. Tomo II. Oxford, Oxford Classical Texts. 101982, p. 56, línea 25).

pero carece de armonía para la lengua hablada. El **yambo**, en cambio constituye la expresión de la mayoría (y, por eso, es de todos los metros el más usado al hablar)<sup>56</sup>, pero (el discurso) debe ser grave y capaz de conmovir. Por su parte el **troqueo** [longa-breve] está demasiado próximo al cor-dax, lo que manifiestan claramente los tetrámetros, que, en efecto, son un ritmo de carrera. Queda pues el **peán**, [...] ahora bien, el peán es una tercera (clase de) ritmo y sigue a los ya citados, puesto que en él se da (una relación) de tres por dos [breve-breve-breve/longa], mientras que en aquellos, en el primero (la relación) es de uno por uno [dácilo: longa/breve-breve] y, en el segundo de dos por uno [yambo: breve/longa]. De semejantes proporciones es el **sesquiáltero**, y tal es el peán<sup>57</sup> [2/3: longa/breve-breve-breve; ó 3/2: breve-breve-breve/longa]. Así pues, el resto de los ritmos hay que dejarlos de lado [...] y en cambio adoptar el peán, porque es el único de los ritmos citados que no tiene metro, de suerte que es también el que pasa más desapercibido. Se utiliza ahora de todos modos, un único peán al principio (y al final), a pesar de que el final debe distinguirse del principio. Ahora bien, existen dos especies de peán, opuestas mutuamente, de las cuales una es ajustada al principio [...] se inicia con una larga y termina con tres breves. Pero la otra es al contrario; comienza con tres breves y pone al final la larga y ésta es la que compone el final. La breve, en efecto, como es incompleta, hace que se produzca un corte. En cambio debe acabarse con la larga y que el final resulte claro, no por obra del copista o del parágrafo, sino del ritmo”<sup>58</sup>.

Aristides Quintiliano, siguiendo a Aristóteles y Aristógenes, habla de ritmos racionales (métrica, poesía) e irracionales (otros ritmos del lenguaje):

“[Existen] tres géneros de ritmos, el igual (1/1), el sesquiáltero (3/2) y el duplo (2/1), y algunos añaden también el sesquitercio (4/3) [...] también hay otros géneros que son llamados irracionales, no porque no tengan ninguna razón, sino porque no coinciden bien con ninguna de las razones precedentes y porque guardan las proporciones según los números más que según las especies (formas) rítmicas”<sup>59</sup>.

También habla del ritmo fundado en el *acento* del idioma:

“Al mezclar estos géneros (combinación de pies) se originan más especies (formas) de ritmos [...] También se producen los llamados [ritmos] **prosódicos**. De éstos, unos se componen de tres partes, de un pirriquo [breve-breve], un yambo [breve-longa] y un troqueo [longa-breve]; otros de

57 Cicerón dice: “Paeon autem minime est aptus ad versum” (“El peán es el menos apto para el verso”). (Cfr. WILKINS, A. S., ed.: “M. Tulli Ciceronis: Orator Ad M. Brvtvm”, *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*. 10ª edn. Tomo II. Oxford, Oxford Classical Texts, 1982, p. 57, líneas 19-20).

58 RACIONERO, Quintín: *Aristóteles Retórica*. Introducción, traducción y notas. Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica 142, 2005, pp. 517-521. También se ocupa del “ritmo y metro” en la *Poética*. (Cfr. ALCINA CLOTA, José: *Aristóteles Poética*. Texto, traducción y notas. Barcelona, Bosch, Erasmo textos bilingües, 1977, p. 223 y p. 229 y ss.

59 COLOMER, Luis y GIL, Begoña, ed.: *Aristides Quintiliano Sobre la Música*. Lib. I, nr. 14. Madrid, Editorial Gredos, 1996, p. 87.

60 El *jonio a minore* combina el *pirriquo* con el *espondeo* (breve-breve-longa-longa). (Cfr.: SAN AGUSTIN: *De Musica Libri sex*. Obras completas de San Agustín, [vol.] XXXIX, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 499, 1988, p. 142.

61 COLOMER, Luis y GIL, Begoña, ed.: *Aristides Quintiliano Sobre la Música*. Lib. I, nr. 17. Madrid, Editorial Gredos, 1996, p. 91.

cuatro, con un yambo añadido a la tripodia anterior, y otros de dos conjunciones, de un troqueo y un jonio a maiore<sup>60</sup> [espondeo combinado con el pirriquo: larga-larga-breve-breve]”<sup>61</sup>.

## 7.- RITMO DEL LATIN

San Isidoro dice que el latín:

“Es una lengua menos sonora que la griega. Presenta cuatro variedades: arcaica, latina, romana y mixta. De éstas, la romana fue adoptada por el pueblo romano después de la expulsión de los reyes; y en ella se expresaron poetas como Nervio, Plauto, Ennio o Virgilio, y oradores como Graco, Catón, Cicerón, etc. La mixta es la que irrumpió en Roma una vez que el Imperio alcanzó su gran expansión; acompañada ésta de nuevas costumbres y hombres, corrompió el idioma con solecismos y barbarismos. Todos los pueblos de Oriente - como los hebreos y los sirios - articulan en la garganta la articulación de sus palabras. Los pueblos mediterráneos modulan sus palabras en el paladar; tal es el caso de los griegos y los asiáticos. Los pueblos de Occidente, en fin, articulan sus palabras en los dientes, como los italianos y los hispanos”<sup>62</sup>.

La ambigüedad de los textos históricos conocidos dificulta llegar a saber, si el *acento* latino era musical (melódico), cuantitativo o intensivo<sup>63</sup>. Numerosos especialistas opinan que el acento latino, al principio, era *intensivo*, pero fue suavizándose en el periodo clásico, debido al interés de los gramáticos latinos de imitar el acento griego. A finales de la antigüedad romana, por influencia popular, volvió, al parecer, a imponerse el acento intensivo<sup>64</sup>. El acento latino caía, generalmente, sobre la penúltima sílaba, si ésta era larga; si no, sobre la antepenúltima. Según San Isidoro, el *acento* servía para distinguir dos palabras idénticas con diferente significado, por ejemplo “pópulus” (álamo) y “populus” (pueblo). San Isidoro dice lo siguiente sobre el acento:

“La propiedad es obra de la naturaleza [fenómeno natural]; el orden y el acento (apicem) pertenecen al libre albedrío humano. Los antiguos incluyeron entre las figuras [signos] el acento (apicem), por encontrarse lejos de los pies (a pedibus), ya que se colocaba sobre el vértice de la letra. Se trata de una raya (línea) puesta sobre la letra”<sup>65</sup>.

C. H. Grandgent<sup>66</sup> habla indirectamente de dicha ambigüedad entre “cantidad y acento”:

“Toda vocal latina era por naturaleza larga o breve; no sabemos qué grado de diferencia había

62 SAN ISIDORO: *Etymologías*. Libro IX, cap. 1 [“Acerca de las lenguas, pueblos, reinos, milicia, ciudades y parentescos”]. Vol. I. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 433, 1982, p. 741.

63 “Exspiratorisch” = “Akzent” (expiratorio, acento intensivo); ver: WILPERT, Gero von: “Akzent”, *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1969, p. 12; o “spiritus asper”, en HUNGER, H.: “Akzent”, *Dtv-Lexikon der Antike. Philosophie, Literatur, Wissenschaft*. Vol. 1. München, Deutscher Taschenbuch Verlag [dtv], 1969, pp. 93-94.

64 Cfr. RIX H.: “Lateinisch B”, *Dtv-Lexikon der Antike. Philosophie, Literatur, Wissenschaft*. Vol. 3. München, Deutscher Taschenbuch Verlag [dtv], 1969, p. 30.

65 SAN ISIDORO: *Etymologías*. Libro I, cap. 5,17-18 [“De Grammatica”]. Vol. I. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 433, 1982, p. 285.

66 GRANDGENT, C. H.: *Introducción al latín vulgar*. Madrid, CSIC, Instituto Miguel Cervantes, Publicaciones de la Revista de Filología Española, nr. IX, 1963, p. 114.

entre unas y otras, pero podemos conjeturar que en el lenguaje común era mayor la diferencia en las vocales tónicas que en las átonas”.

Según numerosos filólogos, el sistema de ordenar las sílabas del verso, canto o también, a veces, de la prosa (*cursus*)<sup>67</sup> según la cantidad silábica, fue decayendo en proporción inversa a la expansión del latín, hasta llegar a imponerse, antes de la era cristiana, un sistema diferente, aunque, en cierto modo, análogo al anterior, denominado posteriormente *rítmico*. Este último, consistía en ordenar las sílabas del verso o de la prosa según el ritmo del idioma<sup>68</sup> (*accentus*, *ad-cantum*, según San Isidoro).

Joseph Herman<sup>69</sup> opina que ya, antes de la era cristiana, el sistema rítmico, basado en el *acento*<sup>70</sup> intensivo, se había impuesto en los gramáticos latinos sobre el sistema *métrico* (cuantitativo). En el siglo III, es decir, dos siglos antes de la caída del Imperio Romano Occidental (476), el sistema métrico, al parecer, llegó a ser profundamente modificado. Por una parte, la diferencia de duración de las sílabas fue, según Herman, liquidada, con lo que desaparecieron las antiguas polémicas, que llegaron más allá de la *qualidad* que, por naturaleza, manifestaban las propias sílabas. La confusión comenzó con las sílabas no acentuadas, pero, pronto penetró también en las acentuadas<sup>71</sup>. Como prueba, se aduce que, en el siglo III, el gramático latino *Marius Plotius Sacerdos*<sup>72</sup>, autor de la *gramática latina* más antigua conocida, que incluye también la métrica, califica de barbarismo abreviar las sílabas largas al final de palabra. Hacia el siglo IV, el gramático latino *Servius* (o *Sergius*) precisaba: “Es difícil saber, qué sílabas son largas por naturaleza” (“Syllabas natura longas difficile est scire”). En tiempos de San Agustín, este sistema, al parecer, se habría generalizado: “Los oídos africanos no hacen distinción entre vocales largas y breves” (“Afrae aures de correptione vocalium vel productione non iudicant”<sup>73</sup>). Por

67 Existían diferentes maneras de disponer u ordenar las sílabas largas (o acentuadas) y breves (o sin acento), al finalizar las frases, denominados: “1. *cursus planus*: “conse/crÁ-re / de-bÉ-ret” (óo / oóo: larga-breve / breve-larga-breve); 2. *cursus tardus*: “tÁr-di / con-sÍ-li-um” (óo / oóoo: larga-breve / breve-larga-breve-breve); y 3. *cursus velox* [muy popularizado]: “con-strÍn-gi-mur / co-gi-tÁ-re” (óoo / oóoo: larga-breve-breve / breve-breve-larga-breve)”. (Ver: KLAUSER, Renate y MEYER, Otto, ed.: “Cursus” en *Clavis Mediaevalis*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1966, p. 59).

68 GEORGLADES, Thrasybulos: *Der griechische Rhythmus*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1977, p. 125 y ss.

69 HERMAN, Joseph: *Le Latin Vulgaire*. París, Presses Universitaires de France, colección “Que sais-je?”, 1970, p. 36 y ss. LANGGOSCH, Karl: *Lateinisches Mittelalter*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, pp. 50-60.

70 A la cabeza de la historia de la notación musical (neumática) está el *accentus*, que, según San Isidoro, procede del vocablo griego *prosodía* (ad cantum). Aristófanes de Bizancio (ca. 257-180 a. d. C.) creó los signos prosódicos para señalar el acento y conseguir una perfecta dicción del idioma. Enseguida fueron adoptados por los gramáticos griegos y latinos. Los signos prosódicos o *acentos* usados por los gramáticos se dividen en cuatro clases: *I.- Tonoi* (acento agudo ó, grave ò y circunflejo ô); *II.- Chronoi* (acento largo y breve); *III.- Pneumata* (espíritu áspero y suave); *IV.- Pathe* (apóstrofe, unión y separación). (Cfr. WAGNER, Peter: *Einführung in die [...], Neumenkunde*. Vol. II. Hildesheim, Georg Olms, 1970 [= Leipzig, 1912], pp. 18-19. ERBSE, Hartmut “Aristophanes von Byzanz”, *Dtv-Lexikon der Antike, Philosophie, Literatur, Wissenschaft*. Vol. 1. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969, p. 181-182). El *Anonymus Vaticanus* (Cod. Palat. 235, fol. 38v.) dice: “De accentibus toni oritur nota quae dicitur neuma”. (“De los acentos del sonido nace la nota que se denomina neuma”). (Cfr. WAGNER, Peter: *Einführung in die gregorianischen Melodien, Neumenkunde*. Vol. II. Hildesheim, Georg Olms, 1970 [= Leipzig, 1912], pp. 15-16). “Musica cuius imago prosodia”, dice Varro, y Martianus Capella denomina el acento “anima vocis et seminarium musices”. (Cfr. FLEISCHER, Oskar: *Neumenstudien*. Vol. I. Leipzig, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1895, p. 49 y ss. y WAGNER, Peter: *Einführung in [...] Neumenkunde*. Vol. II. Hildesheim, Georg Olms, 1970 [= Leipzig, 1912], p. 18).

71 Los gramáticos latinos distinguían tres tipos de acento: agudo [´], grave [˘] y circunflejo [^]. Estos eran interpretados melódicamente; pero, en la práctica, existía también otro tipo de acento basado en la “intensidad o peso” al pronunciar las sílabas.

72 FEHLING, D.: “Sacerdos, Marius Plotius”, *Dtv-Lexikon der Antike, Philosophie Literatur Wissenschaft*. Vol. 4. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976, p. 151.

73 SAN AGUSTIN: *De doctrina cristiana*, cap. 24. Obras Completas de San Agustín, tomo IV. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 30, 1948.

74 COLAN, Dan Munteanu: *Breve historia de la lingüística románica*. Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 22. Ver: SAN ISIDORO: *Etymologías*. Vol. I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 433, 1982, p. 741.

otra parte, la cultura latina, desde antes de comenzar la Edad Media, veía su propia lengua viva (*romane loqui*)<sup>74</sup> y el denominado *latín clásico* (*latine loqui*) como una unidad, es decir, como un idioma que, con el uso cotidiano, iba evolucionando; de ahí, la tendencia a independendizar su gramática, sintaxis, ortografía, léxico y formas poéticas. No obstante, el *latín clásico* seguía siendo modelo, materia de enseñanza, pero no “norma”. Por otra parte, para muchos pueblos romanizados, el latín no era el lenguaje materno, sino aprendido en la escuela y, de ahí, un idioma de gente culta, que se servía de él, junto a la lengua materna o común en su propia tierra<sup>75</sup>.

## 8.- EL LATIN Y LA MUSICA EN EL CULTO CRISTIANO

Los primeros *manuscritos de música europea*, que comienzan a aparecer hacia el siglo IX, dan a conocer la *monodia litúrgica*, es decir, la música usada en el culto cristiano. En dicho culto (liturgia y predicación), parece ser, que, después de un corto periodo, en que las primeras comunidades judeo-cristianas del mediterráneo usaran el arameo o el hebreo, se pasó al griego<sup>76</sup>. Las comunidades cristianas de Roma usaron el griego durante los tres primeros siglos<sup>77</sup>. La primera *Biblia latina* (Vetus Latina) aparece a finales del siglo II; en principio, más relacionada con España y norte de África (Cartago), que con Roma. Todavía, a principios del siglo III, los grandes debates teológicos cristianos eran en griego. Según numerosos historiadores, antes que en Roma, fue en el norte de África donde se llevó a cabo el cambio del griego por el latín en la liturgia y en la predicación cristiana. Las comunidades cristianas latinas mantuvieron numerosos términos griegos, para evitar el uso de ciertas palabras latinas procedentes del culto pagano.

La música cristiana conecta directamente con la del helenismo y del Imperio Romano<sup>78</sup>, como puede observarse en los debates de los Santos Padres contra la recaída en el paganismo y herejías que iban apareciendo. No obstante, hasta que aparecieron las primeras escuelas monacales (ca. siglo IV), los centros de formación de los escritores cristianos fueron las academias helenísticas y romanas. *Clemente de Alejandría*, ya en el siglo II, luchó por conciliar la cultura griega con la cristiana. Los primeros cantores cristianos de “himnos corales” conectaron con la tradición de “himnos corales” paganos, especialmente, desde que el canto comunitario empezó a ser reemplazado por el “coro de cantores”. En este

75 Cfr. “Mittellatein”, en KLAUSER, Renate y MEYER, Otto, ed.: *Clavis Mediaevalis*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1966, pp. 158-159.

76 En el siglo III antes de Cristo, época helenística, el griego llegó a ser la lengua común usada en el mundo oriental (África del norte incluida). Para fijar los matices musicales y más fácil aprendizaje, *Aristófanes de Bizancio* (260-180 a. d. C.) creó en Alejandría el sistema de los signos prosódicos, que debían servir, en principio, como ayuda para la lectura. Desde entonces, estos signos constituían una parte importante de la gramática griega, que después adoptarían también los gramáticos latinos: I *Tonoí* (toni: *accentus acutus, gravis, circumflexus*) para señalar la altura; II *Chronoi* (tempora: *accentus longus, brevis*) para la cantidad silábica; III *Pneumata* (*spiritus asper, lenis*) para la intensidad; IV *Pathos* (variaciones: *apostrophus, conjunctio, separatio*) para determinadas peculiaridades al final de las palabras); ver: FLOROS, Constantin: *Einführung in die Neumenkunde*. Wilhelmshaven, Heinrichhofen's Verlag, 1980, pp. 37-38.

77 JEDIN, Hubert: *Manual de Historia de la Iglesia*. II. Barcelona, Herder, 1980, p. 401.

78 Ver: WILLE, G.: “Musik D: Frühchristliche Musik”, *Dtv-Lexikon der Antike Philosophie Literatur Wissenschaft*. Vol. 3. München, Deutscher Taschenbuch Verlag [dtv], 1969, p. 215.

79 Ver: “Plinius (Gaius P. Caecilius Secundus)”, en BUCHWALD, Wolfgang, HOHLWEG, Armin y PRINZ, Otto, ed.: *Tusculum Lexikon*. München, Heimeran Verlag, 1963 p. 413.

sentido, destacan Roma y Milán (siglo IV). Muy pronto debieron aparecer los “cantos de convite” y “cantos sepulcrales” cristianos. *Plinio el Joven*<sup>79</sup> (62-114) en su correspondencia con Trajano, dice que los cristianos cantaban *himnos* en sus reuniones. Posteriormente, *Apolinar de Laodicea*<sup>80</sup> (310-390), dentro del debate arriano-católico, compuso los *evangelios* en 24 *cantos* y 150 *salmos* en hexámetros griegos. En la historia del canto eclesiástico latino, destacan los himnos de *Hilario de Poitiers* (315-367), imitador de Horacio, *Ambrosio de Milán* (340-397), *Sidonio Apolinar* (Lión, siglo V), o *Venancio Fortunato* (Poitiers, siglo VI). Estos dos últimos hicieron reflorar la antigua poesía lírica de Horacio. Los himnos de *Prudencio* (siglo IV), *Sedulio* (siglo V, imita a Virgilio), *Marciano Capella* (Cartago, siglo V) y *Boecio* (Roma, siglo V), llegarían a transmitirse más allá de la Edad Media. En este sentido, destaca especialmente *Cassiodoro* (fl. siglo VI), que reunió, en su monasterio de *Vivarium* (en Calabria, al sur de Italia), una gran biblioteca de autores clásicos griegos (traducidos al latín) y latinos, y además tradujo los *salmos bíblicos* en versos latinos, acompañándoles de acentos, para facilitar a los monjes su recitación en el culto. Este trabajo, continuado por *San Benito de Nursia* (siglo VI, Montecassino), ejerció gran influencia durante la Edad Media.

Junto a estos datos, los cambios que experimentó el latín pueden ayudar a entender el proceso evolutivo del ritmo musical, pues se supone que los autores de los textos compusieron también las melodías. En este sentido, hay que recordar que desde que el ritmo se independizó del texto (Aristógenes), los esquemas rítmicos, adoptados en la “música pura” (melismas, música sin texto), serían “per se” definibles, es decir, obedecerían a unas reglas. Por otra parte, desde la caída del Imperio Romano Occidental (siglo V), la iglesia cristiana fue la única institución que pudo mantener la unidad del *latín* en el culto y en la docencia. Hasta que aparecen los primeros tratados de notación mensural, la recepción del ritmo de la música, se transmite por medio de términos y conceptos (ritmo, metro, longa, breve, acento, mensura, etc.), usados en la gramática y retórica latina.

El *Speculum Musicae* (CS II, 303 a) describe detalladamente lo que sucedió en la primera etapa de la notación mensural (ca. 1300). El autor de este tratado distingue, en primer lugar: “Quid sit quidam cantus harmonicus, quid rithmicus, quid metricus”. (“Qué es el canto armónico, qué el rítmico, qué el métrico”). Al tratar del *canto llano*, habla de un sistema *rítmico*, basado en el acento, “non attendens vel observans circa illas [notas] certam temporis mensuram”. (“No tiene en cuenta u observa en ellas [notas] una medida cierta del tiempo), es decir, una música, cuyo ritmo no está regulado por una *medida cierta* del tiempo”. Páginas después (CS II, 303 b), hace importantes observaciones sobre el ritmo del canto llano, apoyándose en los antiguos escritores latinos:

“Si, por lo tanto, los antiguos Latinos solamente llamaron tono a cierta consonancia en la música, los gramáticos empezaron a denominar también tonos al acento de la dicción: los Latinos [decían] que no era pequeña la semejanza entre el acento del idioma en prosa y los modos de saltar y cantar. Teniendo esto en cuenta, sancionaron este nombre [accento] común para ambos”. (“Cum igitur antiqui Latini consonantiam quamdam in musica tantummodo tonum vocarent, **grammatici etiam accentus dictionis tonos nominare ceperunt** [ver San Isidoro]: Latini non

80 Ver: “Apollinaris oder Apollinaris”, en BUCHWALD, Wolfgang, HOHLWEG, Armin y PRINZ, Otto, ed.: *Tusculum Lexikon*. München, Heimeran Verlag, 1963, p. 41.

parvam esse similitudinem inter accentus prosaice locutionis modosque psallendi vel cantandi. Considerantes nomen hoc [accentus] utrisque commune esse sanxerunt”). (CS II, 241 b).

A este *ritmo*, regulado por el *accentus*, que habían observado los antiguos latinos en el *canto eclesiástico* (salmos, lecturas, oraciones, etc.), se refería anteriormente San Agustín en las *Confesiones*<sup>81</sup>:

“Recuerdo haber oído decir muchas veces de Atanasio [295-373], obispo de Alejandría, que hacía pronunciar los salmos al Lector con tan ligera inflexión de la voz, que más parecía recitarlos que cantarlos”.

En este sistema de “medida”, “non attendens certam temporis mensuram” (que no se ajusta a la *medida cierta* del tiempo), según el citado *Speculum Musicae*, el acento idiomático servía de punto de apoyo para agrupar u ordenar (*sub uno accentu*) las sílabas (notas) en la recitación (canto) de textos en prosa o en verso<sup>82</sup>.

Aunque el *acento*, según los gramáticos latinos, imitando a los griegos, podía ser también melódico, al parecer, llegó a ser expresado *cuantitativamente* (sílabas acentuadas/largas; sílabas átonas/breves). No obstante, se distinguían otras diferencias *cualitativas* (sílabas pesadas/tesis, sílabas leves/arsis), hasta llegar, poco a poco, a imponerse el *acento intensivo* (*ictus, impulsus, acumen, plausus*).

Para encontrar hilos perdidos en el debate entre *ritmo/acento* y *ritmo/cantidad* es necesario volver la mirada hacia los gramáticos y retóricos de la antigüedad greco-romana, con los que conectan los primeros poetas (músicos, compositores) cristianos de occidente, que crearon la monodia litúrgica, plasmada posteriormente, a partir del siglo IX, en los códices de notación neumática.

Es cierto, que los retóricos latinos de los primeros siglos de la era cristiana como **Marco Fabio Quintiliano** (*Institutio oratoria*; siglo I) usaban los tradicionales términos *longa, brevis, pie, ritmo, metro, dimensión, dar y alzar*, etc., al tratar cómo debía elaborarse y declamarse un discurso (*oratio*); aunque, posiblemente, dicha terminología no se refería ya a la *cantidad silábica* sino al *acento* del lenguaje como instrumento para articular u ordenar las sílabas y diferenciar las palabras en el verso y en la prosa.

El vocablo latino *numerus*<sup>83</sup> significa para M. F. Quintiliano “numerus rythmous” (medida rítmica), es decir, orden o pronunciación acompañada “Nam rythmi, ut dixi, neque finem habent certum nec ullam in contextu varietatem”. (“Pues los ritmos, como dije, ni tienen un final cierto, ni variedad alguna en el contexto.”), a diferencia de *metrum* o medida exactamente fijada:

“Pues los ritmos, como dije, *ni tienen un final fijo ni ninguna variedad en el contexto*, sino con la elevación [alzar], ejecución, y caída [dar] que comenzaron discurren hasta el final: el discurso

81 SAN AGUSTIN: *Confesiones*. Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, 1964, Libro X, cap. 33, núm. 50, p. 271.

82 Ver: “M. Tulli Ciceronis: Orator Ad M. Brvtvm”, en WILKINS, A. S., ed.: *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*. 10ª edn. Tomus II. Oxford, Oxford Classical Texts, 101982, p. 56, línea 187 y ss.

83 “Numerus” es la traducción latina del vocablo griego “rithmós”, relacionado con “ararísko”; es decir, lo inmóvil, lo fijo dentro de lo que fluye, de lo móvil (*rythmós* de *réo*). SCHAFKE, Rudolf: *Geschichte der Musikaesthetik*. Tutzing, Hans Schneider,

no desciende hasta el chasqueo de los dedos. LVI. Esto lo ve muy bien Cicerón y lo prueba frecuentemente buscando lo que es *numeroso* [rítmico], para que en la composición no exista más lo arítmico, inculto y agreste, sino lo enrítmico [simétrico, acompasado] que es poético; como en las palestras queremos luchadores entrenados, sin embargo, no queremos aquellos que se denominan no entrenados”. “**Nam rhythmī, ut dixi, neque finem habent certum nec ullam in contextu varietatem, sed qua coeperunt sublacione latrone ac positione ad finem usque decurrunt:** oratio non descendet **ad crepitem digitorum.** LVI. Idque Cicero optime videt ac testatur frequenter se quod **numerosum** sit quaerere ut magis non **arrhythmum** quod esset inscitum atque agreste, quam enrhythmum, quod poeticum est, esse compositionem velit: sicut etiam quos palaestritas esse nolumus, tamen esse volumus eos qui dicuntur apalaestroe”<sup>84</sup>.

Muy posteriormente, **San Isidoro**<sup>85</sup> sigue definiendo el *acento* de un modo parecido<sup>86</sup>:

“Acento, que, en griego, se dice prosodia [tomó el nombre del griego]. Pues, el griego “prós”, traducido al latín significa “ad”, y el griego “òdé”, en latín significa “cantus” [...]. Por lo tanto, se dice acento, lo que va junto al canto, como adverbio lo que va junto al verbo [palabra]. [...]. Así pues, [los Latinos] llaman acento a los tonos y a los tenores, porque ahí el sonido crece y disminuye. Acento, por lo tanto, es así denominado, porque va de acuerdo con el canto [...] Se denomina agudo, porque agudiza y eleva la sílaba; grave porque la deprime y rebaja”. (“Accentus, qui Graece prosodia dicitur [ex Graeco nomen accepit]. Nam Graece “prós”, Latine “ad”, òdé Graece, Latine “cantus” est [...] Accentus autem dictus, quod juxta cantum sit, sicut adverbium iuxta verbum est [...] Nam [Latini] accentus et tonos et tenores dicunt, quia ibi sonus crescit [se eleva] et desinit [cae]. Accentus autem dictus, quod juxta cantum sit, sicut adverbium quia iuxta verbum est. Circumflexus, quia de acuto et gravi constat [...] Acutus accentus dictus, quod acuat et erigat syllabam, gravis, quod deprimat et deponat”)<sup>87</sup>.

Es cierto, que este texto induce a confusión, pues “sonus crescit” puede traducirse tanto en sentido *melódico* (sonido más agudo) como en sentido *intensivo* (sonido acentuado).

Más adelante, San Isidoro, al explicar la diferencia entre la poesía semítica<sup>88</sup> y la latina, hace alu-

1982, p. 177, nota 4.

<sup>84</sup> QUINTILIANO, Marco Fabio: *Institutio oratoria*, en M. Winterbottom, ed., *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae lib. IX*, [cap. 4, párrafos LV-LVI]. Oxford, Oxford Classical Texts, 1970.

<sup>85</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*. Liber I “De Grammatica”. Vol. 1. *Obras Completas de San Isidoro*, (José Oroz Reta, ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC], 433, 1982, p. 305.

<sup>86</sup> Ver también: CAPELLA, Martianus (fl. s.IV/V): [*De nuptiis Mercurii et Philologiae*; ca. 430], cap. 3, p. 268: “Et est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis et seminarium musices, quod omnis modulatio ex fastigiis [elevación] vocum gravitateque componitur, ideoque accentus quasi adcantum vocatus est”. Esta obra ejerció gran influencia, a modo de enciclopedia del saber (trivium y quadrivium), durante toda la Edad Media. San Isidoro debió tomar de aquí su definición de “accentus”. (Cfr. BERNHARD, Michael, ed.: “Accentus”, *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi*. Fascículo 2, A – authenticus. München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Musikhistorische Kommission, 1995, columna 20, línea 30. Es importante la explicación del ritmo (*De Nuptiis Mercurii*, etc.: Rhythmpoecia), en el sentido de Aristógenes: *tempus primum (xronos proton), compositum*, pies métricos o ritmos dactílicos (Longa/Breve-Breve), yámbicos (Breve/Longa) o peónicos (Longa-Breve/Longa) y también de ritmos irracionales (*agoge rhythmica*, “tempo”). (Cfr. HARMON, Roger: “Martianus Capella”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, vol. 11. Kassel-Basel, Bärenreiter, 2004, columnas 1159-1161.

<sup>87</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías* Lib. I, cap. 18,1 “De Grammatica”. Vol. 1., Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 433, p. 304.

<sup>88</sup> Respecto a la poesía bíblica, “Los autores antiguos no dan a este respecto [cantidad, acento] información exacta; se atenían a la terminología de la literatura clásica, aunque ya San Jerónimo da a entender que las expresiones clásicas pudieran tener un sentido especial para el hebreo. Las investigaciones llevadas a cabo en la actualidad han conducido a tres explicaciones diferentes: unos explican el verso hebreo por la cantidad de las sílabas; otros por el número de éstas; otros finalmente, por su acento. La teoría de la acentuación es hoy reconocida y empleada de un modo universal”; ver: ROBERT, A. “Poesía bíblica”, en *Diccionario de la Biblia*. Barcelona,

sión al ritmo. Este aspecto es importante tenerlo en cuenta, ya que el origen del canto gregoriano está relacionado con la recitación de “textos poéticos” bíblicos (salmos) traducidos al latín:

“Entre los Hebreos, todos los salmos aparecen compuestos en versos. Y al igual que en el romano Flacio [Horacio] o en el griego Píndaro, los salmos discurren en metro yámbico o suenan en versos alcaicos, o brillan en sáficos o avanzan con pies trímetros o tetrámetros”<sup>89</sup>. (“Omnes psalmi apud Hebraeos, **metrico carmine** constat esse compositi. Nam in more Romani Flacci [Horacio] et Graeci Pindari [520-445 a. d. C.], nunc alii iambo currunt, nunc Alcaico [600 a. d. C.] personant, nunc Sapphico [600 a. d. C.] nitent trimetro, vel tetrametro pede incedentes”)<sup>90</sup>.

Aquí, no habría que interpretar “metrico carmine” necesariamente en sentido métrico-cuantitativo sino rítmico, pues se opina generalmente, que el ritmo del verso semítico se basaba en el acento silábico, aunque para indicarlo o expresarlo se apoyaran, por analogía, en la “generalizada” métrica cuantitativa greco-romana.

En este sentido, puede ser interesante lo que dice sobre el acento la “Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi” (GS I, 5 y ss.), al diferenciar entre *acento* (¿intensivo?) y *melodía* (¿línea musical?) en la frase: “si coinciden a la vez acento y melodía”. Este texto, aunque redactado entre los siglos X-XI, recoge, sin duda, una teoría (tradicción) bastante más antigua:

“Como dice Prisciano: La música no se somete a las reglas de Donato, como tampoco la sagrada escritura. Si coinciden a la vez acento y melodía, ejecútense comúnmente; si no coinciden, el texto terminará según exigen los tonos de los cantos o de los salmos [las fórmulas salmódicas]”. (“Sicut dicit Priscianus [siglo VI, gramático]: “Musica non subjacet regulis Donati [siglo IV, gramático, maestro de San Jerónimo], sicut nec divina scriptura. **Si vero convenerint in unum accentus et melodia**, communiter deponantur, sin autem, iuxta melodiam toni cantus sive psalmi terminentur”). (GS I, 5 y ss.).

Sobre la cantidad silábica, San Isidoro dice que, en latín, se distinguen tres tipos de sílabas: largas, breves y comunes:

“Las sílabas son largas breves y comunes. Breves, las que nunca se pueden alargar; largas, las que siempre se alargan; y comunes, las que se alargan o abrevian a voluntad del escritor, cuando la necesidad lo requiere. Lee a Donato. Por consiguiente, las sílabas se denominan longas o breves, porque, debido a las distintas moras (tardanzas) que presentan los sonidos, éstos parecen tener doble o simple duración de tiempo”. (“Syllabae autem aut breves sunt aut longae, aut communes. Breves vocatae, quia nunquam produci possunt. Longae, quia semper producuntur. Communes

Herder, 1966, columna 1545 y ss.

<sup>89</sup> Llama la atención, cómo San Isidoro recuerda lo que dice sobre los metros la *Poética* de Aristóteles; ARISTOTELES: *Poética*. Madrid, Editorial Bosch, 1977, p. 231.

<sup>90</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías* Lib. VI, cap. 2,17 “De libris et officiis ecclesiasticis”. Vol. I. Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 433, p. 570.

<sup>91</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA: “De Grammatica”, *Etimologías* Lib. I, cap. 16,1 y ss. Vol. I. Madrid, Biblioteca de Autores

autem, quia pro scribentis arbitrio cum neessitas cogit et producuntur et corripiuntur. Lege Donatum. Ideo autem syllabae longae brevesque dicuntur, quia per varias vocum moras aut dupla aut simplia spatia temporis habere videntur”)<sup>91</sup>.

Más adelante, veremos otros detalles de San Isidoro sobre el acento.

*Cantidad* (larga, breve, común) y *acento*<sup>92</sup> silábicos son dos elementos gramaticales, que, como hemos visto anteriormente, crearon, al parecer, la diferencia entre el verso *latino-clásico* (métrico) y el *latino-medieval* (rítmico, *cursus*)<sup>93</sup>. El ritmo del verso latino siguió al parecer desarrollándose en la Edad Media, hasta imponerse la sucesión regulada de sílabas acentuadas y átonas, obviando la cuantidad. El ritmo poético, por lo tanto, llegó a consistir en guardar el mismo *número de sílabas* y *orden de acentos* en cada uno de los versos, y en establecer, entre ellos, una *rima*; por ejemplo, un *esquema* de ocho sílabas, ordenadas: “breve-longa, breve-longa, breve-longa, breve-longa” o bien (átona-tónica): || x-x´ | x-x´ || x-x´ | x-x´ ||, era denominado *dímetro yámbico* u *octosílabo*, etc. Este desarrollo culminaría en la generalización de la denominada, aunque muy debatida, “medida rítmica” (poesía rítmica), que se nos ofrece en formas muy conocidas, desde los *versos ambrosianos*, citados por San Agustín<sup>94</sup> como “Dé<sup>95</sup>-us | cre-á | tor óm | ni-um”, que consta de “cuatro yambos y 12 tiempos” (4 [yambos] x 3 [tiempos: breve+longa] = 12 tiempos), hasta el tipo de *secuencia rítmica* de la escuela de Notre-Dame de París, Adam de Sant Victor, etc., en el siglo XII, que, se ha transmitido en fuentes como los mss. Paris, BN f. lat. 14 452 y 14 819<sup>96</sup> y seguiría cultivándose después.

J. Wolf<sup>97</sup> dice, que esta práctica *rítmica*, fundada en el “acento silábico, fue un duro golpe para la métrica clásica, que nunca había dejado de estar presente en la teoría de la música de occidente, e incluso, desde el renacimiento carolingio (siglo IX), había recuperado su antigua fuerza”. Esta “realidad” (acento silábico), sin embargo, no se ha tenido muy en cuenta al estudiar la notación musical antigua, ya que sólo podría afectar, si acaso, al canto gregoriano y/o, a lo sumo, a la monodia profana premensural.

## 9.- RITMO Y METRO: ESCRITORES CLASICOS LATINOS

El *ritmo*, según informan los escritores clásicos latinos y los tratados teórico-musicales conocidos, desde Cicerón, Horacio, M. F. Quintiliano, etc. hasta los primeros tratados teóricos de música mensural

Cristianos [BAC] 433, 1982, p. 298.

92 GEORGIADIS, Thrasybulos: *Der griechische Rhythmus*. Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 58 y ss. Aquí Georgiades se ocupa del paso del ritmo cuantitativo al fundado en el acento y habla de la diferencia entre “acento intensivo” (*Betonung*) y “acento o peso” (*Schwere*) de la sílaba; matices que no deberían confundirse.

93 Cfr. “Cursus” en HARRASSOWITZ, Otto [KLAUSER, Renate · MAYER, Otto, ed.]: *Clavis Medievalis*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz · Wiesbaden, 1966, pp. 59-60. Cfr. también: “Mittellateinische Dichtung”, en HARRASSOWITZ, Otto [KLAUSER, Renate · MAYER, Otto, ed.]: *Clavis Medievalis*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1966, pp. 159-161.

94 SAN AGUSTIN: *De Musica, libri vi*. Obras Completas, vol. XXXIX. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 499, 1988, p. 286 y ss.

95 Según las reglas de la métrica o de la prosodia, la sílaba breve inicial del yambo podía ser alargada, por medio del elemento denominado “anceps”.

96 Cfr. HUSMANN, Heinrich: “Notre-Dame-Epoche: IV. Die Poetisierung der Prose und ihre musikalische Lösung von der Alleluia-Phrase”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 9. Basel, Bärenreiter, 1961, cols. 1705-1708.

(finales del siglo XIII), que lo explican con relativa claridad (*mensura, modus, tempus, prolatio*) como el Anonymus IV; J. de Garlandia; Franco de Colonia; J. de Moravia; Jacobus Leodiensis o J. de Muris, evoluciona según los principios de la *cantidad silábica* (larga, breve), denominada *métrica* (numerus = quantitas); aunque esas mismas fuentes hablan constantemente de otra “medida” diferente, denominada *rítmica* (numerus = rhythmus), fundada, posiblemente, en el acento idiomático (silábico).

La notación mensural, de una manera más clara desde Franco de Colonia, aparece regulando y definiendo las diferencias “cuantitativas” entre las *figuras* musicales *simples* (virga: *longa*, punto: *breve*, notae currentes: *semibreves*) y *compuestas* (neumas: *ligaturae cum proprietate, sine proprietate, cum opposita proprietate*, etc.).

En la música, ha jugado un papel muy importante el concepto de *tempus* (según Aristóteles, *mensura motus*), heredado de los gramáticos clásicos griegos y latinos. Era, como hemos visto anteriormente (Quintiliano), un concepto fundamental usado en la métrica latina (“unidad; espacio o *duración breve*, indivisible”). La definición de *tiempo* como punto de partida de la *música mensural* se atribuye a Franco de Colonia. Su definición, aunque pudiera parecer “abstracta”, es, como veremos después, identificada con la sílaba “breve”, y, su figuración, con el *punto* de la notación neumática cuadrada:

“**Tiempo** es la medida de la voz emitida o del silencio, que comúnmente se denomina pausa. Digo que la pausa debe ser medida por el tiempo, porque, de otro modo, dos cantos diferentes, en el que uno aparece con pausas y otro sin ellas, no pueden ser cohesionados entre sí proporcionalmente”. (“**Tempus** est mensura tam vocis prolate quam eius contrarii, scilicet vocis amisse, que pausa communiter appellatur. Dico autem pausam tempore mensurari, quia aliter duo cantus diversi quorum unus cum pausis, alius sine sumeretur, non possent proportionaliter ad invicem coequari”). [Franco, CS I, 118 a ].

El *tempus* (según Aristóteles o Arístides Quintiliano: “mensura motus”) es entendido por Franco de Colonia como *nota breve* o *duración mínima* pronunciable o perceptible “Quod est minimum in prolatione vocis”<sup>98</sup>. (“Lo mínimo en la pronunciación de la voz”).

J. de Moravia (finales del siglo XIII) relaciona *tiempo* y *movimiento* de un modo semejante a San Agustín o San Isidoro:

“Por aquello que, en el movimiento, contamos antes y después, captamos el tiempo, que no es otra cosa que el número de lo anterior y lo posterior en el movimiento”. (“Ex hoc quod numeramus prius et posterius in motu, apprehendimus tempus, quod nihil aliud est quam numerus prioris et posterioris in motu”). (CS I, 89).

J. de Grocheo (finales del siglo XIII) entiende el *tempus musicum* como aquello que se realiza en

97 WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*. Vol. I. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1975 (= Leipzig 1913), p. 199.

98 CSERBA, Simon M. OP: *Hieronymus de Moravia: Tractatus de Musica*. Regensburg, 1935, p. 236 [Referencia tomada de HASS, Max: “Die Musiklehre von Garlandia bis Franco” y SACHS, Klaus-Jürgen: “Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jh.”, ambos en ZAMINER, Frieder, ed.: *Geschichte der Musiktheorie*. Vol. 5. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p.

el tiempo (fenómeno físico; sobre el *tempus*, ver: CS I, 89 a y ss.). En la baja Edad Media (siglo XIII), gana fuerza el concepto de *tempus* como fenómeno físico, relacionado con el “movimiento solar”. Se intenta, como veremos después, definir con exactitud la duración de la breve. Dicha duración, como hemos visto anteriormente (Quintiliano), al principio era indefinible, aunque se sentía porque estaba grabada (guardada) en la memoria. Por otra parte, mientras la música fuera *monódica* o “nota contra nota”, no era tan necesario definir el *tempus* con exactitud. Según Aristóteles, *tempus est mensura motus* (tiempo es la medida del movimiento).

San Isidoro<sup>99</sup>, relaciona el *tempus* con el movimiento de los astros, cuando dice:

“*Chronos*, en griego, se traduce al latín como *tempus*”. (“*Chrónos*, enim Graece, Latine *tempus* interpretatur”).

“Los tiempos se dividen en momentos, días [...] **Momento** es el tiempo mínimo y estrechísimo, como el movimiento de los astros”. (“*Tempora autem momentis, diebus [...] dividuntur. Momentum est minimum atque angustissimum tempus, a motu siderum dictum*”)<sup>100</sup>.

Vamos a seguir ahora, gradualmente, el desarrollo del concepto “ritmo musical”, en los antiguos escritores latinos.

En primer lugar, **M. T. CICERÓN**<sup>101</sup>:

Desde la época de San Agustín y San Jerónimo y durante la Edad Media, Cicerón es uno de los autores clásicos más citados e imitados. En los teóricos medievales de música aparecen constantemente términos o expresiones usadas por Cicerón (*numerus, numerose canere, longa, longior, brevis, brevior*).

El *canto gregoriano*, según lo conocemos desde los primeros manuscritos musicales (siglo IX), va unido indisolublemente a textos (salmos) latinos, que traducidos por padres de la iglesia cristiana, fueron educados, como San Jerónimo, autor de la *Vulgata latina*, en academias clásicas. Es, por lo tanto, de suma importancia conocer la estructura rítmica del latín de aquella época. En este sentido, las antiguas versiones latinas de los *salmos* (*Vetus Latina*: ca. siglos II-IV) pueden ser el material de apoyo más adecuado para el estudio del ritmo musical. La recitación en voz alta de estos textos estaba sometida a un *ritmo* (medida).

Por escritores clásicos latinos como Cicerón u Horacio, sabemos que existían diversas maneras de recitar los textos latinos, según su forma (poesía o prosa) y contenido y, que, a cada una de ellas, correspondía un *ritmo* determinado. En este sentido, es importante lo que escribe Cicerón sobre los ritmos poético y oratorio.

98 y p. 116 y ss., respectivamente].

99 SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías* V, cap. 28 “*De legibus et temporibus*”. Vol. I. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 433, 1982, p. 536.

100 SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías* V, cap. 29 “*De legibus et temporibus*”. Vol. I. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 433, 1982, p. 536.

101 “*M. Tvlli Ciceronis: Orator Ad M. Brvtvm*”, WILKINS A. S., ed.: *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*. 10ª edn. Tomo II. Oxford,

Cicerón distingue entre *ritmo* y *metro*: dice que los poetas se diferencian de los oradores en que, aunque ambos usan el *ritmo* (*numerus*), los poetas, sin embargo, usan además el *verso* (*metrum*). Usar el *verso* (“esquema fijo” de pies métricos), es, según Cicerón, un vicio para el orador, no, en cambio, el *ritmo* (pies métricos, sin “esquema fijo”). Antes, el *ritmo* era usado sólo por los *poetas*, pero ahora lo usan, en modo creciente, también los *oradores*:

“Así pues, los poetas plantean la cuestión de en qué se diferencian ellos de los oradores: les parecía que principalmente en el *número* antes que en el *verso*, ahora ya en los oradores se propaga también el *número*. Todo aquello que el oído siente como medida, aunque no se trate de verso —pues eso que es verdaderamente un vicio del discurso— se denomina *número*, que en griego se dice *rithmos*”. (“Nam enim poetae quaestionem attulerunt, quidnam esset illud quo ipsi differrent ab oratoribus: numero maxime videbantur antea et versu, nunc apud oratores iam ipse numerus increbruit. Quicquid est enim quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a versu —nam id quidem orationis est vitium— numerus vocatur, qui Graece rythmós dicitur”)<sup>102</sup>.

Según Cicerón, el oído (*sensus*) juega un papel muy importante al juzgar sobre los *ritmos*, ya que tanto el *número* (ritmo) como el *sonido* (voz) producen placer en el oído. Ahora bien, respecto al *ritmo*, dice Cicerón, hay que seguir *la costumbre*; respecto a las palabras hay que elegirlas y usarlas según la situación. En el discurso oratorio (prosa) hay que buscar un término “medio” entre el lenguaje usado por los poetas y por el pueblo vulgar o manera corriente de hablar:

“Pero el juez de las cosas y las palabras es la prudencia, sin embargo los jueces de los sonidos y los números son los oídos, y puesto que aquellas [las palabras] se refieren a la inteligencia, éstos [sonidos y números] al gusto [placer], en aquellas inventa la razón, en éstos el sentido inventó el arte. Por lo tanto, dos son las cosas agradan al oído, el sonido y el número. En el número rige la costumbre, en el sonido investigamos”. (“Sed quia rerum verborumque iudicium in prudentia est, **vocum autem et numerorum aures sunt iudices**, et quod illa [verba] ad intelligentiam referentur, haec [sonus et numerus] ad voluptatem, in illis [verbis] ratio invenit, **in his [sonus et numerus] sensus artem**. Duae sunt igitur res quae permulceant auris, sonus et numerus. De numero mox, nunc de sono quaerimus”)<sup>103</sup>.

La naturaleza dotó a nuestros oídos para que pudieran juzgar y diferenciar los *ritmos* compuestos por pies de sonidos largos y breves (métrica) o graves y agudos (acentuados o átonos). En los versos, todo el mundo sabe distinguir cuando una sílaba es larga o breve (acentuada o átona):

“Cuando se trata del *verso*, ciertamente, todos los teatros gritan, si una sílaba fue más breve o más larga, aunque la muchedumbre, en verdad, desconoce los pies ni entiende de números [rit-

Oxford Classical Texts, 101982, pp. 1-71. (Citado en adelante como: “Cicerón, o. c., p.”).

102 Cicerón, o. c., p. 19, líneas 10-25.

mos], ni sabe por qué aquello le ofende o le inquieta; y, sin embargo, la naturaleza puso en nuestros oídos el juicio de los sonidos largos y breves y de las voces agudas y graves”. (“In versu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba aut brevior aut longior; nec vero multitudo pedes novit nec ullos numeros tenet nec illud quod offendit aut curat aut in quo offendit intellegit; et tamen omnium longitudinum et brevitatum in sonis acutarum graviumque vocum iudicium ipsa natura in auribus nostris conlocavit”)<sup>104</sup>.

Después, explica el *origen* (Grecia, siglo V a.C.; Isócrates, Thrasymachus, Gorgias, etc.), *causa*, *naturaleza* y *uso* del *ritmo* (numerus) o el modo de adecuarlo convenientemente al discurso para que resulte apto y acompasado:

“En primer lugar explíquese el origen, a continuación la causa, después la naturaleza y por último el uso mismo del discurso apto y acompasado”. (“Primum ergo origo, deinde causa, post natura, tum ad extremum usus ipse explicetur orationis aptae atque numerosae”)<sup>105</sup>.

“Búsqese la causa [motivo, razón]. Que sea de tal modo abierta [amplia], que se admire de que los viejos no se conmuevan, especialmente cuando, de hecho, fortuitamente se diga algo apto y conclusivo. [...] no obstante, el mismo oído o el sentimiento [alma], por anuncio de los oídos, contiene en sí cierta aptitud natural para medir todas las voces. Y así, juzga lo más largo y lo más corto, y siempre espera lo perfecto y moderado”. (“Causa quaeratur. Quae sic aperta est, ut mirer veteres non esse commotos, praesertim cum, ut fit, fortuito saepe aliquid concludere apteque dicere. [...] ipse enim aures vel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet vocum omnium mensuram. Itaque et longiora et breviora iudicat et perfecta ac moderata semper expectat”)<sup>106</sup>.

“Expliquemos ahora [...], si place, la naturaleza; esta cuestión no pertenece a este discurso, sino que es propia del arte íntimo. Se puede, no obstante, investigar, qué es el *número* en el discurso y dónde está colocado, y de dónde procede, y si éste es uno o dos o más, por qué razón se compone, y para qué cosa, y cuándo y en qué lugar y a quién, de modo añadido, produce algo de placer”. (“Naturam nunc [...] si placet explicemus; quae disputatio non huius instituti sermonis est, sed artis intimae. Quaeri enim potest, qui sit orationis numerus et ubi sit positus et natus ex quo, et is unusne sit an duo an plures quaque ratione componatur et ad quam rem et quando et quo loco et quem ad modum adhibitus aliquid voluptatis adferat”)<sup>107</sup>.

El oído distingue cuándo hay *ritmo* en el discurso, pues el sentido enseguida percibe, cuándo hay

103 Cicerón, o. c., p. 48, líneas 7-15.

104 Cicerón, o. c., p. 51, líneas 15-20

105 Cicerón, o. c., p. 51, líneas 25-27

106 Cicerón, o. c., p. 52, líneas 28-30 y p. 53 líneas 1-8.

un fallo. Este *conocimiento*, dice Cicerón, no procede de la razón, sino de la *naturaleza* y el *sentido*, al que la *razón métrica* enseñó a distinguir lo que sucede. Así, de la “observación de la naturaleza nació el arte”:

“Por lo tanto, nos es difícil conocer que existe un número en el discurso. Ciertamente, juzga el sentido; en el que no reconoce la desproporción [fallo] que sucede, aunque no podamos descubrir por qué ocurre esto. Ni, ciertamente, el mismo verso es conocido por la razón, sino por la naturaleza y el sentido, al que la razón métrica enseñó lo que sucede. Así, **la observación de la naturaleza y la reflexión dio a luz el arte**”. (“Esse ergo in oratione numerum quemdam nos est difficile cognoscere. Judicat enim sensus; in quo iniquum quod accidit non agnoscere, si cur id accidat reperire nequeamus. Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura atque sensu, quem dimensa ratio docuit quid accidere. **Ita notatio naturae et animadversio peperit artem**”)<sup>108</sup>.

Cicerón advierte, que hay que tener cuidado de que no suceda en el discurso oratorio lo que en los poetas líricos griegos, que si les quitas el canto, la *oración* (el discurso) queda casi desnuda:

“A los que con el canto despojares, el discurso queda casi desnudo [...] Las cuales [palabras], a no ser que actúe la flauta, son semejantes a la oración suelta [libre, sin ritmo fijo]. Y los *senarios* de los cómicos, por su semejanza a los discursos, son siempre rechazados, porque casi nunca puede entenderse en ellos el número y el verso. Respecto a la invención, el número [ritmo] es más difícil en el discurso, que en los versos”. (“Quos cum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio [...] quae [verba], nisi cum tibicem accessit, orationis sunt solutae similia. At comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut non numquam vix in eis numerus et versus intelligi possit. Quo est ad inveniedum difficilior in oratione numerus quam in versibus”)<sup>109</sup>.

Por último, expone<sup>110</sup> los metros y combinaciones más adecuados al discurso oratorio, teniendo en cuenta su finalidad, género, carácter, etc. También comenta y emite su juicio sobre cómo se han usado, según las diferentes épocas y países (Siria, Egipto), y deben usarse los ritmos en el discurso. De acuerdo con Aristóteles, opina que “el pie que está más en consonancia con el lenguaje es el yambo”. Recomienda no poner pies iguales seguidos (metros), para evitar la semejanza del discurso con el verso [*oratio: nec dissoluta* (es decir, ni suelta o libre); *nec tota numerosa* (ni totalmente acompañada):

“Yo, no obstante, siento en el discurso todos los pies mezclados y confusos, ni podemos evitar un malestar, si siempre los usamos, porque [el discurso] ni debe ser numeroso [rítmico], ni sin números, como el del pueblo [...], debe ser, como dije antes, mezclado y temperado con números, ni totalmente suelto [libre], ni numeroso [rítmico], a lo máximo peanes, si el autor así lo juzga

107 Cicerón, o. c., p. 53, líneas 18-25.

108 Cicerón, o. c., p. 54, líneas 25-29 y p. 55, línea 1.

109 Cicerón, o. c., p. 55, líneas 1-14.

así, pero también temperada por los restantes números [ritmos], que el quiera pasar [...] . Junto a los pies peanes, también “aut sesquipleus (senario) aut duplex (doble) aut par (sexqui o peán BBB-L ó L-BBB; duplex o yambo: B-L; coreo: BB-B y troqueo: L-B; y par o dáctilo: L-BB o espondeo: L-L)”. (“Ego autem sentio omnes in oratione esse quasi permixtos et confusos pedes, nec enim effugere possemus animadversionem, si semper isdem uteremur, quia nec numerosa esse, neque extra numerum, ut sermo vulgi, esse debet oratio [...] sit igitur, ut supra dixi, permixta ac temperata numeris nec dissoluta nec tota numerosa, paeane maxime (BBB-L ó L-BBB), quoniam auctor ita censet, sed reliquis etiam numeris, quos ille praeterit, temperata”)<sup>111</sup>.

**HORACIO**, en la “Epístola a los Pisones”<sup>112</sup>, se ocupa en diferentes apartados de los *ritmos* (números) y *metros* (modos, esquemas rítmicos fijos). Es de gran interés su referencia al “ictus”<sup>113</sup> (¿acento?, ¿impulso?), como elemento para articular el ritmo, es decir, para señalar los pies, en que se basan los *metros* o *versos*. El *trímetro yámbico* (doce sílabas), dice Horacio, se mide con seis *ictus*, que caen en las seis sílabas “largas” o “acentuadas” (2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª y 12ª) de dicho *verso*.

La recepción de la métrica cuantitativa griega por los *poetas latinos* es, como hemos dicho anteriormente, un problema muy controvertido; ¿fue la métrica griega entendida y aplicada por los latinos *cuantitativamente*? o ¿con el *acento intensivo*? J. H. Wolf<sup>114</sup>, frente a esta problemática, opina tajantemente que “la mejor hipótesis de trabajo es mantener que los versos griego y latino son 1) cuantitativos, y 2) no tienen en cuenta el acento”. Respecto a los textos en prosa, se acepta más generalmente, que el *ritmo* se funda en el acento idiomático<sup>115</sup>; para lo que suelen aducirse citas tomadas principalmente de Cicerón, Horacio o M. F. Quintiliano. Por otra parte, conviene también recordar, que, según estos autores latinos, existía, desde el siglo II a. de C. al I a. de C., la “fogosa” tendencia de ir acercando cada vez más el ritmo de la poesía al del lenguaje (discurso), usando para ello metros equivalentes o convertibles como el troqueo (longa-breve) y el coreo (breve-breve-breve), o los peones (longa/breve-breve-breve o breve-breve-breve/longa), los jonios, epitritos, etc., aunque esta “moda” es censurada por Cicerón, Horacio y, después, por San Agustín<sup>116</sup>.

El tratado de **M. F. QUINTILIANO** (ca. 35 - finales del siglo I) *Institutionis oratoriae libri XII*, ha ejercido una influencia permanente y es citado constantemente por los teóricos de la música hasta

110 Cicerón, o. c., desde la p. 57-71.

111 Cicerón, o. c., p. 57, líneas 25-30 y p. 58 líneas 1-8.

112 GONZALEZ, Anibal, ed.: *Aristóteles, Horacio* [“Epístola a los Pisones”], *Artes Poéticas*. Madrid, Visor Libros IX, 2003, pp. 157, 165, 169.

113 QUINTILIANO, Marco Fabio: *Institutionis oratoriae* Lib. IX, [cap. 1, párrafo XIX]. (Cfr. WINTERBOTTOM, M., edn., *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae liber IX*, [capítulo 4, párrafo XLVII]. Oxford, Oxford Classical Texts, 1970).

114 Ver: WOLF, Johannes: “Metrik E. Die griechischen Masse im Lateinischen”, *Lexikon der Antike, Philosophie Literatur Wissenschaft*. Vol. 3. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969, pp. 181-183.

115 Ver: WOLF, Johannes: “Prosarhythmus, B. Römisch”, *Lexikon der Antike, Philosophie Literatur Wissenschaft*. Vol. 4. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969, pp. 39-42.

116 SAN AGUSTIN: “Degradación de estos versos por la libertad de los poetas” (*De Musica, libri VI*. Obras Completas, vol. XXXIX. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC] 499, 1988, p. 275 y ss.

117 Cfr. WINTERBOTTOM, M., edn.: *M. Fabi Quintiliani institutionis oratoriae liber IX*, [cap. 4, párrafo XLVII]. Oxford, Oxford Classical Texts, 1970): “Longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt” (“Es igual a dos breves y se denomina longa, que es igual a dos tiempos y la breve es igual a un tiempo, como saben también los niños”). Según WESTPHAL, Rudolf: “Die aristoxenische Rhythmuslehre” (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VII (1891), p. 75), la conocida frase, citada por Quintiliano, la tomó de Aristógenes de Tarento (350-300 a. de C.). (Cfr. WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*. Vol. I.

el siglo XVIII inclusive. De especial interés para el *ritmo* es el “Libro IX, cap. 4”. El siguiente párrafo, además de aportar la interesante noticia de que, para los antiguos gramáticos latinos, no era necesario explicar qué era una *breve* porque “lo sabían también los niños”<sup>117</sup>, informa y matiza aspectos referentes a la *métrica y rítmica*. Entre ellos, hay que destacar la diferencia entre *tempus*, entendido *cuantitativamente* (sílabas breves o largas, espacio, mora, etc.), cuya medida se funda en la “razón aritmética” y *tempus* (“ubi tempora [etiam animo] metiuntur”) “donde la medida (*tempora*) se hace también con el sentimiento”, y es señalada por el *ictus*<sup>118</sup>, es decir, se basa en el impulso, peso o acento de las sílabas o en el fluido del discurso (idioma):

“XLV. Toda estructura, dimensión y unión de voces consta de números (quiero decir *ritmos*) o de metros, es decir, de cierta dimensión. Pero, aunque ambos consten de pies, hay entre ambos [números y metros] gran diferencia. XLVI. Ya que, en primer lugar, los *números* constan de espacios de tiempos y los *metros* constan además de un *orden*, por lo tanto, como se ve, **una cosa es la cantidad y otra la cualidad**. El *rhythmus* es o par, como el **dáctilo** [larga-breve-breve], donde una de las sílabas [la primera] es igual a dos breves (tiene la misma fuerza que los otros pies, pero se denomina: XLVII. **longa, que es igual a dos tiempos y la breve es igual a un tiempo, como saben hasta los niños.**) o *secuplex* como el peón: este consta de una larga y tres breves (o de tres breves) y larga (o de otro modo, como tres tiempos relacionados con dos hacen el sescuplo), o *doble* como el yambo (que consta de breve y larga), éste es contrario a aquel. XLVIII. Éstos son pies métricos, pero lo que interesa es lo siguiente, que para el ritmo es indiferente que ese dáctilo tenga antes o después las breves: el tiempo, pues, sólo se mide con el espacio, que es igual a dar y alzar. Por lo tanto, otra cosa es la *dimensión* [medida longitudinal] de los versos: por un dáctilo no pueden ponerse anapestos o espondeos, ni el peón, por la misma razón de que empieza y termina con breves. XLIX. la razón (ley) de los metros no permite poner uno por otro, ni el dáctilo ciertamente, ni mucho menos el espondeo, uno por otro. Así que si confundes los cinco dáctilos seguidos, que aparecen en este verso “panditur / intere- / a domus / omnipo- / tentis O- / lympi”, destruyes el verso. L. Existen aquellas diferencias, cuando los metros finalizan en espacios libres de ritmos y ciertas cláusulas en ellos, aquellos, que igual que empezaron continúan hasta el cambio (metábole), es decir, hasta el paso a otro género de ritmo, y como el metro en el modo de las palabras, así **sucede en el ritmo con el movimiento del cuerpo**. LI. Por lo tanto, los ritmos reciben más fácilmente los tiempos vacíos, aunque esto suceda también en los metros. **Hay mayor licencia; donde los tiempos se miden (también con el sentimiento) con el ictus de los pies y dedos**, y señalan los espacios con ciertas notas, y aprecian (calculan) cuántas breves ocupan ese espacio, si es de cuatro sílabas, de cinco sílabas, por consiguiente, las percusiones son más largas (pues un signo “sílabas” es un tiempo”. (“XLV. Omnis structura ac dimensio et copulatio vocum constat aut numeris (rythmous accipi volo) aut metrois, id est dimensione quadam. Quod,

Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1975 [= Leipzig 1913], p. 199, nota 1).

<sup>118</sup> El *ictus* (golpe) servía para señalar la elevación o acentuación de la sílaba en la poesía, cuyo ritmo se fundaba en el acento. El hecho, que el término “ictus” sea usado por los clásicos latinos (Cicerón, Horacio) también en la métrica cuantitativa, ha sido motivo de muchos debates y opiniones diferentes. WILPERT, Gero von: “Iktus”, en *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Alfred

etiam si constat utrumque pedibus, habet tamen non simplicem differentiam. XLVI. Nam primum numeri [rhythmi] spatio temporum constant, metra etiam ordine, **ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis.** Rhythmos est aut par, ut dactylicus, una enim syllaba par est brevibus (est quidem vis eadem et aliis pedibus, sed nomen illud tenet: XLVII. **longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt**) aut sestuplex, ut paeanicus: is est ex longa et tribus brevibus (aut ex tribus brevibus et longa) (vel alio quoque modo, ut tempora tria ad duo relata rescuplum faciant) aut duplex, ut iambos (nam est ex brevi et longa) quique est ei contrarius. XLVIII. sunt hi et metrici pedes, sed hoc interest, quod ritmo indifferens dactylicusne ille priores habeat breves an sequentes: tempus enim solum metitur, ut a sublacione ad positionem idem spatii sit. Proinde alia [ad] dimensio versuum: pro dactylico poni non poterit anapaestos aut spondius, nec paean eadem ratione brevibus incipiet ac desinet. XLIX. Neque solum alium pro alio pedem metrorum ratio non recipit, sed ne dactylum quidem aut forte spondium alterum pro altero. Itaque si quinque continuos dactylos, ut sunt in illo “panditur interea domus omnipotentis Olympi” confundas, solveris versum. L. sunt et illa discrimina, quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certae clausulae, **illi quo modo coeperant currunt usque ad metabolen, id est transitum ad aliud rhythmici genus, et quod metrum in verbis modo, rhythmos etiam in corporis motu est.** LI. Inania quoque tempora rhythmici facilius accipient, quamquam haec et in metris accidunt. **Maior tamen illic licentia est; ubi tempora [etiam animo] metiuntur et pedum et digitorum ictu, intervalla signant quibusdam notis,** atque aestimant quot breves illud spatium habeat: inde tetrasemoe, pentasemoe, deinceps longiore sunt percussiones (nam semion tempus est unum)<sup>119</sup>.

---

Kröner Verlag, 1969, p. 349.

119 QUINTILIANO, Marco Fabio: *Institutionis oratoriae liber IX*, [cap. 4, parags. XLV-XLVIII]. (Cfr. WINTERBOTTOM, M., edn.: