

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO: LA MÉTRICA Y EL RITMO EN LA MÚSICA *

Simha Arom •

Más de treinta años consagrados al estudio de las músicas africanas, en las cuales el ritmo ocupa un lugar preponderante, me han llevado a examinar y replantear la concepción occidental de los fenómenos vinculados a la organización del tiempo en la música. Lo esencial de esta reflexión conduce necesariamente a la polisemia del propio término *métrica*, a la confusión -el conflicto- existente entre las nociones de *métrica* y de *ritmo*, así como la incoherencia relativa a los ritmos llamados “aditivos” y “divisivos”.

Partiendo de la base de una doble comparación -sincrónica y diacrónica- entre los sistemas musicales existentes hoy en día en otros continentes y los que existieron en Europa durante la Edad Media y el Renacimiento, este artículo se propone disipar tal confusión, aclarando en primer lugar la función precisa de cada uno de los conceptos mencionados, sus fundamentos y las condiciones que hicieron posible su aparición.

El presente estudio se propone demostrar lo siguiente:

- desde un punto de vista perceptivo, aquello que la tradición occidental considera como compás no es sino un fenómeno cuya esencia procede del ritmo;
- el propio concepto de compás tiene sentido si no es en relación con la grafía musical y, en consecuencia,
- el compás carece de existencia propia.

I. De la pulsación a la escritura musical

El contenido de lo que a continuación se expone, concierne únicamente a las músicas mensurables o medidas, es decir, aquellas constituidas por duraciones cuyos valores son proporcionales.

* “A la Recherche du Temps Perdu”. *Métrique et rythme en musique*, capítulo perteneciente a *Les Rythmes. Lectures et théories*. Ed. L'Harmattan. París, 1992.

• El profesor Arom ha sido invitado a impartir uno de los Cursos de Especialización del Aula de Música de la Universidad de Alcalá (días 29 y 30 de abril del 2000).

En consideración al lector no versado en este tema, no estaría de más recordar aquí brevemente aquello que diferencia a una música medida de una música no medida.

Tal distinción ha existido desde siempre: constatada en la música culta de la antigua Grecia, vuelve a aparecer en la teoría musical de la Edad Media bajo términos opuestos como *cantus mensuratus* (canto mensural) y *cantus planus* (canto llano). Esta misma diferencia se manifiesta también en la ópera clásica, época más cercana a la nuestra en donde se alternaban un conjunto de arias medidas, designadas a veces mediante la expresión italiana *tempo giusto*, con el recitativo *secco*, no medido.

La música no medida no está sometida a cantidades fijas; la duración de cada sonido no tiene otro significado que no sea el referido a su posición y a su relación con lo que le precede y sigue, es decir, con la fórmula melódica en la cual se encuentra integrado. En esto se opone a la música medida, donde cada duración mantiene una relación estrictamente proporcional con las demás.

Según dice Rousseau en su *Diccionario de la música*, el término “medida” corresponde a las expresiones italianas “*a tempo*” o “*a battuta*”.¹

Estas duraciones proporcionales están necesariamente fundadas en un patrón o punto de referencia temporal, que se manifiesta de formas diferentes según las épocas y civilizaciones. De este modo, la antigua métrica griega se constituía a partir de un *tempo primero*, unidad de duración mínima e indivisible, cuyos múltiplos establecían el pie y el metro. En occidente este patrón no era otro que la “*battue*” (*battuta*) del director de orquesta, que tiene por función marcar los tiempos. Esta es la razón por la que Rousseau yuxtapone, como hemos visto, las nociones de tiempo y de *battue*.

Se trata sin duda de un patrón de medida que no tiene nada que ver con el término “compás” tal y como se ha empleado en la música occidental a partir del siglo XVII. Esta última acepción está relacionada, en efecto, con la escritura musical y designa el ensamblaje de un cierto número de valores de base dispuestos en grupos y separados unos de otros por barras verticales.

Este último punto es relevante si tenemos en cuenta que la noción de compás concebida en estos términos ha ejercido una extraordinaria influencia sobre toda la música culta desde la época barroca hasta nuestros días. Sólo durante el siglo XX, algunos compositores han intentado liberarse de su dependencia; sin embargo hoy día, cuesta trabajo prescindir totalmente de ella: prueba de ello es que la enseñanza actual del solfeo que se imparte en muchas escuelas y conservatorios insiste todavía en la noción de partes “fuertes” y “débiles”. Además, es significativo constatar, tanto en diccionarios como en enciclopedias musi-

1. Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de la musique* (ed. de la viuda de Duchesne). París, 1768; pág. 283.

cales, que las definiciones propuestas para el término compás están también sujetas a esta dicotomía.

No obstante, el cuidado que una correcta interpretación de la música requiere -por compleja que ésta sea- no puede justificar semejante contradicción; la historia de la música así lo atestigua. Efectivamente, en la época del Ars Nova, en la que la polifonía -en particular con Philippe de Vitry y Guillaume de Machaut- alcanzó un alto grado de refinamiento; la noción de compás, en el sentido en el que lo entendemos hoy en día, no había hecho todavía su aparición. Lo que sí existía entonces -y los textos dan prueba unánime de ello- era un simple patrón o punto de referencia temporal que aseguraba la sincronización entre las diversas partes vocales e instrumentales durante la ejecución y que, a su vez, indicaba el *tempo*. Este elemento que prefigura la *battuta* de Rousseau recibía el nombre de *tactus*, literalmente "golpe".

Pues bien, sobre un principio idéntico al del *tactus* medieval se fundamenta la articulación de las duraciones en algunas músicas de tradición oral y en particular aquéllas de la India y del África subsahariana. La noción de reiteración regular de tiempos acentuados, opuestos a otros que no lo están, es algo totalmente ajeno a estas tradiciones. Se trata de músicas que no están construidas a partir de "compases", en el sentido en que los entiende el solfeo clásico, sino más bien sobre pulsaciones, es decir, una sucesión de unidades de tiempo isócronas y de igual intensidad que pueden materializarse mediante un gesto, palmadas o utilizando cualquier otro medio de percusión.

No obstante, la perspectiva desde la cual parten los músicos y musicólogos occidentales -incluida la mayoría de los etnomusicólogos- se aferra hasta tal punto a la noción occidental de compás que, a la hora de enfrentarse a una música en donde dicho concepto no es sino una abstracción, son ellos mismos los primeros en constatar -incluso aplicando el máximo rigor en el análisis- las grandes dificultades de orientarse ante semejante flujo musical. Estos problemas se deben a la complejidad que entraña para el oyente occidental concebir una arquitectura musical que no esté sometida a una alternancia regular -o eventualmente irregular- de tiempos fuertes y débiles.

Sin embargo, durante un largo periodo de su historia, la música europea procedió de forma análoga. El empleo de la *battue* como marco de medida -iniciado hacia 1275-² predominó a lo largo de cuatro siglos; el "bastón" del director de orquesta no tenía en principio ninguna otra función que no fuese marcar el *tactus*. A partir del siglo XVII, otro tipo de medida, en este caso jerarquizada, comenzó a introducirse tímidamente: sólo pudo afianzarse gracias a

2. Chailley Jacques, *40.000 ans de musique. L'homme à la découverte de la musique*. París, Plon; 1961, pág. 251.

la evolución que experimentaba en aquella misma época la escritura musical. En efecto, según explica Jacques Chailley,

el simple hecho de agrupar los tiempos en compases sólo fue posible debido a la propia noción de “compás”, indicada gráficamente mediante barras divisorias y que invadió el solfeo en el transcurso del siglo XVII.³

Por vicisitudes de una simple convención gráfica, esta idea modificó progresivamente la propia noción de organización temporal en la música occidental. A partir de su implantación, la línea divisoria pasó a formar parte del pensamiento –tanto conceptual como material– de los compositores: cada uno de ellos se esforzará por hacer coincidir la estructura métrica de la obra ideada con los marcos previamente puestos a su disposición; todos someterán pues la elección de un esquema métrico a las exigencias del compás. Lo quiera o no, el compositor piensa musicalmente en función de la barra del compás; si éste indica $3/4$ y no $6/8$ –aunque se trate en los dos casos de una misma relación cuantitativa– la elección no es fortuita sino que muestra claramente que el compás no es sólo algo de lo que servirse sino que establece a su vez la base de la organización rítmica.

A este respecto, el etnomusicólogo se encuentra ante una situación comparable a la del compositor; este primero, con el propósito de traducir gráficamente una música transmitida de forma oral, tendrá la tendencia natural a tratar de insertar lo que escucha dentro de los esquemas métricos que le ofrece un sistema de notación convencional preexistente. Pero, tal operación dará como resultado que estas músicas tradicionales, desprovistas de toda acentuación regular, se vean deformadas y fuera de contexto, en tanto que la grafía implica oposición entre partes fuertes y débiles.

Esta situación es así mismo el resultado de las condiciones en las cuales se ha desarrollado la joven disciplina que es la etnomusicología. De hecho, ésta hace uso de unos conceptos que, aparte de ser los mismos utilizados por la musicología occidental, –y debido a su evolución histórica y a sus repetidos desplazamientos semánticos– resultan hoy francamente ambiguos.

II. El acento y el compás

Semejante confusión se debe esencialmente a las diferentes acepciones que abarca el término “métrica”, así como a la superposición de significado entre éste y el de ritmo. Esto se debe, como hemos visto, a la evolución de la notación musical y –muy particularmente– a la sustitución progresiva de la noción de *tactus* por la de “compás”. La barra divisoria y las partes fuertes que ésta conlleva son hasta tal punto restrictivas, que la mayoría de las definiciones

3. *Op. cit.*; pág. 255.

que aparecen en los diccionarios relativos al ritmo no contemplan la existencia de una rítmica que pueda ser a la vez proporcional –es decir, medida– y no tener por ello que estar necesariamente sometida a una acentuación regular que coincida sistemáticamente con ciertos tiempos. Por consiguiente, la definición del término “ritmo” remite siempre a la de “compás” y a la inversa, bajo el pretexto de que una cosa no se puede concebir sin la otra.⁴

Tanto la controversia que generan los diferentes significados del término “métrica” y las formas en que ésta puede manifestarse, como las diversas definiciones del término “ritmo”, afectan a toda la terminología musicológica, desde la antigüedad a nuestros días. De hecho no existe prácticamente un estudio consagrado a los problemas del ritmo que no comience con una advertencia sobre la confusión que reina en esta materia.⁵ Es el caso de uno de los primeros tratados occidentales, fechado a finales del siglo IV: *De Musica*, de San Agustín. En el diálogo del Libro Tercero, titulado precisamente “Del ritmo al metro”, el maestro se esmera en hacer distinguirt a su discípulo ambas nociones:

Estas palabras, le dijo, tienen para nosotros un sentido muy amplio y es preciso evitar los equívocos. [...] Hay que distinguirlas en el lenguaje aquello que la realidad distingue.⁶

Y en el Libro Quinto de la misma obra añade:

Una cosa es que abusemos de una palabra por concesión de una cierta vecindad, otra distinta cuando damos a conocer un objeto por su nombre propio.⁷

El término métrica, tal y como se utiliza hoy en día, posee al menos tres sentidos diferentes, si no contradictorios:

4. Véanse especialmente los siguientes trabajos: *The Rhythmic Structure of Music* de G. Cooper y L. B. Meyer (Chicago, Chicago University Press, 1960; págs. 8 y 96); *Riemann, Musiklexikon* (Mainz, Schott, 1967; tomo III, pág. 933); K. Reinhard, *Einführung in die Musikethnologie* (Wolfenbüttel y Zürich, Mössler, 1968; pág. 40); P. Benary, *Rhythmik und Metrik. Eine praktische Einleitung* (Colonia, Musikverlag Hins Gerig, 1973; págs. 16-18, 79, 86 y 88); F. Herzfeld, *Ullstein Lexikon der Musik* (Frankfurt, Berlin, Viena, Verlag Ullstein, 1974; pág. 54); *Science de la Musique* (París, Bordas; 2 vols., 1976; tomo 1); *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres, Macmillan, 1980; 20 vols.; tomo XX, págs. 222-223). La culminación a este respecto parece corresponder a la venerable obra *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1949-1979, 16 vols.), que agrupa los términos “ritmo”, “métrica” y “compás” (tomo XI, págs. 384-420) en una misma entrada.

5. Véase especialmente *Dictionary of Music*, de Apel W. Harvard (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1947; pág. 639); J. Chailley, *La musique médiévale* (París, Editions du Coudrier, 1951; pág. 95); Cooper y Meyer: *op. cit.* pág. 1; Benary: *op. cit.*, pág. 8; M. Kolinski, *A Cross-Cultural Approach to Metric-Rhythmic Patterns in Ethnomusicology* (XVII/3, pág. 494).

6. San Agustín: *La musica. De musical Libri sex*. Introducción, traducción y notas de Guy Fianert y F. J. Thonnard. Brujas, Desclée de Brouwer et Cie., 1974; pág. 163.

7. *Op. cit.*, quinto libro; pág. 297.

(a) En el sentido propio del término, remite a *metrum*, que designa un valor constante tomado como patrón, con relación al cual se determinan todas las duraciones, sea por multiplicación o por división.

(b) En versificación, la métrica concierne a la organización de las secuencias lingüísticas dentro en unidades que están fundadas a partir de la oposición entre cantidades (sílabas largas y breves), acentos, y/o alturas tonales.

(c) En la música, por último, se entiende por métrica la manera de ordenar las unidades de tiempo dentro de un marco de referencia mayor, matriz de organización temporal o compás, dotada de indicaciones precisas relativas no sólo a los valores que allí figuran (2/4 ó 4/4, por ejemplo) sino también a su modo de articulación (3/4 ó 6/8). Por tanto, el compás es un esquema temporal regular, caracterizado por una parte fuerte que se contrapone a una o más partes débiles, y en cuyo seno los valores aparecen jerarquizados.

Examinemos a continuación la terminología relativa al “ritmo”. Sería un esfuerzo en vano tratar de realizar un inventario que recogiese las diversas acepciones del mismo, puesto que son numerosas. Este hecho lleva a Willi Apel a comenzar el artículo “ritmo” en el *Harvard Dictionary of Music*, de esta manera:

Sería una labor desesperada tratar de acertar con una definición del ritmo que fuese aceptable al menos por una pequeña minoría de músicos y musicógrafos.⁸

El etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski⁹ aborda a su vez este dilema y enumera una cincuentena de significados diferentes de la palabra “ritmo”.

Está claro que la dificultad esencial que aparece a la hora de definir el ritmo se debe a su imbricación, su interacción, con la métrica, situación que lleva a Peter Benary a señalar -dieciséis siglos después de San Agustín- que “falta todavía una delimitación terminológica precisa entre métrica y rítmica”.¹⁰

Para convencerse, basta con comparar las definiciones que de ambos términos nos proponen los estudiosos del ritmo.

En su obra *The Rhythmic Structure of Music*, Cooper y Meyer, considerados autoridades en la materia, definen el compás como

8. W. Apel, *op. cit.*; pág. 639.

9. M. Kolinski, *op. cit.*; pág. 494.

10. P. Benary, *op. cit.*; pág. 8.

un marco de ordeción de acentos y partes débiles en cuyo interior tiene lugar el agrupamiento rítmico. El compás constituye la matriz de la cual emerge el ritmo.¹¹

En cuanto al ritmo,

podría definirse como la manera según la cual, una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está [...]. Puesto que un grupo rítmico puede ser identificado únicamente cuando sus elementos se diferencian entre sí, el ritmo, tal y como acabamos de definirlo, implica siempre una correlación entre una única parte acentuada (fuerte) y una o dos partes no acentuadas (débiles).¹²

Se aprecia que las dos definiciones, se solapan perfectamente y que de hecho son tautológicas.

Las diversas definiciones de compás derivan de la jerarquización de los tiempos que éste agrupa. Así, según Riemann afirma en su *Musiklexikon*,¹³ que las diferentes partes del compás manifiestan de por sí la jerarquía existente entre los acentos, lo cual hace que la barra del compás sea el principal "punto de apoyo", mientras en el *Ullstein Lexikon der Musik* se puede leer: "el compás es un marco, pero al mismo tiempo crea las reglas de acentuación".¹⁴

Se podrían multiplicar los ejemplos, aunque todos insisten en el hecho de que no hay compás sin acento.

Basar el compás en una reiteración regular de los acentos es reconocer en él un carácter rítmico. En su origen, como vimos, el compás no pretendía otra cosa que agrupar un determinado número de tiempos, derivados éstos de aquello que en la Edad Media se llamó *tactus*. Según André Souris (*Encyclopédie de la Musique*),

La parte es una pulsación neutra, desprovista de acentuación métrica. El *tactus* [...], como tiempo unitario, era suficiente para organizar la ejecución de las polifonías más complejas del Renacimiento. [...] Las barras de compás eran aún independientes de la acentuación métrica.

y concluye afirmando que

haber aplicado el sistema de medida (compás) con el de *tactus*, ha generado graves confusiones.¹⁵

Hasta la segunda mitad del siglo XVII no se empezó a emplear el compás. La introducción de esta noción en el vocabulario musicológico ha llevado aparejada la idea de un acento regularmente reiterado. Desde entonces las nociones de métrica (en el sentido de "compás") y de ritmo se han venido considerando inseparables. Esto impide definir claramente lo que es propio de cada una de ellas y, por tanto, aquello que las diferencia. De ahí la utilización de

11. H. Cooper, *op. cit.*; pág. 96.

12. *Op. cit.*; pág. 6.

13. Riemann, *Musiklexikon*; tomo III, págs. 933-4.

14. Herzfeld, *op. cit.*; pág. 541.

15. *Encyclopédie de la Musique*. París, Pasquelle; 3 vols., 1958-1961; tomo III, pág. 787.

una terminología ambigua que es el origen mismo de la mayoría de las confusiones en el campo rítmico. Las interpretaciones contradictorias que de aquí derivan se caracterizan por conferir un sentido demasiado general a una serie de términos cuyos perfiles están mal definidos. Es necesario buscar un vocabulario riguroso y unívoco, y de esto nos ocuparemos ahora.

III. El ritmo como forma temporal

En las músicas medidas, métrica y ritmo se encuentran en interacción permanente. Para dar cuenta de las modalidades de esta interacción es necesario considerar de forma aislada los principios básicos respectivos de estos dos parámetros. Por ello es esencial, en este estadio, realizar una distinción fundamental entre el sentido del término *métrica* -tal y como yo lo concibo- y el que generalmente le confiere el vocabulario musicológico, a saber, el modo de ordenar las partes dentro de un marco de referencia jerarquizado, el compás.

La métrica, en el sentido en que yo la entiendo, se aproxima al *metrum* mencionado anteriormente, es decir a la determinación de los intervalos de tiempo en relación con un valor constante tomado como patrón; pueden obtenerse por multiplicación o por división, pero -este punto es esencial- en ausencia de toda idea de jerarquización.

Si nos apoyamos sobre esta definición, podemos enunciar el siguiente axioma: la métrica se refiere a la segmentación del tiempo en cantidades o valores iguales; el ritmo, a las modalidades de su reagrupamiento.

El agrupamiento de los valores -que mantienen obligatoriamente una relación estrictamente proporcional con el patrón temporal- engendra una estructura sonora delimitada y por tanto perceptible.

La métrica es un *continuum*; el ritmo es una forma temporal. Se puede decir que la métrica es la trama muda sobre la cual se desarrolla el ritmo.

Para que una serie de sonidos -o unos valores agrupados- pueda percibirse como una forma, uno de sus constituyentes debe estar necesariamente marcado por un rasgo que lo oponga o contraste con los demás.

Existen tres tipos de marcas susceptibles de establecer este contraste: el acento, la modificación del timbre, y la alternancia de las duraciones.

- Acento: la oposición se materializa aquí por medio de una marca (cuya reiteración puede ser regular o irregular) que afecta a la intensidad. Ante la ausencia de contraste tímbrico y de duraciones, el acento constituye el único criterio rítmico.
- Modificación del timbre: el contraste se produce por la alternancia (regular o irregu-

lar) de timbres diferenciados. En ausencia de acentos y ante duraciones idénticas, el timbre constituye el único criterio rítmico.

- Alternancia de duraciones: el contraste es consecuencia de la sucesión de valores desiguales. En ausencia de toda acentuación y de timbres diferenciados, la oposición entre las duraciones es el único criterio rítmico.

Asociados normalmente en la práctica, la distinción entre estos tres parámetros se debe a razones de método, configurándose así las tres condiciones necesarias y suficientes que avalan el surgimiento de toda forma rítmica.¹⁶

En la medida en que se afirma que la existencia misma del ritmo está condicionada por la presencia de un rasgo distintivo (contrastante), sería lógico aceptar asimismo la proposición inversa: puesto que hay contraste, necesariamente hay ritmo. Es preciso, pues, reconocer que la definición generalmente aceptada de "métrica" (basada en la oposición entre tiempos fuertes y tiempos débiles, sonidos acentuados e no acentuados) se sustenta en realidad sobre criterios cuya esencia es rítmica.

Una forma desarrollada en el tiempo es una forma rítmica. Por este término entiendo toda agrupación de sonidos delimitada por al menos una de las marcas mencionadas más arriba. En estas condiciones, tanto una célula de dos sonidos como la totalidad de un movimiento de una sinfonía constituyen una forma rítmica, independientemente de que sus dimensiones respectivas difieran considerablemente.

Para que una forma rítmica pueda ser considerada como tal, es necesario que esté integrada en un marco temporal que permita la reiteración.

Esta reiteración puede o no coincidir con el marco preestablecido. En el primer caso, la forma está constituida por una figura, delimitada por un periodo equivalente al de dicho marco. En el segundo caso, la figura forma parte de una secuencia a la fuerza más desarrollada, en el seno de la cual se combina con otras formas rítmicas de dimensiones variables pero igualmente reiterativas. La distribución de todas estas formas -con frecuencia portadoras de un principio de inclusión entre unas y otras- se presta a un número infinito de combinaciones. De aquí se desprende que la repetición implica periodicidad.

Por lo tanto y según lo anteriormente expuesto: el agrupamiento de valores -o sonidos- que engendra una estructura rítmica mantiene obligatoriamente una relación proporcional con el valor constante tomado como patrón, y esta relación se manifiesta de manera diferente según este valor pueda ser objeto de división o de multiplicación.

¹⁶ S. Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*. París, SELAF; 2 vols., 1985; págs. 330-331.

El valor del patrón depende de dos factores que interfieren: la organización métrica y el *tempo* de la secuencia que lo sustenta, es decir, aquella en la cual se manifiesta su periodicidad.

La organización métrica puede pues manifestarse de dos maneras: regular o irregular; es regular cuando la forma rítmica de la secuencia que la sustenta se presta a una segmentación en pulsaciones isócronas, divisibles a su vez en partes iguales; es el valor de esta pulsación lo que servirá de referencia; es irregular cuando la forma rítmica es irreductible a tal segmentación a menos que se ralentice el *tempo* sobre el que reposa; en este caso el valor de referencia coincide forzosamente con el valor más breve.

Esto quiere decir que existen dos tipos de patrón: la pulsación -concepción próxima al *tactus* medieval- y el valor más breve, el equivalente al *chronos protos* de la antigua Grecia.

Examinemos a continuación estos últimos casos. Con respecto a la métrica se puede decir que la pulsación -la *battue* de la que habla Rousseau- es su piedra angular, y puede ser objeto no sólo de división sino también de multiplicación. Así pues, constituye la unidad de referencia para determinar las secuencias que -independientemente de sus dimensiones- son siempre múltiplos enteros de la misma. Es también la base del llamado "compás en occidental". Elemento orgánico de toda música fundada sobre una periodicidad regular -llamémosla por ello, divisiva-, constituye igualmente la unidad de referencia que determina el *tempo*.

La duración más breve -equivalente al tiempo primero o *chronos protos* de la música griega antigua- constituye el valor operativo minimal,¹⁷ que no puede descomponerse en unidades menores. Este valor es la unidad métrica elemental, indivisible, en relación con la cual las restantes duraciones se constituyen como múltiplos.

En las músicas donde la periodicidad es irregular -para ser precisos, asimétrica-, es decir, aquellas que son irreductibles a una pulsación isócrona y cuyo *tempo* es además demasiado rápido como para permitir una división del valor operativo minimal, el patrón no puede ser confundido con este último.

Al contrario que la pulsación, que se presta tanto a la división como a la multiplicación, el patrón constituido por el valor operativo minimal sólo puede ser objeto de multiplicación.

La situación aquí evocada parece ser la única en música que conlleva una interferencia entre la variable *tempo* -que designa el movimiento sobre el cual se desarrolla una secuencia musical- y uno de los parámetros que dan cuenta de sus propiedades estructurales. A este respecto, se precisa cierta aclaración: una secuencia musical cualquiera de periodicidad irregular y ejecutada sobre un *tempo* moderado, es susceptible de ser dividida en pulsaciones isócronas, con tal de que éstas se puedan materializar de una manera o de otra (con un gesto

17. S. Arom, *Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale: périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie*, en *Revue de Musicologie*, 70/1 (1984).

del director de la orquesta o unas palmadas, por ejemplo). En cambio, cuando esta misma secuencia se realiza en un *tempo* muy rápido, la duración real que separaba entonces una pulsación de otra puede corresponder ahora a valores minimales, e incluso menores todavía. Ahora bien, si estos últimos se agruparan de forma asimétrica, la pulsación no tendría aquí ningún sentido.

Para distinguir la organización temporal de las músicas que se prestan a una división en pulsaciones iguales de aquellas que son asimétricas, la terminología musicológica ha calificado a las primeras como “ritmos divisivos”, y a las segundas como “ritmos aditivos”. Esta dicotomía se presta a confusión porque, por definición, un ritmo nunca es ni “aditivo” ni “divisivo”, simplemente lo es. Lo que sí denota cierto principio divisivo o aditivo es la determinación de la organización métrica que lo apoya. Calificar el ritmo de una manera u otra viene, en definitiva, a caracterizar a una forma, no con respecto a sus propiedades intrínsecas sino en función de la operación mental que se requiere para identificarla. Efectivamente, este último proceder tiene lugar, bien por división en pulsaciones, o bien por multiplicación –o adición, que viene a ser lo mismo– de los valores operativos minimales.

Las formas rítmicas que dependen de una métrica divisiva son, con diferencia, las más extendidas; abarcan toda la música culta occidental hasta principios del siglo XX, también la música –tanto culta como popular– de la India y de Indonesia, así como la del África subsahariana y otras. Las formas asimétricas, obtenidas por adición o multiplicación, son frecuentes en cambio en las músicas tradicionales de los Balcanes. Designadas con el término “*aksak*” –palabra turca que significa literalmente “cojo”–, son aquéllas que nos permiten demostrar con fundamento que la métrica, fuente de tantas confusiones, no tiene existencia propia.¹⁸

Debido a la interdependencia entre su carácter asimétrico y su tempo rápido, las formas de tipo *aksak* son irreductibles a una pulsación isócrona. Al estar definidas en un marco cíclico inmutable, pueden constituir innumerables figuras reiterativas. Su “cojera” es consecuencia de agrupamientos basados en la yuxtaposición de cantidades binarias y ternarias, cuya suma corresponde necesariamente a un número primo. Las modalidades de esta combinación determinan la articulación –forzosamente asimétrica– del *aksak*, al tiempo que delimitan su forma. Ahora bien, en una forma rítmica asimétrica y por tanto irreductible a pulsaciones iguales, el único criterio de organización temporal que aquí persiste es el modo en que se agrupan los valores. Esto último, como se ha visto, revela la existencia de un ritmo. Esta es la

18. Desde luego, no es ninguna casualidad que el término *aksak* no figure entre los grandes diccionarios musicales; ni siquiera la reciente reedición (1980) del prestigioso *Grove Dictionary of Music and Musicians* supone una excepción a la regla.

razón por la que resulta imposible diferenciar la “medida” del *aksak* de su ritmo. De ello se deduce que el “compás”, absorbido por el ritmo, carece de existencia autónoma.¹⁹

Ciertamente esta demostración se apoya sobre casos excepcionales, pero permite sin embargo determinar el fundamento del compás y disipar así la confusión que reina en las relaciones entre métrica y ritmo: como convención gráfica que regula la disposición de las duraciones y facilita la lectura, el compás constituye un esquema temporal abstracto –predeterminado pero vacío– anterior a la música; el concepto de compás prefigura por otro lado el único atributo del material sonoro que será consecuencia del mismo: una marca reiterativa regular.

Todos los autores están de acuerdo en afirmar que los elementos que fundamentan el compás deben ser perceptibles. Si éste es el caso, son dichos elementos los que también establecen el ritmo. A este respecto el compás –una vez dotado de material musical y en lo que se refiere a la aparición regular de una marca– constituye un primer nivel –elemental– de articulación rítmica: el mero ataque sobre el primer tiempo le confiere al sonido afectado propiedades diferentes de todos los demás sonidos que figuran en este mismo compás.

Mientras la articulación rítmica del material musical se ajuste a la regularidad del compás, ésta será “cométrica”, y subsistirá sólo sobre este primer nivel; cuando –como ocurre habitualmente– la articulación va en contra de esta regularidad, se establece un segundo nivel de articulación rítmica o contramétrica.²⁰ Ahora bien, en las músicas basadas en una organización en compases, la percepción del segundo nivel se ordena necesariamente en relación con la regularidad subyacente del primero, precisamente el que viene establecido por el compás.

Éste es el principio de doble articulación del ritmo que constituyó el fundamento mismo de la organización temporal de la música culta occidental desde el final del Renacimiento hasta la época contemporánea. Principio minimal, y por tanto en ningún caso restrictivo, como demuestran las obras de muchos compositores, de Bach a Ligeti, sin olvidar a Beethoven o a Brahms. Desde el punto de vista de la percepción, el conflicto entre la regularidad del compás y la articulación contramétrica del ritmo suscita un efecto de ambivalencia que depende directamente del grado de divergencia entre estos dos elementos. El añadido –mejor dicho, la superposición– de cualquier otro ritmo contramétrico adicional, aumenta aún más este nivel de ambivalencia. Por lo tanto, parece que cuanto más grande es el antagonismo entre los diferentes niveles rítmicos, mayor es el coeficiente de ambigüedad y más densa la información. ■

Traducción: **Paul S. McLaney y Polo Vallejo**

19. El *aksak* está considerado como la forma rítmica más condensada, pues todo en ella se fusiona: la forma está delimitada por un marco periódico cuya organización temporal se funde con su articulación rítmica.

20. Los términos “cométrico” y “contramétrico” proceden del etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski (1973).