

Thr. G. GEORGIADIS: **Nennen und Erklingen**: Ila. Ton (4). Sonido (4): **Ritmo musical** (Musikalischer Rhythmus) pp. 089-100].

### *Ritmo musical*

[p. 089] El ritmo musical es una consecuencia necesaria del fenómeno-musical; este pertenece al concepto de *tiempo-algo* (Zeit-Etwas) (tiempo cosificado), al fenómeno-tiempo real. El ritmo es ostensiblemente un procedimiento que aplico al fenómeno-sonoro, para articularlo como fenómeno-temporal. Goza de cierta autonomía frente al fenómeno-sonoro, en cuanto que siempre puede referirse directamente al tiempo como "número del movimiento<sup>1</sup> que retorna". Pero el *conteo* (Zählen) es el tertium comparationis, que hace posible la unión íntima, incluso necesaria, de música y ritmo, o, mejor dicho: un ritmo que se basa en relaciones-numéricas recibe su cumplimiento, su integración, sólo en unión con el fenómeno-sonoro. Si falta este, si falta la relación-con-algo, entonces la relación-rítmica es pura sombra. [p. 090] Dicho de otro modo: el terreno (Domäne) del ritmo musical es la música, no el ruido. Un ritmo desnudo, sin alturas sonoras que estén fijadas, no es autosuficiente. Es una apariencia del ámbito de lo vital - lo "mágico", de la mera expresión<sup>2</sup>, o de lo "anónimo" (p. e., el ruido "rítmico" de una máquina, como "ritmo motórico") - pero éste no entra en el ámbito de lo real.

La causa por la que, ambos, armonía y ritmo, son fenómenos-relacionales, está en su índole-temporal (Zeitbeschaffenheit), en que, el mismo tiempo se manifiesta como relación. Y en que la constitución-básica del fenómeno-sonoro, de lo real del tiempo, de un fenómeno que llena (cumple) el tiempo, que es el de las proporciones-numéricas, hace que también su sucesión temporal muestre una constitución en proporciones-numéricas: el *ritmo musical*. Esto real, como sucesión, es *ρυθμος* como *αριθμος*<sup>3</sup> del tiempo.

La misma identidad, que se desarrolla mediante la armonía en el fenómeno-sonoro (como real), se desarrolla también al mismo tiempo en el ritmo, en el ritmo condicionado al número, en el hacer-explicito, en el realizar el uniforme retorno del "ya", en la espera y encuentro del próximo "ya": 1. "ya", 2. ya, 3. ya, ... 1-2-3- ... Y, en efecto, esto existe ya en la identidad de *sonar* (Tönen), como identidad que se crea (se produce), vista como una identidad "activa", (uno permanece uno permanece uno ...) <sup>4</sup>, y crea a la vez la base del ritmo que se despliega: el "apoyo" de la identidad  $\uparrow$ , su revitalización mediante la "entrada" (setzen) que se repite, por así decir, y el "apoyo" - que perdura -, por ejemplo:



. Este es el sentido de la equiparación del *χρονος* con el movimiento circular (*περιφορα; κυκλοφορια*) y su *αριθμος*<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> [= 246] Y, en efecto, del movimiento en sentido estricto, como movimiento circular, rotación (ver p. 43s.).

<sup>2</sup> [= 247] Ver Georgiades, Schubert, (nota 4), p. 37 y 177ss.

<sup>3</sup> [= 248] *αριθμος* y *ρυθμος* tienen la final común *-θμος*, por lo que pertenecen a los sustantivos que son denominados por la filología/lingüística como nomina actionis, que implican una acción, u hacer (tun). - y entre *αριθμος* y *αρμονια* fue aceptado por algunos lingüistas un parentesco etimológico (a pesar de la diferencia *αρ-* con spiritus asper, y *αρ-* con spiritus lenis, para lo que hay una explicación): *αραρισκω* = yo uno, y *αρ-θμος* = la unión, respecto a *αρμονια* (raíz \*ar-: unir, *αρ-μος* = la unión; ver *αρμοζω* = juntar en Homero, ver arriba p. 61). Estaría bien, si así fuera; pero los lingüistas no son todos de la misma opinión; existe también otras derivaciones. - En los autores griegos aparece la palabra *αριθμοι* (números) frecuentemente como sinónimo de *ρυθμοι*, y, en efecto, en relación con el metro del verso, o también en relación con la prosa artística.

<sup>4</sup> [= 249] Ver p. 52s.

<sup>5</sup> [= 250] No sólo en Aristóteles - en su movimiento "silencioso" (ver también nota 246) - sino ya en Platón (p. e., Timeo 37d, 38a, c, 39d).

Mediante el ritmo, los sonidos que van resonando respectivamente - y los silencios - son definidos concretamente como duraciones. El ritmo es un medio por el cual lo siguiente es *ligado* a lo presente. Es el sedimento de lo ininterrumpido, del "durar del tiempo" ("Es währt der Zeit"), que perdura sin silencios (Pausen). Significativamente, el relleno-sonoro puede mostrar "vacíos" - los silencios -; pero el ritmo no.

También la misma relación-sonora contiene ya implícitamente el ritmo, incluso puede ser vista como fenómeno-rítmico. Concebimos la relación de dos sonidos o incluso una sucesión de sonidos en el tiempo seguido, ya sin incluir su duración, simultáneamente *sub specie* de una relación de índole temporal: entendemos el sonido agudo como el "más rápido", "más movable"; usamos para el sonido más agudo, por así decir, una medida más corta que para el más grave; las proporciones-de-las-frecuencias producen el efecto de percepción. [p. 091] (Y cuando, como en los toques de campanas, los sonidos son producidos por movimiento pendular, el sonido más agudo se une, por sí mismo, con la sucesión en intervalos de tiempo más cortos.)<sup>6</sup>

El ritmo musical es *el anclaje del fenómeno-sonoro en el "ya"*. Por medio del resonar de un sonido, de una identidad que perdura, es desconectado el tiempo empírico basado en espacio o movimiento, o en "experimentar"; en su lugar entra el tiempo real. Este comienza en el "ya" de un resonar; es amarrado (anclado), por consiguiente, en ese punto (en ese "ya"). Desde ese "ya" existe en sí como tiempo real; como tal tiene que ser definible; es decir, el siguiente "ya" tiene, o mejor dicho: los siguientes "yas" tienen que ser definibles (posibles de fijar) desde el "ya", que coincide precisamente con la entrada del sonar. Sin embargo, sólo pueden ser definibles mediante el principio de la medida común, del "compás" (Zeitmass) común -. Pues "definible", significa aquí (es decir, en el ámbito del tiempo, que tiene conocimiento solo de un "ya" respectivamente) ser definible *por adelantado*, y esto significa, de nuevo, definible como intervalo-*de-tiempo*. No queda otra cosa, a que [el tiempo] sea definible por medio de una medida *común* que retorna, es decir, para todos los intervalos-*de-tiempo*. Todo lo otro sería "ocasional", es decir, empírico, es decir, no definible anticipadamente (desde el tiempo-real), y tampoco genuino tiempo real<sup>7</sup>. - Que la medida común también nos es conocida desde el empirismo (la respiración, el pulso, el paso, el movimiento pendular, el movimiento generalmente articulado), puede haber coadyuvado al "descubrimiento" del ritmo generado genuinamente musical, pero no es este el fenómeno primario del ritmo musical. En eso se basa solamente la posibilidad de combinar el ritmo musical con otros fenómenos empíricos existentes para el músico, que aparecen como articulación-*del-tiempo*: con el lenguaje o con el movimiento (la danza).

Que al fenómeno sonoro, tanto como armonía o también como ritmo no le queda otra cosa de sobra que la relación-numérica (la medida común), para ser definible, se basa en que es un fenómeno-temporal, en que sólo conoce un *punto-de-referencia*: el "ya" presente respectivamente. Desde ahí tiene que definir (fijar) su "he-ahí" (Diesda) y esto quiere decir: Definir "anticipadamente", precisamente porque estos *no son* "he-ahí-s" - en sentido espacial -. Da igual si es independiente de una sucesión (es decir, como acorde, o en general como intervalo sonoro) o como fijación de la sucesión (es decir, como ritmo musical).

<sup>6</sup> [= 251] Ver, además, p. 65, como también p. 69 y nota 18.

<sup>7</sup> [= 252] "Ritmo libre es - hasta tanto es realmente libre, lo que sucede muy raramente; en general se encuentra en alguna parte un contar latente o un contar-rubato - una excepción, que - como suele decirse - confirma la regla. Este [el ritmo] va unido en general al hablar o al afecto, a la voz (a circunstancias vitales). Y con frecuencia aparece sólo durante un trayecto corto, por lo que llega a ser explícito al entramar-de-nuevo mediante el contar.

Partiendo de los "ya-retornos" del tiempo contados, proporcionados, como presupuesto y base de la estructura-de-contar del ritmo musical, puede decirse: *Ritmo musical es el fenómeno de los "ya" definibles en su sucesión*. En este contexto [p. 092] quisiera poner una cita de Aristógenes<sup>8</sup>, que recuerda sin lugar a dudas a Aristóteles<sup>9</sup>: "El ritmo no puede constar de una unidad-de-tiempo (de un tiempo), sino que su nacimiento necesita un antes y un después" (*Ο δε ρυθμος ου γινεται εξ ενος χρονου, αλλα προσδεται η γενεσις αυτου του προτερου και του υστερου*)<sup>10</sup>. Aquí se dice claramente, que solo el "poner-en-relación" crea el ritmo musical. Si hemos reconocido el "ya-retorno" proporcionado (uniforme) como constitutivo para el tiempo captado por el nous<sup>11</sup>, entonces se realiza el contar real en distancias iguales mediante ese órgano sensorial<sup>12</sup>, el oído, unido al órgano de equilibrio y de contar.

Contar real a iguales distancias, es, yo diría, constituirse el ritmo. Pienso en contar "en distancias iguales con una *medida igual*, como era el *chronos protos* (primer tiempo, tiempo más pequeño) en la *musike* griega. La repetición, por lo tanto, de una medida en sí misma invariable, su uniforme retorno, ha de entenderse como primer escalón en la realización del ritmo musical, y es tan fundamental que puede ser suficiente por sí misma. Para ilustrar esto, pongo de nuevo un ejemplo de J. S. Bach, en la última composición escrita por él, el preludio coral "*Vor deinem thron tret' ich hiermit*". Corcheas golpeando uniformemente, atraviesan toda la pieza<sup>13</sup>, desde el principio hasta el fin - como si no quisieran finalizar. Este continuo golpeo es como ser-atrapado por el tiempo. El incesante retorno, esa característica del tiempo, "es visualizada" aquí, es decir, realizada, desde luego inevitablemente dentro de unos límites (comienzo y final de la pieza), pero en tanto que llega a ser real supletoriamente para lo incesante, in-interrumpible del tiempo como principio-de-relación: lo constante-incesante, no-interrumpible es presentado por medio de una pieza interrumpible, en sentido naturalista.

Al ritmo musical, le sirven de base no las proporciones-numéricas superdivisibles primarias, sino la división en partes iguales. Aquí domina el principio de la *multiplicidad* que se basa en la unidad: la unidad por 2, por 3, por 4, o también el principio de la suma: 1+2 unidades-de-tiempo = 3 unidades-de-tiempo, o 2+3 unidades de tiempo (en un ritmo poco usado) = 5 unidades de tiempo. Por consiguiente, en el ámbito del ritmo existe la posibilidad de partir por la mitad, lo cual no es posible<sup>14</sup> en el ámbito de las proporciones-numéricas puras, en el ámbito de la armonía. 1:2, como octava, no puede dividirse en dos partes iguales, como ritmo, en cambio, no hay problema. (Posiblemente puede contemplarse, hasta cierto grado, el principio de superdivisibilidad también en el ritmo como cooperante: 1:2, 2:3, pero, desde ahí, es problemático.) [p. 093] Múltiples combinaciones del "ya" que retorna son posibles, bien sea como rítmica-cuantitativa, 1-2-2-1-2-1-1- ... , o sobre el fondo de un esquema vacío (compás) que las mantiene juntas.

Las proporciones-de-números-enteros constituyen, por lo tanto, también al ritmo. Las relaciones "enlazan"; entremedias no hay "nada", como tampoco entre los números

<sup>8</sup> [= 253] Aristógenes, discípulo de Aristóteles, fue el primer teórico musical de la antigüedad.

<sup>9</sup> [= 254] 219b1s.; también, 219a27s.; ver p. 32 y nota 36.

<sup>10</sup> [= 255] R. Westphal, *Rhythmik und Harmonik*, Leipzig 1867. Supplement: Die Fragmente der Rhythmiker und die Musik-Reste der Griechen, p. 3: Psell. 4, Fragment IV; y p. 4.

<sup>11</sup> [= 256] p. 50.

<sup>12</sup> [= 257] P. 46 y p. 89.

<sup>13</sup> [= 258] Exceptuadas las corcheas no subdivididas, en el 1º, 23º y 32º compás al comenzar a una voz, la primera, tercera y cuarta línea del coral. Más extensamente sobre este preludio-coral (BWV 668): *Musik und Sprache* (nota 3) p. 81 ss. En las ediciones esta obra, por lo general, aparece bajo el título "Wenn wir in höchsten Nöthen sein".

<sup>14</sup> [= 259] Ver p. 66 ss.

enteros hay "nada"<sup>15</sup>. Tampoco aquí son posibles transiciones graduales; la circunstancia de lo continuo queda descartada también aquí. El profesor de música grita: "contar" no "medir"<sup>16</sup>, y, con esto, piensa encontrar (dar), dirigirse a los números; así como la advertencia "afinar limpio" se refiere a dar con el intervalo exacto, el verdadero, es decir, el que corresponde al número entero - lo de "entremedias" es "desafinado", es decir, nada real musicalmente.

Como fenómeno-de-relación, el ritmo musical es igual que la armonía "transportable", es decir, el mismo ritmo puede aplicarse más lento o más rápido. Así la fijación del *chronos protos*, el ritmo más pequeño de la rítmica cuantitativa, tampoco es algo absoluto. Cuando se recita una vez rápidamente, la otra vez lento, en un caso la corta puede ser más larga que la larga en otro caso. Este conteo no es algo absoluto<sup>17</sup>, por consiguiente, nada físico y nada naturalista, tampoco psicológico, o fisiológico; con otras palabras: no tiene nada que ser con el *tempo*<sup>18</sup>. El *tempo*<sup>19</sup>, como factor independizado de la composición un fenómeno tardío de nuestra música en principio desde alrededor del año 1600, corresponde a una "fiscalización" del tiempo (tiempo físico), de un modo paralelo a la llegada de otros factores de la "fiscalización" de la composición musical<sup>20</sup>.

El número es, por lo tanto, para el ritmo, de una manera distinta a la armonía<sup>21</sup>, el principio generativo, precisamente en la medida que muestra, no de la misma manera, el factor específico del tiempo realizado, el desarrollo de la relación-numérica como superdivisibilidad. Esto está relacionado con que el ritmo musical, como ya dije, se realiza, en principio, unido al fenómeno sonoro. Él mismo no es, como la armonía, la realidad del tiempo - y *sólo* el tiempo; no ha surgido de la música como la armonía, [que

<sup>15</sup> [= 260] Ver p. 71 y nota 95.

<sup>16</sup> [= 261] Mensura, notación mensural, measure, se refieren al *retorno* (dar y/o alzar) proporcionado (igual) en la medida del compás (Zählzeit).

<sup>17</sup> [= 262] Ver p. 38 y nota 60, en Aristóteles, Física, 220a30.

<sup>18</sup> [= 263] Ver también notas 53, 55, 90.

<sup>19</sup> [= 264] Instructivo es la procedencia y cambio de significado de este concepto: el griego *χρονος πρωτος* "tiempo primero" se refiere al ritmo. También en el ámbito latino el *tempus* se refiere a un fenómeno rítmico, es decir, a relaciones: a la relación de la *brevis* con la *semibrevis* en la notación musical de la edad media. Todavía Descartes nombra en su pequeña obra temprana "Musicae Compendium" (1618) un capítulo sobre el ritmo: "De numero vel tempore in sonis observando", donde usa *numerus* y *tempus* como sinónimos para el ritmo. En el siglo XVI, se realiza, mediante una traducción moderna (en italiano) del latín *tempus* en *tempo*, una desviación de la referencia-relacional a indicar la velocidad, por lo tanto, a señalar un factor absoluto. En este sentido, se generalizó *tempo* en casi todas las lenguas europeas. *Adagio* y *allegro* son diferentes *tempos* (tempi), pero el ritmo puede ser el mismo. El "tempo absoluto" tiene aquí su salida (comienzo); se basa en medir-el-tiempo, p. e., por medio de un péndulo (físicamente) o del pulso (fisiológica-, psicológicamente). Para lo último, es significativo el uso de la expresión "movimiento" y su doble sentido - en francés aún más típico: *mouvement*, movimiento exterior e interior - que utilizarán mucho los teóricos musicales franceses del siglo XVIII: para indicar el movimiento del alma, el afecto, el experimentar, por un lado y, por otro, el movimiento-de-la-marcha como velocidad, como tempo. (Ambos factores resuenan en la manera de designar los franceses "premier mouvement, deuxième mouvement, etc." las diferentes partes de una composición cíclica.)

<sup>20</sup> [= 265] Ver también nota 226. Entrar en esta cuestión aquí nos llevaría demasiado lejos. Sólo voy a insinuarlo: la llegada de la tonalidad mayor-menor y por consiguiente la fijación de las diferentes tonalidades como absolutas, la temperación y, en relación con esto, la "absolutización" e incluso la "hipostatización" de la altura-tonal; de la tonalidad armónica (fuerte-débil, tónica-dominante) y - en unión con el "poner-en-primer-plano" (In-den-Vordergrung-Rücken) la acentuación, con la consolidación del "compás-como-principio" (alrededor del año 1700); la distinción cada vez más explícita de las voces, tratadas anteriormente mucho más homogéneamente, como tesituras (Lage) (aguda/grave, soprano/bajo); la función del bajo como portador de la armonía (bajo-continuo), unido al factor del peso (acento); la adaptación del ritmo a la tesitura de la voz (voz más grave, más lentamente).

<sup>21</sup> [= 266] En el fenómeno-sonoro aparecen las proporciones-numéricas 1-4 *por sí mismas*; son una característica propia, constituyente del fenómeno-sonoro. En el ritmo musical, sin embargo, no es así. Aquí, *yo* creo la proporción, *yo* la defino.

es] *el* fenómeno musical, sólo musical, de adaptar (armonizar) los sonidos. Como ritmo *musical*, está ordenado a la armonía; pero el ritmo como tal se diferencia de la armonía, especialmente, porque no capta sólo e incondicionalmente el fenómeno musical. De ritmo hablamos también en el fenómeno-tiempo, que carece de lo musical, de los componentes-numéricos, p. e., en una serie de ruidos o en el lenguaje. Pero también en el movimiento, que incluye [p. 094] lo visible, por tanto, lo espacial, p. e., en la danza, en general, en el movimiento-corporal, se encuentra el factor ritmo, también sin estar acoplado a la música.

Este uso no exclusivamente musical es aclarado por el origen de la palabra *ρυθμος*, que muestra que el ritmo como tal originalmente no era musical, sino un fenómeno relacionado con lo humano-integral, también con lo espacial. Han tenido que pasar siglos para llegar al significado de la palabra, que hoy unimos primariamente con ritmo musical, o al menos con algo que sucede en el tiempo<sup>22</sup>.

*ρυθμος* es una palabra, que todos las lenguas culturales han adoptado del griego, para designar lo que llamamos ritmo. ¿Pero, qué significa la palabra? Y de dónde viene que todas las lenguas la adopten, sin estar en situación de inventar una propia palabra, para significar lo que ahí se entiende (como palabra no como término)<sup>23</sup>. Pero también si preguntamos al idioma griego por el significado de la palabra *ρυθμος* no recibimos contestación. Estamos desorientados ante esta situación.

Una visión de conjunto sobre los primeros textos que contienen<sup>24</sup> esta palabra enigmática, nos lleva a un campo-de-significado pre- o primitivo musical, pero que, sin embargo, puede aclarar el posterior uso musical.

Los primeros documentos griegos de la palabra giran desde alrededor de mediados del siglo VII a. d. C. - en Homero no aparece - como precedentes de una idea espacial y a la vez estática. Así en el documento más antiguo del poeta lírico Arquíloco, de mediados del siglo VII: "Reconoce, qué ritmo mantiene al hombre en su banda" (según W. Jaeger). En el sentido de "actitud", "singularidad", "carácter" de un hombre, lo que define a un hombre, se entiende un fragmento del lírico Anacreonte, circa cien años después de Arquíloco: "Odio a todos los que llevan ritmos chtónicos y pesados". En el lírico Teognis, en el paso del s. VI al V, dice: no tienes que alabar a nadie, antes de haber reconocido como son su ánimo, su actitud (*ρυθμός*), su mentalidad (*τρόπος*). Ritmo referido a las cosas, 4<sup>ta</sup> documentado en el poeta de comedias Eupolis, un coetáneo algo más antiguo de Aristófanes: "Algo cambia en las cosas por mucho tiempo. Nada permanece con el mismo ritmo." Y, en Esquilo, Prometeo (Prom. 240) que está detenido inmóvil en la roca, entre las cadenas de hierro de su prisión, dice: Estoy desterrado aquí en este ritmo (*ερρυθμισμαι*)" (W. Jaeger). Apoyándose en otros pasajes semejantes se ha pensado<sup>25</sup> interpretar *ερρυθμισμαι* con el significado secundario de "castigo" y así podría decirse

<sup>22</sup> [= 267] Hoy usamos la palabra ritmo también en sentido figurado para lo espacial, p. e., para un ornamento; se piensa en la repetición de una cosa a distancias iguales (o también en otra elación). Hay un hecho geométrico, que no tiene nada que ver con proporciones-numéricas. Sólo en el momento de la repetición existe una cierta analogía con el ritmo musical.

El uso de la palabra ritmo, que se encuentra desde la segunda mitad del siglo XIX partiendo de la idea de lo viviente, de lo que fluye, también de lo dinámico, corre paralelamente con la, con toda seguridad, equivocada derivación de *ρυθμος* de *ρεω* (fluir). También es errónea la vinculación de *ρυθμος* con el *παητα ρει* atribuido a Heráclito; no existe una razón para poner en relación los áreas-sensoriales del "todo fluye" y de la palabra *ρυθμος*; que no aparece en los textos transmitidos de Heráclito.

<sup>23</sup> [= 268] En efecto, de un modo semejante es válido para la palabra música (del griego *Musike, μουσικη*, esa unidad de música, danza en corro y verso). Pero, de todos modos, puede decirse en alemán "Tonkunst" (música, *arte del sonido*); y ante todo podemos atribuir a la "música" todos los componentes musicales de aquella totalidad de actividades-de-las-musas.

<sup>24</sup> [= 269] Una amplia compilación de fuentes con comentarios bibliográficos (filológicos) en E. Wolf, Zur ethymologie von *ρυθμος* und seiner Bedeutung in der älteren griechischen Literatur, in: Wiener Studien, Zeitschrift für classische Philologie LXVIII (1955), p. 99-119.

<sup>25</sup> [= 270] E. A. Lemans, Rhythme en *ρυθμος*, en: L' Antiquité classique XVII (Louvain 1948), p. 403-12.

"reprendido", una palabra cuyos elementos hacen pensar en el posterior significado de ritmo. En los Persas (747) se dice de Jerjes, que hizo construir un puente mediante la yuxtaposición de barcos desde el este al oeste del Helesponto, y que había puesto grilletes a la corriente y había traído sobre él la vía fluvial, de otra forma (ritmo) (*και πορον μετεπνυθμιζε*)" (W. Jaeger). [p. 095] En un fragmento habla Esquilo de los "ritmos triangulares" (*τργωνοις ρυθμοις*) de un listón de joyas (Schmuckleiste) de la kyma lésbica (gr. onda): " Tú tienes que llevar la kyma en ritmos triangulares hasta el final". Todavía en el siglo IV vive el significado forma (Gestalt, Forma) como vemos en un pasaje del poeta de comedias Alexis: "Esta vasija no es ahuecada ni en forma de caldera, sino que participa de ambos ritmos." Herodoto (5. 58) dice en su informe sobre la adopción del alfabeto griego de los fenicios, que los griegos "han cambiado el ritmo (forma) de las letras, y además se dice: "Han transformado (*μεταρρυμιζαν* el alfabeto de tal manera, literalmente: reformado)". De un escultor llamado Pitágoras, contemporáneo de Esquilo, se ha transmitido: "Parece, que él es el primero que ha dirigido su atención al ritmo y a la simetría (*συμμετρία*)". (*συμμετρία* no significa aquí "medida común", "conmensurabilidad", como algo en relación con la teoría de los números y armonía, sino, en general, "proporción", "relación", "proporcionalidad", como en el canon de Policleto.). De la gran época, es decir, la de Píndaro, está también documentada su aplicación referida a la arquitectura: "¿Y este templo, que fue construido por las manos artísticas de Hefesto y de Atenea, qué ritmo tenía?"<sup>26</sup>. (La palabra Rhythμός, por lo demás, no aparece en los textos transmitidos de Píndaro). En esa época, a comienzos del s. V, aún no se habla de ritmo musical. Demócrito habla (según Aristóteles, *Metafísica*, 985b16 ss.) del ritmo de los átomos y no piensa, p. e., en sus vías, su camino - aunque sabe de ello - sino en la "forma" (Form), "figura" (Gestalt), "esquema" (*σχημα*) de los átomos. Aclara esto, por la diferencia de letras, lo cual recuerda a Herodoto. Demócrito, sin embargo, debe haber conocido ya también el significado musical, pues se nos ha transmitido, que ha redactado una obra - no conservada - con el título de "*Περί ρυθμων και απμωνιης*"<sup>27</sup>. El documento más antiguo conservado dentro de un contexto musical parece ser un pasaje de Ion de Quíos, contemporáneo de Sófocles: "Tocaba en el aulos bajo un ritmo alto". Desde entonces, la palabra *ρυθμος* se ha generalizado cada vez más con significado musical, más exactamente: se ha generalizado referido a unidades de tiempo, en el ámbito de la sofística y de la retórica, predominantemente en prosa y en su recitación, referidos, sin embargo, junto a los versos sólidamente contruidos de la poesía. Aristófanes habla de ritmo-de-corro (Thesm. 955: "Daos las manos unos a otros, dad pasos en ritmo de coro, saltad ágiles danzando en el corro alrededor".) y de los ritmos de versos, p. e., el dáctilo (Wolken 949 ss.), como también el troqueo, que al danzar debe ser suelto (Eccl. 1168). Aquí la forma singular junto a la plural usada (ver nota 272) señala más bien en dirección de un término técnico, justo en el sentido de los diferentes pies métricos.

Ahora bien, muy frecuentemente y con significado musical claro es usada la palabra *ρυθμος* en Platón. Es impresionante, que en él aparece con frecuencia, incluso mayormente, en unión con *αρμονια*, de modo que capta como unidad estas dos características del fenómeno musical, las relaciones de altura de sonido y las relaciones temporales. En Las Leyes (653e3 ss. y 664e8 ss.) dice: "El nombre para el orden-del-movimiento (*η της κινησεως ταξις*) es ritmo, y [p. 96] para el orden-de-la-voz de agudo a

<sup>26</sup> [= 271] El pasaje, que he señalado ya anteriormente, (*Musik und Nomos*, 1969, ahora: *Kleine Schriften* (nota 2) se encuentra en un fondo de papiro relativamente nuevo y por eso menos conocido. aún no estudiado por los filólogos o arqueólogos, un fragmento del 8º Paeon (publicado sin comentarios por S. Nell, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Lipsiae 1953, p. 222). Allí habla Píndaro de la arquitectura de tres templos en Delfos, que existían en su época: y el citado pasaje se refiere al tercero.

Sólo desearía citar en este contexto, que en griego moderno los diferentes órdenes de columna son llamados "ritmos". No se sabe, de dónde procede este uso del griego moderno, pero probablemente más bien de la edad media que de los antiguos tiempos.

<sup>27</sup> [= 272] En estudios más profundos sería necesario, distinguir entre las formas singular y plural (*ρυθμος* - *ρυθμοι*). Ver, p. e., los "ritmos triangulares del Kyma" en el fragmento citado de Esquilo: ¿Se refieren los *rhythmoi* a los triángulos individualmente, o es determinante su sucesiva clasificación de la moldura para la designación? Aristóteles (*Metafísica* 1954a3 s.) calcula un triángulo en su *σχηματα ενθγραμμη*, "figuras rectilíneas"; *σχημα* es, por lo tanto, para él una figura geométrica cerrada. (¿Debió poder haberla llamado también sinónimamente *ρυθμος*? (Sobre aristóteles en relación con *ρυθμος* = *σχημα* ver abajo más adelante.) Ver también pasaje citado de Alexis (p. 95).

grave, que se mezclan en una unidad, es armonía. Y lo que une a las dos es *χορεία*, baile en corro." Los otros seres vivientes no tienen ningún sentido para el orden de los movimientos, cuyos nombres son ritmo y armonía," En el diálogo *Epinomis* (991b2-4) se dice de la división realizada de la octava - de la división armónica (ver arriba, p. 62 s.) - que los hombres por medio de ella han recibido el acorde, la proporción, armonía y ritmo, determinado para el baile en corro de las musas. No como un *αλογον*, sino como un regalo de las musas a los hombres, captado por *μετα νου*<sup>28</sup>, se nombran, en el *Timeo* 47 d, el ritmo y armonía; puestos al servicio de la música, deben ayudar a poner el alma de acuerdo consigo misma y con la simetría. (Otros pasajes de Platón, en los que se nombra el ritmo en unión con la armonía son: *Estado* 398d y 400d). Del conocido pasaje del *Simposio* 187b3-9 destaca la relación armonía-ritmo-proporciones-numéricas: "Pues armonía es concordancia (*συμφωνια*), pero concordancia de una determinada proporción-numérica (*ομολογια*). Una proporción-numérica (aritmética) non puede ser posible bajo desunión (desentonación), en tanto esté desunida, (en tanto no esté unida por un logos). Y lo desunido y no concordante numéricamente de ninguna manera puede consonar (*αρμουςαι*: literalmente armonizar). Así el ritmo se compone también de rápido y lento (se piensa en breves y largas, presentadas como duraciones.), que anteriormente (*προτερον*) caminaban separadas, pero después caminan juntas, por haber sido atribuidas a un logos (*υστερον δε ομολογησαντων*)"<sup>29</sup>. ¿Se anticipa aquí la definición de tiempo de Aristóteles como aplicación que resuena, por así decir, al tiempo real? (Ver también *Estado* 617a-c.). En Platón suenan todavía los - que serían después - números silenciosos<sup>30</sup>. En el *Timeo* (36d) aparece la armonía como rotación creándose perennemente, como imagen del perdurar, del reposo. Y la rotación hecha visible proporciona el número explícito, (el conteo del tiempo, percibido como movimiento, 47 a, b; ver arriba nota 110); esto es al mismo tiempo la imagen del ritmo: "El contar el perdurar como movimiento. La rotación es, por lo tanto, más allá de armonía y ritmo - reposo y movimiento a la vez (ver Aristóteles, p. 43 s.). La armonía (ver 34b7c) pertenece al *αιωνιον* (al *νοητον ζεον*, 39e1), pero el tiempo, conteo del tiempo mediante movimiento rotatorio, "ritmo", para el *γεννητον*, para la imagen (*εικω κινητον τινα αιωνος*, 37d 3-5): *ποιει μενοντος αιωνος εν ενι κατ' αριθμον ιουσαν αιωνιον εικονα, τουτον δν δη χρονον ωνομακαμεν* (37d 7f.), "forma de la eternidad, que persiste en la unidad, una imagen que se mueve durando según (la multiplicidad) del número". [p. 097]. El *μενοντος αιωνος εν ενι* corresponde a la armonía; el *κατ' αριθμον ιουσαν αιωνιον εικονα* al ritmo conteo-de-tiempo<sup>31</sup>. - Finalmente es digno de atención, que en Platón como en Demócrito (ver arriba, p. 95) - a ambos filósofos - se encuentra una coordinación *ρυθμος-σχημα* (ritmo-esquema). Se dice, p. e., en *Las Leyes* (655a4-6): "Pero en música tenemos esquemas y melodías, porque *musike* se compone de ritmo y armonía." Ahora parece, que se ha realizado la transición desde el ritmo visible-espacial o generalmente entendido al puro musical, más allá del movimiento visible de la danza. Pues la palabra esquema es usada con frecuencia en relación con la danza, con la danza-corro, p. e. *Las Leyes* 654e4 s.): "Un bello *σχημα* y melodía y canto y danza de corro." El esquema se refiere aquí a lo, al mismo tiempo, visual del movimiento, a la danza-corro. *σχημα* significa ahora no sólo "esquema", como también usamos hoy: forma, armadura, estructura, proporción (en el sentido de forma,

<sup>28</sup> [= 273] Sobre nous, *δια νου* etc. y sobre logos, *αλογος* etc. en relación con la armonía ver p. 55 ss. 75 s., 77.

<sup>29</sup> [= 274] Ver definición de ritmo en Aristógenes, p. 92.

<sup>30</sup> [= 275] Ver también p.45 y nota 77, así como, notas 246 y 250.

<sup>31</sup> [= 276] Ver 92c7 s. *ο κοσμος: ζων ορατον τα ορατα περιεχον, εικων τουω νοη του θεος αισθητος*; "el mundo: un ser viviente visible, que rodea lo visible, como imagen de lo que encarna (en armonía) sencillamente el nous, un Dios perceptible (para el tiempo-"ritmo")".

proporción de las partes), sino también actitud firme, actitud humana, rasgo - en ambos campos significativos se corresponde en gran parte con el significado pre-musical de ritmo de anteriores tiempos. Por qué quiso el lenguaje, que sólo el ritmo, no si embargo el esquema, recibiera especialmente significado musical, naturalmente no se puede preguntar. Pero puede constatarse lo siguiente: los filólogos y lingüistas llaman a los sustantivos con terminaciones en *-μα* "nomina rei actae" (nombres de una cosa hecha), sustantivos, que significan algo perfecto (pretérito-), terminado, hecho, situado, por el contrario, los sustantivos terminados en *-θμος (-σμος)* "nomina actionis" (nombres de una acción), sustantivos de hacer (tun), de actuar, por poner un ejemplo sencillo junto a *ρυθμος*: "el llorar", *κλαυθμος* (la terminación alemana -nen responde a la griega *-θμος*). Y un buen ejemplo para ambas terminaciones con la misma raíz ("setzen", "poner"): *θεμα*, tema, la ley, lo situado, y *τε-θμος* (también *θε-σμος*; como *ρυσμος*, p. e., en Demócrito), uso, algo a realizar, que surge de un precepto, de algo valedero. (Ver también nota 248). Un sustantivo, por lo tanto, que mediante su terminación en *-μα* expresa lo definitivamente formado, lo ya trazado (creado) - lo espacial quisiera decir -, no pudo surgir, por así decir, por esta razón, para una propiedad esencial de la música - que es un hacer (tun) y sólo un hacer (tun).

Citemos ahora también a Aristóteles en relación con la palabra esquema, es decir, con algunos pasajes del texto (*Passus*) sobre el ritmo en la retórica. Aristóteles habla en esta obra sobre la prosa artística (*Kunstprosa*) y sus componentes rítmico-musicales: "El esquema del discurso (*Lexis*, *λεξις*<sup>32</sup>) no debe ser [p. 98] ni métrico (*εμμετρον*) - pues no debe hablarse en verso -, ni arrítmico (*αρρυθμον*). Pues lo primero es improbable, si se hace y al mismo tiempo se desvía, porque siempre se espera la correspondencia (el siguiente verso, por así decir). (...) Pero lo otro, lo arrítmico, no tiene límites (*απεραντον*, literalmente: sin límite -ohne Fassung), adverso (*αηδες*, realmente: soso), y no está claro (*αγνωστον*) en cuanto inconcebible. Pero todo<sup>33</sup> es captado por el número". Y ahora sigue la - muy conocida - definición: "Ritmo es, pues el número del esquema de la palabra (es decir, del discurso)" ο δε του σχηματος της αριθμος ρυθμος εστιν (1408b29). Esta frase aparece como en contraste a la definición-de-tiempo de Aristóteles: "Pues esto es el tiempo, el número del movimiento según un antes y un después". Al movimiento, le corresponden los pies métricos, las medidas (*μετρα*), que justo en conexión con la definición-de-ritmo son designados como partes del ritmo, como ritmos (plural). "Cada ritmo es medido por un determinado movimiento", *πας ρυθμος ωρισμενη μετρεται κινησει* se dice en los Problemas (882b2). Y también Platón ha llamado al ritmo, como vimos (ver, p. 95), "el orden del movimiento". Aristóteles trata en la continuación de la sección-del-ritmo de la retórica de los pies métricos, esas células, que en la poesía mediante la aplicación del principio de repetición forman (hacen) el verso, respecto a la prosa artística. Habla al principio de dos posibilidades: una, 1:1, espondeo, dáctilo, anapesto, otra, 1:2 ó 2:1, yambo o troqueo. Los ritmos del verso "heroico", del hexámetro, no son apropiados para el discurso, por demasiado solemne, el troqueo [- *u* - *u* = larga/breve, larga/breve] no es aprovechable, porque es demasiado parecido a una danza, demasiado saltarín. El yambo por el contrario [*u* - *u* - = breve/larga, breve/larga] se usa, porque de todos modos aparece frecuentemente en el habla común, y así también aparece disimuladamente en el discurso. así Aristóteles llama a la proporción 1 1/2, 3:2, peán. Este debe preferirse a todos los otros, porque, con él, la tendencia a crear versos es mucho

<sup>32</sup> [= 277] Sobre los componentes musicales en el *λεξις*, es decir, en el *λογος*, ver Aristóteles, Retórica, 1403b 29ss.

<sup>33</sup> [= 278] La palabra todo (alles) se refiere probablemente sólo al campo aquí tratado; pues en otros sitios se dirige Aristóteles contra el generalizador "todo es número" de los pitagóricos (Ver p. 30 y nota 27, así como nota 153).



menor. Aristóteles distingue dos maneras de peán: - *uuu* (larga/breve-breve-breve) y al contrario *uuu* - (breve-breve-breve/larga) y acentúa su aptitud al comienzo y al final de la frase, por lo que se prefiere finalizar en larga, por lo tanto, la segunda manera (o añadiendo una larga a la primera manera). Después que Aristóteles rechazó el "hablar regulado" (*gereihete Sprache*) - pone como ejemplo a Herodoto - por su falta de límites (*εστι δε αηδης δια το απειρον*), habla ampliamente sobre el discurso redondeado en sí, porque está articulado en *periodos*. Por periodo, entiende las partes del discurso, que tanto según su construcción como su sentido tiene un ámbito claro al comienzo y al final, con lo que complace la comprensión del oyente. Y fáciles de retener son los discursos articulados en periodos, porque incluyen el número (4109b5). [p. 99] Lo artístico de los periodos lingüísticos se basa, según Aristóteles, en capturar determinadas formas rítmicas, así como en manejar unidades subordinadas a un periodo, los miembros (Kola).

Aristóteles crea aquí no sólo los fundamentos de toda la métrica y de la prosa artística de la época posterior, sino también de nuestra música ligada al lenguaje y, por consiguiente, de la música absolutamente. Sería muy importante estudiar la retórica de Aristóteles para comprender exactamente al hombre, que ha marcado (*hingestellt*, presentado) el lenguaje alemán precisamente desde los miembros (Kola), y como prosa rítmica, pero a la vez también como música: *Heinrich Schütz*.

Una correspondencia entre ritmo y esquema encontrábamos en Demócrito, Platón y, por último, en Aristóteles. Nos la encontramos de nuevo en Aristógenes. Su obra sobre el ritmo no la hemos conservado completa, pero sí en gran parte. Allí distingue Aristógenes dos componentes esenciales, "naturalezas", en el ámbito del ritmo: el ritmo mismo como lo activo, acuñado, lo que *ritmiza* (*ριθμιζον*) y el material, que adopta forma rítmica, que es *ritmizada* (*ρυθμιζομενον*, la forma pasiva). El material informe, que es realmente adecuado a ser ritmizado, que, por lo tanto, presenta una unidad en el tiempo - puede constar de sonidos, palabras y sílabas y de movimientos (-corporales) (*danza, ορχησις, χορεια*) - necesita algo activo, el ritmo, para ser formado, marcado. Recordemos el significado activo de la terminación en -thmos (ver p. 97) Y Aristógenes dice: "Piénsese en estos dos entes, el del ritmo y el de lo ritmizado, que están en mutua relación, semejante a esquema (*σχημα*) esquematizado (*σχηματιζομενον*)". Una distinción entre una materia, p. e., - la madera - y su disposición, formación (*σχηματιζομενον και ρυθμιζομενον*, ver Física, 245b9 ss.) - p. e., como asiento (Bett), había encontrado Aristóteles sólo en el ámbito de lo cosificado. Pero, el ritmo musical - ámbito del tiempo - existe para él como "número del esquema" en unidad con lo "esquematizado", "la materia" musical, de los componentes musicales del *lexis*. Aristógenes separó el ritmo de la *lexis*, autonomizó el ritmo musical.

Al principio de esta sección, p. 89, constatábamos como relación entre ritmo musical y fenómeno sonoro que ambos son fenómenos temporales, condición de posibilidad de su unión legítima - y que ambos, puesto que son fenómenos temporales, no conocen el desplazamiento real (*φερομενον*, [objetivo]), no tienen "lugar ni extensión", sino solo muestran una índole-de-conteo (*Zählbeschaffenheit*) [p. 100], que los define, por así decir, a la vez como movimiento-sonoro y lugar-del-sonido (*φερομενον* = *φορα*, ver arriba p. 83). En línea con Aristóteles quisiera decir: El fenómeno sonoro - armonía y ritmo - es el esquema del tiempo-identidad, el esquema-conteo real (objetivo) del movimiento sonoro, es decir, del lugar-de-los-sonidos. El esquema, es decir, el ritmo lo relaciono, al mismo tiempo, con la sucesión rítmica, con los componentes-armónicos, p. e., sería - en analogía con el ritmo de los átomos de Demócrito - 3:2, el ritmo de la quinta. Así puede tenderse un puente entre el significado antiguo, no musical, de la palabra ritmo, y el ritmo musical.