

Relación entre texto y música: el acento como razón de ser

José Peñín

...para ejercer estos dos oficios de cantar y hablar, ya desde muy antiguo se vio la necesidad de unir el estudio de la música al de la gramática. Así, la gramática se definió como la ciencia del bien hablar, y la música, de bien cantar o modular. Tan semejantes se las consideró desde sus orígenes, que muy justamente se las puede llamar ciencias humanas, y, más aún, ciencias gemelas¹.

UNA VEZ MÁS volvemos sobre un tema que por décadas nos ha cautivado. Hace años dimos a la luz un texto titulado *Décimas cantadas y poetas iletrados*² y más recientemente en un congreso en Granada, España, volvimos a insistir sobre este milenar sendero donde la música sirve en la cultura occidental *Para decir mejor cantando*³. Hoy volvemos a navegar por este río que por tan largo, ancho y profundo (nos quedaron muchas brazadas que dar en nuestra última reflexión) para detenemos en el acento como la razón de ser de esa relación.

La transmisión de los poemas a través de la música es tan viejo como lo es la misma poesía. Los hallazgos arqueológicos en las mil veces citadas ciudades mesopotámicas de Ur y Ninive, particularmente los textos litúrgicos sumerios para el culto a Raman, el

dios de trueno o los dedicados a la diosa Ea, la diosa de los mares o las aguas, son interpretados por la arqueología musical como textos que fueron escritos para ser cantados. Los trabajos recientes de Bernard Mathieu⁴ sobre la canción amorosa en el antiguo Egipto reafirman este mismo principio de poner la música al servicio del texto. Reafirman el principio de usar la música para decir mejor el texto, para llevar el texto hasta donde éste solo no puede llegar. La música como esclava de la palabra: *musica ancilla verbi*.

Este mismo principio será el norte en el pensamiento musical griego. Para los griegos la unión entre el poeta y músico será la mejor garantía del poder de la música. La música es fundamentalmente para ser cantada. Cuando este principio empieza a resquebrajarse, los grandes filósofos, Platón y Aristóteles, recurriendo a lo mejor de sus obligaciones morales para la orientación de la polis, de la ciudad, prenden las luces de alarma. Será entrar en la decadencia, si el poeta y el músico actúan cada uno por su lado.

¹ SALINAS, Francisco de. *Siete libros sobre la música*. Primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983: 775 pp. (Prólogo).

² PEÑÍN, José. *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1997: 190 pp.

³ PEÑÍN, José. "Para decir mejor cantando. Literatura cantada en las tradiciones orales". *III Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos*. Bogotá Dupligráficas Ltda., 2003: 301-330 pp.

⁴ MATHIEU, Bernard. *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne*. El Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1996.

Debemos recordar también, que para los griegos la función del texto cantado no se quedaba en un simple adorno o complemento social. La música hecha de acuerdo a los grandes principios del canto y el modo (siempre en modo dórico) haría efectivo lo que los textos decían. La música expresando mejor el texto, podría modificar la conducta humana, es efectiva, hace lo que dice.

Tres maneras fundamentales heredadas del mundo antiguo para decir mejor un texto recorren toda la cultura occidental: la cantilación, el recitativo y el canto melódico. Son formas o maneras distintas de decir un texto, aunque muy cercanas y a veces casi confundidas. La cantilación ya presente en las culturas egipcias y rituales judíos, pasa al mundo greco latino donde fue la base del recurso oratorio. Fue una forma de decir un texto sobre una cuerda tenor o mediante, no estable o fija, en su pronunciación un tanto cercana al habla. Una zona intermedia entre el bien decir y el bien cantar. Un recurso normal en la oratoria que no sólo servía para decir y dar énfasis expresivo más allá de la simple palabra hablada, sino también para llegar más lejos en el extender el volumen de la palabra sobre el auditorio y poder cubrir mayor espacio.

En cambio el recitativo, usa el sonido perfectamente definido en un tono determinado, aislado y diferenciado sobre una cuerda o tenor. Un tenor, con inflexión de arrastre al comienzo, mediante y final es su base, esto es, con entonatio, tenor, mediatio (cláusula, respiración o hiato), tenor y finalis.

El recitativo es el recurso fundamental de la salmodia. La entonatio puede ser tomada con arrastre o con un ataque directo. El tenor a veces con el mismo sonido en los dos hemistiquios o con mucha frecuencia en sonidos distintos. El recitativo ha sido la base para desarrollos melódicos tonales. Del recitativo se desprende la melodía, o como diría San Isidoro de Sevilla (560?-636 d. d. Xto.) en sus *Etimologías*, el “canto dulce” o “canto de miel”⁵, que es el significado del término melodía en griego. Una melodía generalmente en forma de arco como algo característico de la cultura occidental. “Los cantos — acota Ismael Fernández de la Cuesta⁶— que clasifi-

camos como antifonas, responsorios, tractos, son en gran parte producto de la sucesiva acción de los maestros cantores sobre los tenores usuales del recitativo salmódico básico, antifonal responsorial, directo”. Otras veces la melodía nace de una intención y proceso compositivo directo y no como producto derivado del recitativo.

DEL LATÍN CLÁSICO AL LATÍN VULGAR

El canto gregoriano, monodía cristiana, canto romano, cantus planus o canto llano como se lo conoce, nace del acento latino. Hubo en su génesis y así se mantendrá, una relación consustanciada entre texto en latín vulgar prosódico y música litúrgica cristiana. Insistimos, no del latín clásico, sino del latín vulgar que era el que ya se utilizaba en el Imperio Romano para el momento de la aparición del cristianismo. Aunque, como precisa Karl Vossler, ya desde temprano “...encontramos, ya en tiempo de Julio César (101-44 a. d. Xto.) versos claramente acentuales y no cuantitativos”⁷.

Esta prosa en vulgar latín es ya acentual y no como el latín clásico que, como el griego, era cuantitativo. En el latín vulgar no habrá ya sílabas largas y breves. Por lo tanto, en el gregoriano (así conocida la monodía cristiana como testimonio al reconocimiento de la importancia de la reforma del papa Gregorio Magno en la liturgia romana) la relación texto música está basada en el acento, en lo rítmico y no en el valor mensurado, en lo métrico o cuantitativo de las sílabas. Por esto, la notación o escritura en su primera fase es paleográfica, parte de los acentos (agudo, grave y circunflejo) del latín vulgar para ir enriqueciéndose con grafías más elaboradas, ricas y hasta enmarañadas con la simple intención de servir de ayuda nemónica. Y precisamente para salvar el latín se empiezan a usar los acentos gráficos, cosa que no se dio en el latín clásico. El enriquecimiento de estos gestos gráficos neumáticos nacidos de los acentos gráficos latinos, se da en el canto litúrgico cristiano en forma muy acelerada después del edicto de Milán

⁵ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Cantaré con el corazón*. Madrid, 2000:18. (Discurso del autor para el ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

⁶ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “Paralelos históricos en música de los romances”. *El romancero de la Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio*. Actas del

Coloquio Internacional sobre el Romancero de la Gomera. Islas Canarias, 20-24 de julio del 2001. Cabildo Insular de la Gomera, p. 86.

⁷ VOSSLER, Karl. *Formas poéticas de los pueblos romanos*. Buenos Aires: Ed. Losada, s. a., 1960: 37.

del emperador Constantino el año 313 d. Xto⁸ cuando el cristianismo pasa a ser religión del estado y a gozar de los beneficios del poder. Es a partir de entonces cuando el desarrollo de la liturgia cristiana adquiere una importancia de primer orden y con ello también los grandes problemas teológicos y prácticos al respecto. Se discutió ampliamente la presencia e importancia de la música en el rito litúrgico. Plumas tan autorizadas como la de San Agustín la defienden sin ambages, a tal punto, que considera que "el que canta reza dos veces". Y siempre será música cantada, música al servicio del texto litúrgico, nunca música sin texto. La música instrumental pura, llegará mucho más tarde al ceremonial cristiano.

El repertorio de cantos litúrgicos aumenta en la medida que el acto litúrgico adquiere mayor esplendor y se va imponiendo la necesidad de mejorar y complementar las ayudas nemónicas sobre los textos litúrgicos para ayudar a los cantores a recordar las melodías. No podemos olvidar que las *scholas cantorum* basaban el aprendizaje y su ejercicio profesional en procesos memorísticos, pero en la medida que estos cantos fueron aumentando en cantidad y complejidad, la notación musical sobre esos textos fue también enriqueciéndose como una ayuda nemónica. La notación pondrá su afán principal en solucionar la altura del sonido, aspecto que logra en forma muy tardía, ya a finales del 900, al simplificar el neuma a *punctum quadratum* e implantarse la proposición de Guido de Arezzo de usar cuatro líneas (tetragrama) y tres espacios para solucionar el problema de la diastematía (altura fija) del sonido. Sin embargo, el otro aspecto importante de toda notación como es graficar los aspectos rítmicos o métricos del sonido, quedaron en manos de la tradición, de la costumbre. El cantor sabía en qué tiempo debería decir el texto y en qué expresión, en forma libre, rítmica, fundamentalmente. Por esta razón, casi no hay teoría sobre el ritmo gregoriano en la abundante literatura de los teóricos medievales, porque el asunto dependía más de la tradición que de la escritura.

La manera libre, rítmica, de interpretar el canto eclesástico, canto romano o canto gregoriano, se trunca con la aparición de la polifonía a finales del siglo X. La polifonía necesita de una ubicación temporal del sonido, para poder relacionar, integrar y dar

sentido a las diferentes voces. Se impone el criterio de medida en el hecho musical. Así aparece la engorrosa normativa del mensuralismo⁹ sobre la proporción y la ligadura, pretendiendo que el signo gráfico (la notación en *punctum quadratum* ya para el momento) reflejase la relación temporal de la música.

Sin embargo, el canto gregoriano no desarrolla una notación métrica, una notación que intentase adecuarse a la duración real del sonido como hoy pretenden las notaciones actuales o como lo hizo el mensuralismo. El tiempo no se refleja en la notación neumática, ni en el período paleográfico, ni después en la notación cuadrada, última fase de la notación de la monodía litúrgica cristiana. Los criterios de interpretación fueron afianzándose con el tiempo y mantenidos en la tradición oral. La tradición oral en el canto gregoriano fue algo sustancial. El gesto quironómico del maestro de capilla al dibujar en el aire el sentido melódico del canto, complementaba estas tradiciones orales, reforzaba la costumbre, la práctica del diario acontecer. Con el tiempo, sobre todo a partir del siglo XIII cuando se cierra el período compositivo del canto gregoriano, por la preponderancia de la polifonía, el gregoriano va a ir sufriendo cada vez más la aplicación de criterios cuantitativos de la polifonía en su interpretación. Esta presencia aplastante de la polifonía en la liturgia católica en los siglos XIV, XV y XVI, hace que se pierda la tradición oral en la interpretación del canto gregoriano, a tal punto que, una de las decisiones que la Iglesia toma a partir del Concilio de Trento ya en el siglo XVI, es encargar a Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) el estudio del asunto para dilucidar cuál debería ser la interpretación correcta del canto gregoriano. Sabido es que muere el insigne polifonista sin haber podido cumplir con el encargo y es su hijo el que produce la famosa edición de *Liber Usualis* de Ratisbona, atribuyendo fraudulentamente los criterios cuantitativos utilizados en la misma a su padre el gran Palestrina. Cuando a partir del siglo XIX (particularmente desde la gigantesca labor musicológica que hacen monasterios como el de Solesmes en Francia o Silos en España), se quiere reconstruir la

⁸ Precisamente estos signos gráficos del canto cristiano se van a conocer como neumas, porque nacen del acento de la palabra, pues el acento es el aire de la palabra, es su neuma (aire), es su vida.

⁹ Aunque los teóricos medievales aparentemente no tuvieron en cuenta el tratado *De Musica* de San Agustín, es muy probable que haya sido este tratado el que haya inspirado los criterios mensuralistas, abordados ya en forma magistral por el obispo de Hipona aunque relacionados solamente con los aspectos gramaticales del texto. El tratado fundamental para el mensuralismo musical fue: *Ars mensurabilis* (1260) de Franco de Colonia.

verdadera manera de interpretar el canto gregoriano, no se encuentra finalmente el camino y afloran un variado número de opiniones y criterios al respecto.

DEL LATÍN VULGAR A LAS LENGUAS ROMANCES

Del contacto del latín vulgar con las diferentes lenguas regionales por donde se extiende el Imperio Romano, en la lentitud del tiempo comunicacional del pueblo llano, van surgiendo nuevas lenguas que se van a conocer como lenguas romances: el galaico portugués, el castellano, el provenzal (el francés), el italiano. Karl Vossler precisa: "El latín hablado, en tanto, el latín vulgar, se mantuvo siempre fiel al uso acentual que encontramos en las lenguas romances, de modo que las formas poéticas, tal como se presentan en la Edad Media, no son una innovación, ya que continúan en línea recta una tradición latina primitiva y popular"¹⁰.

Las lenguas romances, tanto en prosa como en verso nacieron de la comunicación oral espontánea, fresca, natural con la necesidad de intensificar la expresión. El acento será por donde se le irá la vida a la palabra en romance, pues ya de por sí el acento es el aire de la palabra, es su neuma, su vida. Ahora en las lenguas vernáculas romanceadas, ya sin sílabas cuantificables, todas del mismo valor, el acento quedó como dueño y señor de la expresión. Será la intensidad del acento el rector del mejor decir y cantar. En el latín clásico, la palabra era esclava de la cantidad de sus sílabas, unas largas y otras breves y del acento tónico, objetivamente melódico. El texto en latín clásico independientemente del sujeto que lo interpretaba, era en sí mismo rítmico y melódico. Mientras que ahora, en las lenguas romances, las palabras no están sujetas a una métrica fija y el acento no será ya melódico sino intensivo. Es una lengua que deja en libertad al intérprete para ordenar las sílabas y el acento. De esta libertad se desprende que a veces el manejo del texto no coincide o va por derroteros distintos al de la música. La poesía en romance tiene una sílaba fija acentuada, pero el resto de las sílabas pueden ser manipuladas con gran libertad, por eso esa sensación de desorden, de asimetría y es que evidentemente, al no tener una métrica fija, ni tampoco una acentuación estable (depende de la

forma poética el sitio que puedan ocupar los acentos, así la séptima sílaba en el octosílabo siempre será acentuada), produce ese efecto de asimetría y movilidad. El acento tónico principal del texto poético (no todos los acentos tónicos tiene la misma importancia expresiva) es el punto central, todo gira hacia su intensidad, incluido el resto de los acentos. Las sílabas cambiables tendrán el interés que se le de a esa palabra en el contexto de la frase, así como tendrán una interpretación libre.

Gerineldo, Gerineldo,
paje del rey más querido
Quisiera hablarte esta noche
en este jardin sombro...

Siembre el acento intensivo principal en la séptima sílaba y el secundario en la segunda, tercera o cuarta sílaba.

En la poesía latina medieval —afirma José V. González Valle— puente entre el mundo del latín clásico y el de las lenguas romances, se observa un proceso, dentro del cual, los poemas van apoyándose cada vez con mayor intensidad en versos isosilábicos que buscan, incluso, la rima entre ellos y, sobre todo, hacen coincidir los acentos tónicos del texto con las sílabas cuantitativamente largas, hasta llegar el momento de descuidar totalmente la cantidad silábica¹¹.

Ya desde el siglo VIII de la era cristiana, las lenguas romances (del latín romanice= en románico) están claramente diferenciadas del latín vulgar o macarrónico del que nacen. La vieja tradición de los histriones romanos, mimos bufones, que se dedicaban a alegrar las bacanales de los patricios, o el ocio en general de las gentes por plazas y calles (las calles empedradas del Imperio se llenaron de tibietanos, ejecutantes de tibia = flauta), en los días de gloria del Imperio Romano, y que no sólo servían para el entretenimiento de la aristocracia, sino también de plebeyos, siguieron en sus actividades durante la Edad Media. Se adaptaron ahora en buena manera al ambiente religioso imperante y entre peregrinaciones a lugares santos como Jerusalén en Tierra Santa o centros emblemáticos de la cristiandad como Santiago de Compostela, recorrían los largos senderos del peregrinar, entreteniendo a eclesiásticos, señores

¹¹ GONZÁLEZ VALLE, José V. "Relación música /texto en la composición musical en castellano del S. XVII". *Anuario Musical*. Nº 47. Barcelona: Institución Milá I Fontanals. U. E. I. Musicología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992: 109.

¹⁰ VOSSLER, Karl. *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Buenos Aires: Edición Losada, S.A., 1960: 29.

feudales y villanos, como forma de ganarse la vida, de llevar a su estómago menguado el mendrugo de pan necesario. Saltimbanquis, monjes giróbagos, peregrinos, cantores goliardos¹², bufones, domadores de osos, titiriteros, equilibristas, volatineros, trape-cistas, feriantes, truhanes, acróbatas etc. una fauna humana pintoresca, variada, gallo pinto con abundancia, con el pretexto religioso de cumplir con su fe religiosa, sirvieron no solamente para el entretenimiento, sino también como vehículo de intercambio de bienes culturales y para el negocio de información política en la Europa medieval. La canción fue un recurso de primera importancia para ellos. Muchas de las gestas, hazañas de los señores feudales, así como sus intimidades, amores cortesanos contravenidos y prohibidos, venganzas, relatos de las más bajas pasiones humanas, fueron llevados de un lugar a otro en el relato de cantores de todo este multifacético mundo de la bufonería que mantuvo y engrosó el rico, el colosal repertorio de la epopeya, la balada, la canción de gesta y en particular el romancero, expresión sin parangón fuera y dentro de la cultura hispana. El romancero tuvo una caminar en la tradición oral tan largo y profundo, que mucho de su decir se quedó en el silencio de la tradición oral y aunque mucho también pasó al documento escrito, nunca la historia sabrá (a no ser que algún día se descubra la maquina del tiempo y se pueda recoger el pasado oral) cuantos romances se cantaron. El romancero por los senderos de la tradición oral adquiere con el descubrimiento de América un aliado incondicional que con celoso cuidado contribuirá quizás más que la misma Península Ibérica al mantenimiento, vigencia y difusión del romance. Así piensa Ramón Menéndez Pidal al respecto:

...por Brasil y por toda América, desde Nuevo México hasta la Patagonia (cita otras regiones...) el Romancero vive aún hoy, mostrando una extensión geográfica que

¹²Dícese de aquellos individuos que trataban de imitar a un personaje enigmático reconocido como Golías del que poco o nada se conoce, que infectaron ambientes religiosos y profanos medievales con un variado repertorio temático, donde se incluían temas desenfadados para la época, pero de donde los estudiosos han ido deduciendo que lo principal no era su temática, sino más bien el ejercicio y demostración de virtuosismo en el manejo de la poesía. R. García-Villoslada en su trabajo *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, lo define así: "La poesía goliardesca debe definirse, no tanto por el tema liviano de las canciones, cuanto por la naturaleza del verso rítmico y acentual o silábico, propio de las lenguas vernáculas, en contraposición al verso clásico de pies cuantitativos". (Citado por

ninguna canción tradicional iguala ni ha igualado nunca. La difusión fue tan abundante, que en estas regiones extremas, donde el Romancero no es nativo, sino importado, se conservan acaso muchas mejores versiones de romances que en el centro de la Península¹³.

El siglo XIII será un siglo emblemático para la vida de la canción, para el decir mejor cantando. Allí, a caballo entre el Ars Antiqua y el Ars Nova, tiene lugar un movimiento de literatura cantada espectacular. Trovadores y troveros en las Galias, laudistas en Italia, maestros cantores en centro Europa o juglares en la Península Ibérica, serán, laúd en mano, los protagonistas. Ahora ya no serán sólo bardos cantores del bajo pueblo, sino que también participan en esta obsesión por la canción de corte profana amorosa con la mujer idealiza como tema recurrente, señores feudales de alta alcurnia y con apellido de linaje de rancia hidalguía.

En la medida que avanzamos en la Edad Media, algunos relatos cantados de hechos épicos o amorosos fueron teniendo un atractivo particular para estos histriones de alcurnia que se autoconsideraron los descubridores de los secretos de la palabra cantada, del trovar (=averigua mi secreto). Fue el canto en desafío la mejor manera para demostrar el conocimiento de los secretos de la palabra cantada, de la gaya ciencia, del arte del trovar. Curiosamente estas formas del decir cantando que van a caracterizar por encima de todo al movimiento trovadoresco, se mantienen todavía en la tradición oral hispana en romances, décimas u otras formas de literatura cantada bajo términos como desafío, contrapunto, zumba que zumba, piquería, controversia, trova o payada. Los cancioneros folklóricos iberoamericanos, albergan todavía hoy un rico mundo de literatura cantada en castellano, en boca de campesinos especialmente, por las extensas pampas americanas o inconmensurables llanos¹⁴. Del rico mundo de la canción popular medieval anterior no nos quedó el testimonio documental porque estuvo en la boca del vulgus, del pueblo, mientras que ahora con los troveros y trovadores sí nos queda porque participa la aristocracia:

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. "La alegría en el monasterio. Los Carmina Goliardescos y la vida monástica". *Vida y muerte en el monasterio Románico*. Palencia: Ayuntamiento de Aguilar de Campo, 2004: 201 ss.

¹³MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de Romances viejos*. N° 100. Madrid: Espasa Calpe, s. a. 1973: 36-37.

¹⁴No se a qué extraña razón responde el hecho que predomina el fenómeno de literatura cantada en zonas del llano plano.

reyes, condes, marqueses, eclesiásticos... aristócratas de pura cepa, de sangre azul con el poder suficiente para escribir la historia.

Un amplio repertorio de la canción amorosa trovadoresca nos ha llegado hasta nuestros días en lenguas romances, en provenzal, en castellano, en italiano o en galaico portugués. Siempre muchos más textos que músicas, por el uso del contrafacto como manera natural de cantar. Textos de estructura poética fija, de forma cerrada como décimas o romances, de versos octosilábicos con una acento tónico principal sobre la séptima sílaba y otro secundario en las primeras, se podrán cantar con melodías adaptadas a esta estructura. Un mismo esquema melódico servirá para cantar textos distintos, siempre que se respete la relación entre el acento textual y el musical, bien sea dentro de la misma composición poética o en otras que tengan la misma estructura. Una misma melodía puede ser embutida, rellenada, contrafacta, con textos que se adecuen a su estructura acentual y melódica. Esta es la razón por la que se conservan muchos más textos que melodías. Las melodías actuaban como esquemas posibles para los textos que tuvieran la misma estructura poética. Las estructuras tonales, los esquemas musicales, pueden tener una vida independiente de un texto determinado y estar sujetos, esclavizados a las formas poéticas cerradas, estables, isométricas y aplicarse a voluntad del intérprete a cualquier texto poético que tenga la misma estructura métrica. En el romance, por ejemplo, se da con mucha frecuencia esta técnica, porque todo romance para ser tal tendrá que mantener versos paralelos en rima asonante, integrados por dos hemistiquios de ocho sílabas poéticas cada uno con acento invariable, fijo, en la séptima sílaba poética y al menos otro acento secundario movable en las sílabas anteriores. Esta técnica de aplicar una misma estructura musical a diferentes textos de una misma composición poética no es más que la técnica del contrafactum.

Este principio de melodías en contrafacta, no sólo la hemos visto ampliamente utilizada en los romances cantados, sino también en otras formas poéticas de estructura cerrada como en la décima cantada¹⁵.

Así lo explica Fray Pablo Nassarre ya en el siglo XVIII:

Esto mismo se practica cuando se canta en lengua vulgar; porque ordinariamente todas las coplas de un villancico se cantan por una misma música, la que el compositor ajusta

con la primera copla, y las demás quedan a la discreción del diestro cantor, ajustándolas a la música de la primera, acomodando los acentos, según de dicho arriba. A más de lo dicho, en otros muchos cánticos, cuando dos o tres versos viene juntos en un mismo metro, acostumbran los compositores no poner música más que para uno, y por aquella se cantan todos, y debe estar el cantor advertido para acompañarlos como deajo dicho¹⁶.

LOS RENACENTISTAS POR EL LABERINTO DEL RITMO Y LA MÉTRICA

Las dificultades se centran ahora, siglos XV y XVI, de nuevo en la cantidad a partir del texto y sus implicaciones en la música. En la medida que se avanza en la polifonía y se llega a las grandes escuelas polifonistas como fueron la franco-flamenca del siglo XV y la romana-española del siglo XVI, en pleno Humanismo y Renacimiento, en esa obsesión de los renacentistas por el mundo greco-romano, también se pretende aplicar al canto gregoriano los viejos criterios cuantitativos del sílabas largas y breves del latín clásico y en esa admiración por el pasado greco-romano, los renacentistas también incluyeron a la primitiva iglesia, la de los padres de la iglesia, y, por lo tanto, al latín vulgar prosódico usado desde el principio en la liturgia cristiana. Así, se pretende aplicar a la notación e interpretación del canto gregoriano los criterios de los viejos modos poéticos griegos (yámbico: breve-larga; troqueo: larga-breve; espondeo: larga-larga; anapesto: breve-breve-larga y dactílico: larga-breve-breve) una combinación de sílabas largas y breves que también utilizó el latín clásico, pues los dos, el griego y el latín, fueron idiomas cuantitativos como hemos insistido.

En el Renacimiento era el latín vulgar¹⁷ el que se utilizaba y se hablaba a nivel académico en el claustro universitario, además de ser utilizado en la

¹⁶NASSARRE, Fray Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Vol. I y II. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (Con estudio de Lotthar Siemens). Ed. facsímil de Herederos de Diego de Larrumbe, Zaragoza, 1724, vol. I, 1980: 280.

Sobre este punto se puede consultar el trabajo de Mariano Lambea "Del modo de cantar con letra en el canto de Órgano". *Anuario Musical*. N° 55. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución "Milá i Fontanals". Departamento de Musicología, 2000: 71-85.

¹⁷El latín vulgar se configura y posesiona en un largo proceso entre el s. II a. d. Xto y el IV d. d. Xto.

¹⁵PEÑÍN, José. *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Op. cit.

liturgia de la iglesia católica, mientras que en la comunicación normal, las gentes en la calle lo hacían ya desde hacía tiempo en lengua romance. Por esa obsesión de los estudiosos renacentista por el pasado greco-romano, a este latín vulgar de la academia, se le aplican las reglas de los modos de la oratoria clásica del antiguo mundo greco-romano que terminamos de señalar. El tratado de Salinas, *Siete libros sobre la música*, ya citado al comienzo del trabajo, es un buen ejemplo de esta intención de pretender aplicar y explicar un sistema cuantitativo en una lengua ya desde muchos siglos atrás acentual. En el caso de Salinas se da esta contradicción de época entre un latín vulgar, acentual, al que se le aplican normas de los antiguos modos cuantitativos greco-romanos del latín clásico. Es más, Salinas, extiende este criterio y llega a ejemplificar algunos casos con textos castellanos, una lengua romance derivada a su vez de ese vulgar latín o del latín macarrónico y con vida propia claramente ya definida desde el siglo VIII y que por supuesto, también es acentual y no cuantitativa. De hecho, él trae a colación algunos ejemplos de cantos populares en boga en la Castilla de su época¹⁸. El siempre citado maestro catalán Felipe Pedrell supone al respecto que:

...aunque Salinas no lo expresa, se deduce, desde luego, que había en su tiempo dos formas de entonar esas tonadas: recitándolas sobre el ambitus reducido de dos o tres notas musicales, o cantándolas teniendo en el oído la tonada inventada por uno o varios anónimos creadores, que por la costumbre de entonarlas hicieron que se adoptase tal tonada con preferencia a otras¹⁹.

Es verdad que esta es la opinión en intención generalizada en los siglos XV y XVI en la mayoría de los tratadistas y algunos autores y entre los que algunos musicólogos como José Vicente González-Valle también colocan a Salinas. Sin embargo, la opinión de Ismael Fernández de la Cuesta, quien no sólo ha traducido su principal texto al castellano, sino que además en más de una oportunidad se ha referido al

pensamiento del organista ciego, insiste en que Salinas explica utilizando canciones de su época cómo el ritmo funciona con esquemas, plantillas o arquetipos que la notación musical refleja solo en forma indicaria y será el intérprete el que desarrollará esos esquemas que refleja la notación. "Estos esquemas rítmicos, dice Ismael, son parte de la trama, el esqueleto, la sustancia de la música. Seguidamente el intérprete llevará al aire, construirá la música aplicando unas leyes de retórica musical nacidas de uso, de la memoria y de ciertos condicionamientos psicofísicos del propio intérprete, antes que de la especulación, de un dictamen de la razón o de una pura voluntad estética"²⁰. Habría que añadir a estas palabras de Ismael, estudioso y conocedor con dedicación especial al pensamiento y obra del catedrático salmantino, que el intérprete a su vez es consecuente de una determina cultura y de una determinada manera de hacer música. Por lo tanto, en su interpretación no sólo está presente el aporte personal, sino su propia tradición cultural de la que depende.

Como dice Ismael Fernández de la Cuesta en el mismo trabajo (pag. 24) "en los libros V y VI de su tratado Francisco de Salinas, hace, en efecto, un aislamiento de las estructuras rítmicas de la música según los postulados de la métrica tradicional y la práctica de las canciones de su tiempo²¹. La rigidez aparente de la notación mensurada se complementa con las habilidades del intérprete (creador también) en la expresión del texto generando hiatos, sinalefas, cabalgamientos... y manejo de intensidades en el acento. Iniciaba así el ciego catedrático de Salamanca un método de investigación del ritmo musical con la perspectiva de un tratado olvidado durante la Edad Media, el *De Música de San Agustín*".

Es muy probable que este trabajo inconcluso del obispo de Hipona, muchas veces citado, fuese conocido por el ciego organista por intermedio de su admirador²² y también insigne catedrático de la

²⁰ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. "Claves de Retórica Musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa María". *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Madrid: Real Conservatorio, N° 10 y 11, 2003-2004: 37 ss.

²¹ Las canciones que cita Salinas se mantendrán en la tradición hasta nuestros días como demuestra M. García Matos en el trabajo citado con anterioridad.

²² Conocida es la oda que el monje agustino, Fray Luis de León, le dedica su amigo y compañero de trabajo, Salinas:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,

¹⁸ Ver el trabajo GARCÍA MATOS, M. "Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado "De musica libri septem". *Anuario Musical*. Vol. XVIII. Barcelona: Instituto Español de Musicología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963: 67-85. En el mismo número se puede consultar el trabajo de José María Álvarez Pérez, "El organista Francisco de Salinas. Nuevos datos a su biografía", pp. 21-44.

¹⁹ PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical Popular Español*. T. I. 3ª ed. Barcelona, 1958: 68.

Universidad de Salamanca, el agustino Fray Luis León. Inconcluso tratado, porque San Agustín sólo llega a referirse y estudiar el ritmo en la palabra (no hay que olvidar que era gramático y orador de oficio) y habría dejado para luego tratar de la melodía, cosa que no hizo. La opinión de San Agustín fue dejada a un lado en el Medio Evo (al menos aparentemente) y sustituida por el tratado homónimo de Severino Boecio (480?-524), el cual solamente trataba aspectos melódicos y era el que se estudiaba en el *Quadrivium*. Será Salinas en su gigantesca obra ya citada más arriba el que se basará y conciliará las opiniones de San Agustín y Boecio.

A esta conclusión, avalada por la acuciosidad y profundo conocedor, de nuestro amigo Ismael Fernández de la Cuesta, en cuanto a los arquetipos en la interpretación de cantos tradicionales en la obra de Salinas, llegan también hoy Miguel Manzano en el análisis de su basta recolección de músicas tradicionales como lo demuestran sus voluminosos cancioneros de las provincias españolas de Zamora, León y más reciente la de Burgos, así como Lohtar Siemens en compañía de Maximiliano Trapero hacen lo mismo con el cancionero Canario.

Salinas, cuando suena
la música estremada,
por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.
Y, como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora;
el oro desconoce
que el vulgo vil adora,
la belleza caduca engañadora.
Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera
y oye allí otro modo
de no percedera
música, que es la fuente y la primera.
[Ve cómo el gran Maestro
aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado.]
Y como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta;
y entre ambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.
Aquí la alma navega

José Vicente González Valle²³, puntualiza, preocupado siempre por el tema de la relación texto-música parte importante de su trascendental obra musicológica, que a pesar de esta opinión generalizada de los renacentistas, hay algunas voces que se oponen a la aplicación de estos criterios cuantitativos, métricos en la interpretación de canto gregoriano (y por supuesto, añadimos, en las lenguas romances) como es el caso de Cerone de Bérgamo, el teórico que “excepcionalmente, (...) se ocupa más detenidamente del ritmo del canto llano”. Y hace la cita correspondiente: el “Cantollano es una simple e igual pronuncia de figuras: las cuales no se pueden aumentar ni disminuir y que por esa causa se llama Cantollano, Cantofirme y Canto inmensurable”. Según Cerone, la forma moderna, nueva de interpretar el canto gregoriano con criterios mensuralistas es un invento de los humanistas mientras que la vieja manera, la más antigua, consistía en dar a todas las notas el mismo valor, una manera “ecualista”. De aquí la vieja opinión de que el canto gregoriano debería ser interpretado sílaba por nota. Valle cierra su trabajo citando la opinión de Cerone inclinándose por la interpretación del canto gregoriano a la manera antigua (acentual). Para reforzar esta idea, Cerone cita a San Agustín: “Santa

por un mar de dulzura y finalmente
en él ansí se anega,
que ningún accidente
estraño y peregrino oye y siente.
¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
¡Durase en tu reposo
sin ser restituído
jamás aqueste bajo y vil sentido!
A este bien os llamo,
gloria del apolíneo sacro coro,
amigos a quien amo
sobre todo tesoro,
que todo lo visible es triste lloro.
¡Oh, suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás adormecidos!

Fray Luis de León. Poesías completas. Nº 41. Madrid: Espasa Calpe, 1988: 45 s.

Fray Luis de León. Poesía completa. Edición de José Manuel Blecuá. Madrid: Editorial Gredos, s. a., 1990: 164 s.

²³ GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente. “Relación música/texto en el canto gregoriano y en la polifonía y el concepto humanista del ritmo musical”. *Anuario Musical*. Barcelona: Instituto Milá Fontanals—Departamento de Musicología. Consejo de Investigaciones Científicas, N.55, 2000: 14.

Augustino que fue inteligente de Musica y Gramatica; el qual en el 3. lib. De su Musica, trata de las sylabas, verso y metro; haziendo diferencia entre verso y prosa, mas no hallaran que diga en tales cantos se hagan las sylabas, del modo que ellos dicen y quieren; que como Cantollano ha de valer lo que vale, y no ha de dar lugar siempre a la Gramatica, si no en las ocasiones que arriba se dixeron"²⁴.

Por otra parte, nos faltaría por añadir que los renacentistas le aplicaran a la sílaba acentuada, al acento prosódico, los mismos criterios que en el mundo antiguo a las sílabas largas. La sílaba acentuada ahora será sílaba larga, mientras que las obras serán breves y de esta manera conformar los antiguos modos rítmicos de largas y breves. Así por ejemplo:

Stábat Máter dólo rósa=
larga-breve/, larga breve/ larga-breve/ larga-breve =
modo trocaico

Yambo =corchea/ negra.

Troqueo: / negra corchea.

Dactílico: / negra-corchea-corchea.

Anapesto: corchea-corchea/ negra²⁵.

Queremos detenernos ahora, en estos asuntos del acento y la cantidad, en el pensamiento de uno de los gramáticos más importantes de la lengua castellana, el egregio venezolano Don Andrés Bello. Fue preocupación de Bello desde su juventud esclarecer "qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte, y las lenguas romances por otra, en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas, y qué plan debe abrazar un tratado de Prosodia para la lengua castellana" escribía en 1823, un anticipo de su obra *Principios de Ortología y métrica*²⁶ publicado

²⁴ *Ibidem*, p. 17.

²⁵ BERNALDO DE QUIROS, Julio. *Elementos de Rítmica Musical*. Buenos Aires: Ed. Barry, 1955: 48.

²⁶ Bello utilizó en un primer momento el término *Ortoeplá* según el pensamiento neoclásico, pero luego utiliza el de *Ortología* usado por su predecesor Mariano José Sicilia en 1928, aunque ya el término venía utilizándose desde Miguel Sebastián quien publica *Orthographia y Orthologia* en Zaragoza el año 1619 y se jacta de ser el inventor del término cuando dice: "Orthologia es vocablo griego, es nuevo, que lo havemos nosotros, a imitación de otros de la mesma lengua Griega, compuesto. Quiere decir forma de buena boca y lengua, siquiera de buena pronunciación para leer y para hablar". Bello hace en vida dos nuevas ediciones de esta obra con algunas modificaciones en 1850 y 1859. Desde este año 1823 fue madurando su pensamiento hasta exponerlo en forma completa el año 1835 en los *Principios de Ortología y Métrica*. En realidad su preocupación fue escribir una *Prosodia Castellana* "que fija el sonido de todas las letra, sílabas y dicciones de que consta el lenguaje".

en Santiago de Chile el año 1835. Efectivamente, el año 1823 escribe un pequeño opúsculo titulado *Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte y las lenguas romances por otra, en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas, y que plan debe abrazar un tratado de Prosodia para la lengua castellana*. Allí puntualiza al respecto, inclusive, criticando la actuación de la Academia de la Lengua:

...hemos hallado bastante ambigüedad en los escritores castellanos que han tratado en estos últimos tiempos sobre acentos y cuantidades de propósito, o por incidencia. La Academia Española en su *Diccionario* dice que la sílaba breve se diferencia de la larga en que aquélla gasta un tiempo, y ésta dos; y al mismo tiempo declara que en nuestra lengua y otras vulgares se llama acento la pronunciación larga de las sílabas, y que sólo señalamos el acento agudo, poniendo sobre las sílabas largas, porque las breves no se acentúan. En esta doctrina encontramos el inconveniente de alterar la significación antigua y recibida de las palabras, haciendo lo largo y breve sinónimo de lo agudo y grave; y el error de suponer que nuestras sílabas acentuadas sean de doble duración que las otras, error que, como observamos arriba, hablando de la doctrina del señor Scoppa, no dejaría ni aun sombra de ritmo en la verificación de las lenguas modernas²⁷.

Bello se va a inclinar por la pronunciación igualitaria (o casi igualitaria)²⁸ de las sílabas en contra de la cantidad mayor o menor de unas contra otras, acentuadas o no acentuadas. Para los antiguos las largas doblaban a las breves. Para él en las lenguas romances, lenguas acentuales, éste no es problema pues ya no tenemos cantidad. El estudio de este punto ha ido mucho más lejos de lo que se conocía en la época de Bello. Hoy por las mediciones hechas a la duración en la pronunciación promedio en la conversación en lengua castellana, en las sílabas más breves y las más largas la diferencia puede oscilar entre 15 y 20 centésimas de segundo. Sin embargo, a la hora de la verdad, es una verdad relativa, responde solamente a causas exclusivamente fonotecas que no afectan el significado. El isosilabismo es físicamente imposible. No hay una pronunciación exactamente igualitaria, algunas sílabas por razones de expresión

²⁷ BELLO, Andrés. *Estudios filológicos*. Vol. VI. Caracas: La Casa de Bello, 1981: 348.

²⁸ Años más tarde volverá sobre este asunto en su trabajo *Teoría del ritmo y metro de los antiguos según don Juan María Maury*, publicado en los *Anales de la Universidad de Chile* el año 1866. (publicado en las Obras completas de Andrés Bello. Vol. VI. Caracas: La Casa Bello, 1981.

se harán más o menos largas, y el decir siempre estará en función de la intensidad del acento y la percepción del mismo. Y es que hay que decirlo, al final el valor del acento o la expresividad de la lengua en general, dependerá en buena parte de la percepción que se tenga de la misma tanto desde el plano social o cultural como individual. En el fondo el aspecto psicológico también jugará un papel importantísimo en este recurso fundamental de la comunicación humana que es la lengua.

Bello pensó que las diferencias son tan pequeñas en la pronunciación que tanto para el hablante como para el oyente la sensación de la pronunciación parecería que todas las sílabas son iguales. No obstante, aquí intervienen factores culturales, psicológicos y de apreciación que distorsionan la realidad física, pues entre las largas y las más breves puede haber una diferencia hasta 1:5. Y esto que podemos ver en la recta pronunciación de las sílabas se da también cuando se comparan las frases. Por razones de expresión se alargarán unas más que otras o unas palabras más que otras, sin que implique esto un criterio cuantitativo físico, sino simplemente la percepción psicológica que se tenga de ello, donde la intensidad en la fuerza del acento, como el timbre, el tonillo, la nasalización, la gesticulación, las percepciones similares vividas con anterioridad, los movimientos de mano, cara y cuerpo en general, la velocidad del habla... configuran el todo del decir.

En un primer momento Bello establece que el verso se divide en grupos acentuales que se podían llamar pies (quizás influenciado por la lectura de Nebrija) pero pronto cambia el término pie por el de cláusula ya que pie se había aplicado en la tradición castellana a todo el verso. Estas cláusulas acentuales binarias o ternarias configuradas por la cantidad de acentos²⁹ en un verso (acentos principales y secunda-

²⁹ Para Bello la sílaba acentuada es más larga también como había sido para los renacentistas, pero a diferencia de ellos no la confunde con el concepto de cantidad como lo hicieron los renacentistas. Para él el castellano es lengua romance acentual y por lo tanto una lengua no cuantitativa a la manera antigua. Para los latinos la cantidad condicionaba el acento. El acento no fue problema para ellos. El problema comienza cuando el latín clásico se empieza a mezclarse con otros idiomas y se deturpa. En las lenguas derivadas del latín, las lenguas romances, el acento termina por ser una gran dificultad. Nebrija en su Gramática dedica tres capítulos para definir el acento prosódico, cuando las palabras castellanas son agudas, llanas (graves) o esdrújulas. Después todos los gramáticos están en esta misma línea de esfuerzo, estableciendo normas y reglas, con una abultado número a su vez de excepciones, aunque en la práctica los pueblos hablan

rios) configuran la estructura rítmica del verso. Además de este aporte de Bello sobre la estructura del verso en cláusulas también aporta el de acentos rítmicos y accidentales o antirrítmicos dependiendo del grado de acentuación o inacentuación.

Cuando Bello se refiere al acento³⁰ habla de ritmo y cuando se refiere a la medida temporal utiliza el término metro. Lo rítmico está encomendado a los acentos y el tiempo (cesuras, cantidad en la sílaba y rima³¹, al metro. Podrá faltar la rima y el cómputo silábico en la poesía, pero nunca la rítmica, nunca el acento.

Bello define el acento así:

Se llama acento aquel esfuerzo particular que se hace sobre una vocal de la dicción, dándole un tono algo más recio y alargando un tanto el espacio de tiempo en que se pronuncia. En aurora por ejemplo, el acento cae sobre la vocal *o* y consiste en alzar un poco la voz, deteniéndose en esa vocal algo más que en cualquiera de las otras de la dicción. Así es fácil observar que se oyen más distintamente las vocales acentuadas que las otras, y que se retarda tanto más la pronunciación de una frase cuanto es más grande el número de estas apoyaturas o esfuerzos particulares que hacemos en ella³².

El acento puede ser agudo cuando se eleva el tono de la sílaba, grave todas las otras sílabas no afectadas y circunflejo (que no es el caso del castellano y sí en el francés, por ejemplo) que afecta solamente a las

y acentúan más por la tradición (como sucedió con los antiguos latinos) que pensando en las reglas establecidas por los gramáticos.

³⁰ Los griegos le decían prosodia a lo que los latinos llamaron *accentus*.

³¹ Bello es el primero en descubrir durante sus días de ocio por las bibliotecas londinenses *Del uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media y en la francesa y observaciones sobre su uso moderno* (Repertorio Americano, 1827 y Obras completas de Andrés Bello, vol. VI, Caracas: La Casa de Bello, 1981: 351ss). Ya habían hablado Nebrija y Juan de la Encina del origen de la rima de los himnos latinos eclesiásticos. Pero fue Bello el primero en precisar lo que tiene que ver con la rima asonante testimoniada en la poesía antigua castellanas como el *Mío Cid*, sin que tenga que ver con un origen germánico o arábigo. Los estudios del ritmo no sólo en el castellano sino en otros idiomas como el inglés, que también conoció a profundidad, fue como tema fundamental una preocupación durante todo su larga carrera intelectual. Dejó otros trabajos escritos *Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna y Sobre el origen de las varias especies de versos usados en la poesía moderna*.

³² BELLO, Andrés. *Estudios filológicos*. Vol. VI. Caracas: La Casa de Bello, 1981: 46.

vocales largas con un ascenso un descenso en la misma pronunciación de la sílaba. Esta idea del acento como esfuerzo y no como duración, aparece en forma un tanto vaga, con poca definición en sus límites. En los tratadistas ingleses esta relación entre esfuerzo y acento empieza a parecer ya des de la segunda mitad del siglo XVIII. Ya desde Juan María Maury, *Espagne Poétique*, 1826, según Menéndez Pelayo se fue entendiendo la diferencia entre la intensidad y la duración en la pronunciación de la sílaba. Problema éste, que de alguna manera se venía arrasando desde los renacentistas, o sea, la confusión entre intensidad y duración donde se equiparaban las sílabas acentuadas a las sílabas largas de los antiguos griegos y latinos.

Para Bello el ritmo depende del acento. El metro, en cambio, de la cantidad silábica, la cesura y las pausas. La regularidad de los acentos, la repetición acompasada de acentos va configurando porciones isócronas en el verso que a su vez definen la estructura interna del verso. Puede faltar la medida, la cantidad, el metro y la rima, pero no puede faltar el ritmo. Los acentos van dando la estructura y formando así los pies de los antiguos o las cláusulas como prefiere llamarlas Bello. Bello estudiando la lengua vulgar, el romance, llegó a la conclusión de que solamente había dos tipos de pies o cláusulas: bisílabas y trisílabas³³. De acuerdo a esto, él va a clasificar los versos. Para ello utiliza la nomenclatura clásica de yambo y troqueo para las de dos sílabas y anapesto, dactílico y anfibraco para los versos de estructura de tres pies o cláusulas. Evidentemente el uso de esta nomenclatura y forma de medir o contar el verso, da una cierta apariencia de que no está claro su pensamiento entre acento y cantidad. Sin duda que fue precisamente el hablar de las lenguas romances como acentuales y no cuantitativas uno de los aportes más significativos de Bello. Para él está muy claro la diferencia entre lenguas cuantitativas y acentuales. El uso de los términos de los famosos modos griegos, es simplemente el uso de un término, pero con otro contenido distinto al cuantitativo de los antiguos griegos y latinos, así como los de sus imitadores los renacentistas.

³³Hasta la época de Bello esa era la estructura de pies. Después del siglo XIX hubo poetas, como Rubén Darío donde los pies pentasílabos y tetrasílabos (de cinco y cuatro sílabas) son utilizados frecuentemente.

Es precisamente en los días de Bello cuando se empieza a abrir camino el concepto de intensidad³⁴, de aquí que tampoco en Bello esté totalmente claro el asunto. Hoy se puede medir con aparatos la intensidad del acento, cosa que no había en tiempo de Bello y que hace más meritorio su aporte pues supo ver esta condición del acento. Por un lado, él propone claramente que el castellano no es una lengua cuantitativa sino acentual, y que la pronunciación de las sílabas estaba muy cerca de la pronunciación igualitaria o casi igualitaria. En los análisis concretos, ya vimos cómo utiliza también las nomenclaturas de los pies griegos y latinos antiguos.

El esfuerzo de la voz (la intensidad) sobre la sílaba acentuada es independiente a lo agudo o a lo grave, es más bien lo que posibilita el ritmo. Es el apoyo en el decir, el ictus latino, el stress inglés o la batuta italiana. Bello habla de apoyatura y se trataría más de una intención psicológica que de una intensidad física. Es más, no todas las sílabas no acentuadas tienen todas la misma categoría y hay sílabas dentro de una misma palabra más débiles que otras.

Bello prefiere utilizar el término métrica cuando se refiere al ritmo, pues es un término con una mayor tradición en la gramática cuando se refiere a la poética, mientras que el ritmo a la oratoria. Apreciaciones por lo demás comunes en los estudios desde la antigüedad. Aristóteles habla de ritmo en la oratoria y método en lo poético. Cicerón y Quintiliano traducen ritmo como *numerus*. Y a esto se refieren Fray Luis de León y Fray Luis de Granada cuando utilizan el adjetivo *numeroso* lo refieren generalmente a la prosa, y dejan el metro para el verso.

Utiliza el término ritmo cuando habla de los acentos mientras que cuando se refiere a la medida o conteo³⁵ de las sílabas o medida temporal utiliza el término metro. Habla de ritmo en los siguientes términos vacilantes:

La distribución regular de los acentos da a cada especie de verso cierto aire y marcha característica, que se llama ritmo.

³⁴Aunque ya Nebrija diferencia entre *longura* de las sílabas y su *altura* o *basura* acentual. Aunque el establece semejanzas entre sílabas acentuadas y sílabas largas y aplicó los términos yambo, troqueo, dactílico, anapesto etc. Sin embargo para Juan de la Encina, 1496, ya no se habla de semejanzas, si no de identificaciones.

³⁵"Cuento de las sílabas" dice Juan del Encina, el gran poeta salmantino, alumno directo de Nebrija en estas lides del idioma castellano.

Esta palabra tiene dos sentidos, uno general y otro específico. Ritmo, en su sentido general, significa una simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído. De cualquier modo que se forme esta simetría o con cualesquiera accidentes que se haga sensible, no puede haber sistema alguno de versificación sin ella. Ritmo, en esta acepción, es lo mismo que metro.

Pero en un sentido específico (que es en el que vamos a considerarlo) el ritmo es la división del verso en partecillas de una duración fija, señalada por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo en todas las lenguas de la Europa moderna) este accidente es el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso, se llaman rítmicos³⁶.

El ritmo estará dado por la pronunciación de las sílabas, palabras y frase en función de un acento, y en el que entrará la pausa o cesura con la misma importancia. Probablemente sea Bello el primero en darle la importancia del ritmo acentual a la pausa. Él habla de pausas, cesuras o cortes mayores, medianas y menores. Sin precisar exactamente el tiempo de esas cesuras, así como su posición en cuanto a las sílabas, daba la impresión de una aparente igualdad, este mismo principio lo aplicará a las cesuras.

Hoy después de los estudios de Tomás Navarro y otros sabemos que el ritmo depende del aporte de la cantidad, entonación, timbre (aliteración y rima) e intensidad.

LA SÍLABA ACENTUADA COMO AIRE DE LA PALABRA, COMO RAZÓN DE SER

A partir del libro *De Musica* de San Agustín (354-430 d. d. Xto.), la pronunciación de la palabra poética lleva en sí la estructura musical. Esa estructura musical serviría para hacer más audibles las mismas palabras. El texto lleva implícito el ser entonado un canto, una melodía. El lenguaje conlleva un "sistema lingüístico resonante", sin el cual es impensable ni siquiera el hablar. En todo lenguaje al hablar hay una resonancia sonoro-musical y en algunos, un cuerpo de signos o grafías que podrán tener vida, resonancia, sólo cuando se pronuncian o se actualizan en el silencio de la memoria donde han sido registrados previa una manifestación externa sonora

³⁶ BELLO, Andrés. *Estudios filológicos*. Vol. VI. Caracas: La Casa de Bello, 1981: 139-140.

que dio pie a ese almacenaje. En todo texto desde el momento que se pronuncia hay una entonación, hay música. En el texto subyace un contenido musical implícito que va desde formas embrionarias como es el habla (aquí hay timbre, énfasis, carácter, intencionalidad...), pasando por la cantilación, el recitativo y el canto melismático más elaborado como última estancia del decir de lo simple a lo complejo, pero al cabo, una forma o manera de decir implícita en el texto. El alma de este proceso será puesto en la intencionalidad implícita también en el mismo discurso textual donde destacarán ciertas palabras como énfasis del decir y en estas palabras la sílaba acentuada será la protagonista del decir. El acento (=crusa) de estas palabras claves, a su vez, será el alma por donde esa misma palabra va a respirar, va a tener aire (neuma= aire), va a tener vida, va a tener melodía ("canto de miel" queremos repetir). El acento es la razón de ser de la palabra. Todo está en función de ese acento. Un acento que copará la intensidad (acento intensivo) y lo expresivo (acento expresivo) de lo que se quiere decir. Las lenguas romances dependen en su decir de la función del acento, por eso se dice que son lenguas acentuales. En el latín vulgar y sus derivadas las lenguas romances, la vida de las sílabas en la palabra esta en función del acento. El acento es el alma de la palabra, es su neuma, su aire, su vida. Todo va y viene del acento, insistimos.

Por otro lado, parecería que las sílabas de una misma palabra que no llevan acento o las mismas palabras que están en función del acento intensivo y expresivo, no tienen la misma importancia y por lo tanto hay desorden o improvisación, o libertad de dicción al decirlas o cantarlas. Es cierto en cierta medida, porque están al servicio de la sílaba principal acentuada y por lo tanto en cualquiera de las formas de dicción habrá mayor libertad. Es aquí donde la tradición en la interpretación juega un papel de primer orden. El decir en función del acento de la principal (o principales) palabras poéticas, implica a su vez, un número importante de palabras y sílabas dentro de esas mismas palabras cuyo sentido lo tendrán en la medida que ayuden a que el acento tónico intensivo y expresivo, logre cumplir con su papel prosódico (adquiera el máximo de intensidad y expresividad) de acuerdo a las leyes gramaticales que una cultura va elaborando a lo largo de su tradición. Tomás Navarro lo dice así:

La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye

el período rítmico interior. Actúan como anacrusis³⁷ las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la siguen, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia.³⁸

El matiz, el estilo, el deje, el "tonillo"... del decir de una cultura, nunca lo reflejará la escritura, sino que se recogerá en la vigencia de la tradición oral de los pueblos. En general, la expresividad del acento va acompañada de la gesticulación: del movimiento de manos, de cabeza, de cuerpo, de muecas, de avatares externos que tampoco la escritura podrá recoger. Sólo la tradición oral fue hasta hace poco el refugio donde una determinada lengua guardaba su manera de decir y decir cantando.

Desde la llegada del recurso audiovisual y en la misma medida que se ha ido perfeccionando y ofreciendo distintas y mejores alternativas técnicas (cine, TV, super 8, video, DVD, telefonía móvil etc.) disponemos de nuevos recursos donde se puede registrar el matiz del decir. Sin embargo, estos nuevos recursos no han sido capaces, por sí solo, de sustituir la escritura que sigue ocupando todavía un puesto de gran importancia como recurso para la comunicación. Curiosamente, la lectura (a través de la escritura) como herramienta para llegar a los secretos de la palabra, no ha sido suplantada por el recurso audiovisual. El recurso audiovisual no ha logrado, ni muchísimo menos, las ventajas que la lectura tiene para el ejercicio mnemónico de almacenar nuevos materiales y traer al decir los que ya están allí en la oscuridad lumínica del cerebro. La lectura no ha podido ser sustituida como uno de los recursos fundamentales en la comunicación del ser humano como es el decir en todas sus facetas. Y el decir, es parte integral de la formación del ser humano. El ser humano está hecho para comunicarse.

Es más, debemos añadir que aunque los recursos audiovisuales añaden un paso más en el registro de la

comunicación hablada, sin embargo, todavía no tenemos el recurso para recoger el sentimiento que el hablante da a su decir, y el nivel psicológico con que el oyente los percibe. El sentimiento del lenguaje, su musicalidad, solamente es posible en la comunicación verbal cuerpo a cuerpo.

Pero volviendo al asunto del acento y como testimonio de que ha sido un problema que ha preocupado a tratadistas de vieja data, traemos a colación el testimonio de Fray Pablo Nasarre en su tratado *Escuela música según la práctica moderna*³⁹, ya citado, que comenta al respecto: "Es tan importante guardar el acento en lo que se canta, como el cantar bien" y más adelante: "Por eso importa mucho que el cantollanista lea bien; porque el que bien lee, bien acentuará; pues es circunstancia para leer bien, el entender el acento; y si lo entiende, y sabe disponer las notas, cantando lo hará bien" y aconseja: "El llevar la vista adelantada el que canta no es poco importante para prevenir los inconvenientes con tiempo, como es los acentos en cuanto a la letra, en cuanto al canto".

En la medida que la música se corresponde con la estructura lingüística del texto, en esa medida será también su logro musical. José V. González Valle lo dice así:

Parece evidente, que el desarrollo de la música, entendida como lenguaje, está fuertemente condicionado por el mayor o menor compromiso del compositor con la materialidad o estructura externa e intencionalidad del texto. Desde el punto de vista de la "historia del efecto", podría afirmarse que, cuanto más fuerte ha sido este compromiso del compositor con el lenguaje, mayor ha sido la calidad y universalidad de su música⁴⁰.

No cabe duda que la mejor música será la que salga del mejor texto y el mejor texto será el que se diga con la mejor música.

³⁹ Op. cit., Vol.I, p.128.

⁴⁰ GONZÁLEZ VALLE, José V. "Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII)". *Anuario Musical*. N° 51. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones científicas. Institución "Milá I Fontanals"—Departamento de Musicología, 1996: 69.

³⁷ Acento o crusa (ana.....crusa).

³⁸ NAVARRO TOMAS, Tomás. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Gaudarrama, 1972: 36.