

LAS CATEGORÍAS ESPACIALES EN LA MÚSICA

Martín Sebastián Fuentes¹
U.N.S.

No pocas veces asistimos a un bar, pedimos algo para beber, nos reunimos con gente querida y procedemos a diluirnos entre risas y conversaciones. A veces, mientras tanto, algo pasa sobre un pequeño escenario. De repente sube el músico para hacer lo suyo. Acontece entonces la música, y el lugar ya no es el mismo. Algunos se van porque el ambiente se ha vuelto hostil por una música de la que no gustan mientras otros se quedan por el clima placentero que encuentran en ella. Piden entonces otra ronda de bebidas. De ahí que si tuviésemos que elegir una palabra para pensar la música, bien podría ser la de ambiente. Pero a su lado podríamos adjuntar la de atmósfera, casi como si fuese inevitable pensar lo musical en el tono de la respiración. Sin embargo, ambos términos, en un sentido estricto dicen cosas diferentes. Del concepto de ambiente decimos que es aquello que rodea a los cuerpos y los envuelve; del de atmósfera decimos que es esa masa de aire que rodea a la tierra y que permanece allí reunida por una fuerza gravitatoria que impide que se disipe y se disuelva. Ambas expresiones, no obstante, tienen algo en común: en las dos se piensa un rodeo, es decir, una referencia a un "algo" que es envuelto por aquello que lo circunda, a la manera en que la música envuelve y tiñe con sus aires los bares o cafés en los que se presentan los músicos. Hay entonces en los conceptos de ambiente y atmósfera, en cuanto términos que permiten pensar la música, una cuestión espacial involucrada.

Si elegí estas dos palabras se debe a que en ellas se puede hacer patente como implican ellas mismas una cuestión espacial, lo cual me permite hacer el paso hacia la siguiente afirmación: la música siempre ha comprendido dentro de su ámbito cierto cúmulo de categorías espaciales pertenecientes al plano de la composición que permiten dar cuenta a su vez del modo en que ella es pensada. Ciertamente los conceptos de ambiente y atmósfera permiten atestiguar esto, ya que a lo largo de la historia se han correspondido de determinadas maneras con las dimensiones espaciales que se utilizan y entran en juego en los tipos de

¹ m-fuentes@live.com

notación musical. Es así que a través de estos dos conceptos para pensar lo musical, se hace conveniente salir a la búsqueda de las categorías espaciales que en la historia de la notación musical permiten dilucidar los modos en que la música ha sido pensada a partir, desde y con ellas.

Mucho antes de la notación musical y pentagramada que hoy conocemos, los cantos gregorianos del medieval siglo XI se las habían visto con el sistema neumático, cuyos signos, los neumas, a través de la respiración que se mienta en su nombre, dilucidan sin más la referencia exclusiva al canto, experimentado este último como el conjunto de voces masculinas sonando al unísono. En este contexto, estos neumas indicaban las direcciones melódicas de la entonación ubicándose por sobre las líneas de los salmos, rezos e himnos para marcar los momentos de ascenso o descenso tonal en cada una de las sílabas, funcionando como elementos mnemotécnicos. Su forma de trazo curvo y su ubicación por sobre las palabras es hasta tal punto tan parecida a la de los acentos gramaticales que la hipótesis más comúnmente aceptada es que hayan derivado de ellos, y es que si comparamos los efectos que los acentos tienen sobre las sílabas que acentúan en términos fonéticos, vemos que por ejemplo la virga y el punctum (clases de neumas) no solo tienen un parecido físico sino también un efecto fonético similar: son movimientos de ascenso y descenso. En consecuencia, estos signos tienen su soporte en la estructura silábica del texto.

Como ya dijimos, los neumas se posaban por sobre las líneas de un texto ya escrito (comúnmente un salmo) haciéndose un lugar en él justamente allí donde habitan esos intersticios de blanco indeterminado que dejan las líneas de los salmos en su sucederse. De ahí que cuando los monjes cantan, el aire de su respiración se desliza por los caminos marcados por los neumas, casi como si el canto, esa melódica forma de darse la voz, abrazara lo escrito desde arriba animándolo. Sin embargo los neumas están espacialmente separados de las sílabas por una distancia pequeña pero insalvable a través de la cual el único contacto posible con su destino es similar al de un soplo, al de un aire cantado que fluye a través de ese blanco que separa el neuma de la sílaba en un acto de gratitud y veneración en el que se retribuye el don originalmente recibido a través de la ofrenda del mismo, ya que el soplo que Dios deslizó por sobre la nariz de Adán para concederle la vida, es agradecido por sus descendientes cantando, siguiendo el camino de los neumas. Después de todo, el neuma es respiración, soplo y canto, y por eso retribución y gratitud: "Aquel que canta alabanzas, no

solo canta, sino que también ama a quien le canta" (Agustín, 1965:896). Reza dos veces, según se dice comúnmente.

En esta relación con el texto, decir que este sistema neumático pertenece a una experiencia de la música que desenvuelve un modo de musicalizar el salmo es en cierto modo correcto. Ciertamente el salmo se muestra independiente de la música, pero en contra partida no se puede decir lo mismo de la última en relación al texto, lo que implicaría considerar en este contexto a la música como gravitando alrededor del escrito, siempre predispuesta a su llamado. Pero lo invocado en este llamado no se encuentra en las lejanías. La musicalización no es producto de un encuentro entre música y texto, sino más bien la esencia y el lugar propio de la música: gravitar alrededor de la escritura. Qué es la música cuando no musicaliza, no tiene ningún sentido en este tramo de la historia, ya que la música no es un "algo" que tiene la posibilidad de musicalizar, sino que más bien es ese mismo musicalizar, ya que es atmósfera retenida por la soberanía del texto.

La invención del tetragrama, pauta de cuatro líneas (a las que nuestro pentagrama agregará una más) que se suele adjudicar a Guido de Arezzo, monje italiano y teórico musical del siglo XI, suscribirá todavía a esta experiencia de la música antes descrita, con la salvedad de que incorporará una categoría fundamental que posteriormente servirá como base para la fractura total del esquema neumático que encarna la naturaleza de la música en función del texto. Hablamos del concepto de la determinación. Ciertamente, los neumas anteriores a Guido de Arezzo carecían absolutamente de esta cualidad. En tanto que trazos cursivos, marcas que se realizan con un solo movimiento de la mano, los neumas solo marcaban las direcciones de los cambios tonales sin que haya mucha posibilidad de distinguir, por ejemplo, que tan alto indican la ascendencia dos neumas de igual carácter. Había entonces en ellos una dimensión espacial involucrada: la direccionalidad. Pero el "desde" y el "hacia" de esas direcciones, así como los ritmos y tiempos de las mismas, permanecían sustraídos al manuscrito siendo aportados solo por la presencia del maestro, ya que "los neumas no indicaban sonidos de entonación determinada [sino que] solamente expresaban inflexiones de la voz" (Elum, 1996:246). Por eso el "estar escuchando" o el "haber escuchado" el canto es entonces fundamental, ya que más allá de la función mnemotécnica del sistema neumático, más allá de esa "escritura" de la memoria, había un algo irremplazable que no se podía suplir: el canto del otro.

Este canto del maestro aportaba a los neumas dos cualidades: el tiempo como rítmica y velocidad, y ese “desde” y “hasta” mencionado anteriormente como sustraído al neuma. En ese sentido la determinación de las velocidades y rítmicas, que involucran una dimensión temporal, y la de las alturas de los tonos, que manifiestan una dimensión espacial desde el mismo concepto de altura, permanecían ajenas al manuscrito, pero con Guido de Arezzo solo la última de estas dimensiones padece una modificación, ya que a partir de un himno a San Juan Bautista, éste otorgó nombres a las alturas tonales que en él había cuando se lo cantaba usando como referencia las primeras sílabas de cada verso. Con esto logra fundar las notas Ut (posteriormente Do), Re, Mi, Fa, Sol y La². Una vez obtenidas, estas determinaciones tonales entran al manuscrito de la mano del tetragrama. Así, una de las cuatro líneas era resaltada con color para constituir el punto de referencia a partir del cual cada una de las restantes, además de los espacios que dejan entre sí, obtendría su valor tonal. Dado que Ut era la primera determinación tonal, la línea resaltada vendría a significarla, haciendo que los signos que se posaran sobre ella remitan a su tonalidad mientras que aquellos que lo hacían sobre las restantes serían reconocibles por la cantidad de líneas y espacios que las separan de esa referencia inicialmente marcada. Por eso los neumas, al no estar ya en esa cercanía sin contacto con la grafía del texto producto de su nueva organización en el recientemente inventado plano que despliegan las cuatro líneas del tetragrama, se ven modificados en su forma. Ya no instituyen trazos curvos, sino marcas cuadradas de tinta que ya no se colocan sobre las líneas de los textos, sobre los “renglones” que ocupan las palabras, por así decir, y esto justamente porque su espacio ya no son esas líneas de escritura textual. Ahora, las líneas respecto a las cuales el neuma se ubicará, han dejado de ser texto.

Por eso el tetragrama desenvuelve todo un universo espacial de relaciones en el que los neumas deben de sumergirse en el juego que imponen sus líneas y espacios para poder determinarse. A partir de allí es que se puede reconocer las alturas tonales con precisión sin que los ritmos y los tiempos puedan ser todavía deducidos de ese universo espacial sin tiempo, tiempo que tomará del texto, de sus sílabas y de la voz que las lee cantando, razón por la cual debe ser

² La nota Si será posteriormente agregada.

comprendido todavía dentro de los límites de la experiencia neumática³. Pero no obstante cabe resaltar que la apertura de todo este espacio tetragramado, en cuanto universo espacial de determinaciones, marca un acontecimiento fundamental: el nacimiento de la nota musical. En el sentido estricto del término, la nota no es más que un concepto musical abstracto que expresa la altura tonal de un sonido, cosa que puede observarse en Guido de Arezzo y la determinación espacial de altura que con él se inicia, pero no en los neumas anteriores que si bien poseían categorías espaciales de ascenso y descenso, éstas no eran comprendidas en términos de determinación sino de direccionalidad. Por eso, con el ingreso del concepto de la determinación que da surgimiento a las notas, se puede empezar a hablar con propiedad de tal cosa como una *notación*⁴. Sin embargo, la apertura de todo un universo de notación musical anclado sobre el concepto de la determinación no tendrá con esto dicha su última palabra; advendrá con el suceder de los siglos un nuevo tipo de determinación que se sumará a la espacial ya ganada induciendo una re-estructuración en la experiencia de la música. Va llegando el momento del tiempo, y con ello, la desaparición del neuma, hito que marca la ruptura de la necesidad del texto como soporte y eje de la música.

Hacia fines del siglo XIII surge un nuevo tipo de notación cuya importancia radicará en la ruptura del señorío de la voz cantada, de la presencia del maestro y del texto como espacio requerido por la notación musical. Hablamos desde ya, de la denominada notación mensural. En ella, la determinación temporal penetra en los planos del espacio inaugurado por el tetragrama para fundirse allí y poder dar nacimiento a un mundo de notación musical radicalmente nuevo, donde ésta se genera para sí misma la posibilidad de escribirse sin texto.

Estamos frente al nacimiento de la figura, un signo que indica la duración de un sonido o silencio. Ciertamente su forma se asemeja bastante a lo que hoy conocemos como redondas, negras, corcheas, semicorcheas y demás, pero con la diferencia de que por aquel entonces la base de estas figuras no era ovalada sino que tenía forma de diamante. Más allá de este dato casi insignificante, lo relevante en lo que respecta al adentramiento de este nuevo tipo de dimensión

³ Después de todo, este tetragrama se posiciona por sobre el texto y es potestad casi exclusiva del canto.

⁴ Lo que no llevaría necesariamente a pensar la experiencia neumática anterior a Guido de Arezzo como escritura o notación, sino más bien como *a-notación*.

temporal en el tetragrama radica en que se produce también bajo el modo de la determinación: los tiempos y ritmos ingresan de la mano de la medida, y para ello se empieza a desarrollar como unidad métrica de las duraciones la noción del pulso.

En música el pulso es la unidad rítmica básica. Son sonidos que mantienen una regularidad entre sí y que se suceden repetitivamente, instituyendo el parámetro de duración de cada una de las figuras. Así es como la redonda consta de cuatro pulsos, por ejemplo. Así mismo, el tempo de la composición también se mide con ellos, ya que la velocidad con la que cada serie de determinada cantidad de pulsos comienza y se desarrolla para volverse a repetir, vendría a medirlo. Para nosotros, el tempo y las duraciones de las figuras son aportados por el metrónomo, el cual produce ciertos sonidos semejantes a pequeños golpes con una sonoridad que recuerda el movimiento de las agujas del reloj, siendo cada uno de ellos lo que se entiende por pulso, pero en el renacimiento tal dispositivo mecánico no existía todavía, de modo que la medida a través de los pulsos se llevaba a cabo de un modo orgánico. Tal y como su nombre lo sugiere, las series de pulsos que permitían medir tempos y duraciones eran las pulsaciones del corazón a partir de su frecuencia/velocidad de aproximadamente 80 latidos por minuto.

Con esta posibilidad que brinda el pulso del propio corazón para medir duraciones, se puede extraer una importante consecuencia: la presencia del maestro se vuelve ahora prescindible. Las notas musicales ya no esperan a que el canto del maestro venga a dotarlas de temporalidad para que puedan ser ejecutadas. Con el pulso, el renacimiento ha sido capaz de anteponer los latidos cardiacos tanto al oído que se presta al canto del maestro como a las propias cuerdas vocales que a partir de esa escucha pueden cantar, de modo que si el oído es ahora dirigido a la rítmica regular de las palpitations, es decir, al propio cuerpo, se pierde la exclusividad de la voz cantada como única portadora legítima de la temporalidad. De ahí que con la pérdida de la soberanía del canto la música pueda abrirse poco a poco a lo instrumental independizándose del texto, ya que era la voz cantada del maestro la que permitía las relaciones entre el canto del discípulo y la sagrada escritura. Registrar música sin canto en una notación comienza a tener sentido ahora, motivo por el cual la música instrumental se desarrolla enormemente a partir del renacimiento con la gran contribución que produce la incorporación de las determinaciones temporales. Poco a poco, van quedando lejos los tiempos en los que "para la interpretación rítmica, los

compositores o intérpretes se inspiraban a veces en la métrica latina y en las reglas prosódicas del texto" (Elum, 1996:252).

Sin embargo, en vistas de que notación musical y escritura textual caen cada una por su propia gravitación hacia lados diferentes por la pérdida de la soberanía de la voz cantada que inducen las determinaciones temporales, el modo de ser de la música como musicalización se trastoca al no estar ya obligada la música a gravitar necesariamente alrededor del texto siendo la atmósfera de éste, rondando ahora en torno a ámbitos no textuales musicalizándolos. Al considerar composiciones netamente instrumentales como "La caída de la hoja" de Martín Peerson o "La batalla" de William Byrd se nos ofrece la posibilidad de asegurar que la música ya no es necesariamente atmósfera de lo simultáneamente presente a su acontecer, como sí sucedía en el caso de los cantos gregorianos que se llevaban a cabo siempre en la presencia coetánea del canto y de la sagrada escritura a la cual estaban sujetos por la soberanía de la voz. Efectivamente no se desarrolla una batalla en el mismo lugar en que la composición "La batalla" se ejecuta ni tampoco hay obligatoriamente una hoja cayendo cuando "La caída de la hoja" es tocada. De ahí que en el renacimiento, esta fuerza que solía poseer el texto en la edad media para mantener a la totalidad del ser de la música gravitando a su alrededor, se disuelva para dar lugar a la musicalización de lo no-simultáneo, motivo por el cual la música como musicalización, más que atmósfera es ahora ambiente que rodea pero sin sujetarse a una presencia a la que pueda rodear.

Pareciera entonces que por más de que la música ya no sea una musicalización exclusiva de la presencia simultánea del texto, hay una cualidad que persiste: la música es musicalización (aunque sea de lo no-simultáneo), permaneciendo sujeta al ambientar mismo. Es todavía demasiado temprano para poder hablar de lo que la música es cuando no musicaliza, pero hablando con propiedad, las semillas de tal pensamiento ya están dadas en la invención de las determinaciones temporales aportadas por la notación mensural. Y es que con el invento de las figuras y la medida temporal de los sonidos, paulatinamente las determinaciones temporales acabarían por desentrañar todo un nuevo campo de relaciones espacio-tiempo, cuyo hito más significativo es la supremacía cada vez más marcada de la figura por sobre la nota, es decir, de la medida del tiempo respecto a la determinación espacial de altura tonal. Esto se debe a que con la invención de la figura, esta comienza poco a poco a establecerse como signo

musical por excelencia, ya que para marcar notas en un tetragrama son las figuras las que deben posarse sobre las líneas y espacios del mismo. Antes del renacimiento esto no sucedía; la nota era un signo de determinación espacial que adquiriría su significación plena cuando se sumergía en los juegos de relaciones espaciales que impone el tetragrama, pero con la llegada del siglo XIII y la invención de la figura como signo que marca la duración de los sonidos, esta estructuración se transforma: ahora las determinaciones espaciales se subordinan a las temporales en tanto que la nota solo surge una vez que el signo de la figura se ha posado ya en el tetragrama, de modo que el ser de la nota pasa a convertirse en el de un sonido medido.

De esto se desprende un esquema compositivo que, siendo profundamente desarrollado en el clasicismo que va desde la mitad del siglo XVIII a inicios del XIX, consiste en la selección de un material espacial (una escala musical, por ejemplo) que recibe toda una elaboración a partir de la administración de los tiempos. De este modo, el trabajo sobre la dimensión espacial, que comprende un conjunto de alturas tonales relacionadas, se hace a través de la manipulación y medida del tiempo. Es por esto que el surgimiento y desarrollo de esta supremacía del tiempo medido como forma y condición de las determinaciones espaciales, acaba por trastocar la condición de la música como musicalización: hacer música, desde un aspecto puramente técnico, es ahora trabajar el espacio con formas temporales⁵, de modo que lo que la composición ambiente después, si es que se decide que lo haga, comprende una cuestión completamente independiente respecto a esto. Es así como poco a poco se va generando la posibilidad de pensar a la música por fuera de su posibilidad de musicalizar, lo que se condice con el surgimiento y la abundancia de títulos y denominaciones técnicas del tipo *Quinteto de Cuerdas en Do Mayor* o *Sinfonía No. 4 en Si bemol Mayor*, las cuales tienen claramente una connotación que solo remite a los instrumentos utilizados y a la estructura formal de la obra. Así, la música puede no musicalizar algo externo a ella: ha comenzado a ganar un mundo interno.

Es a partir de esta base que el romanticismo musical del siglo XIX se podrá mover entre dos tendencias: la música absoluta, esa que se piensa a sí misma

⁵ Vendrá después la invención del metrónomo en 1812 por parte del holandés Dietrich Nikolaus Winkel, para sumergirse en este esquema y llevarlo a su máxima expresión, siendo Beethoven uno de los grandes expositores de esta nueva época donde las palpitaciones del corazón ceden frente a la medida más exacta que realiza este mecanismo cuya sonoridad, ritmo y velocidad son ahora las que deben hacerse cuerpo.

como no apelando a ningún elemento extra-musical, y la música programática, la cual se caracteriza por tender a sugerir ideas extra-musicales, por lo general de carácter poético. Pero a pesar de las discrepancias, ambas tuvieron un surgimiento común: la posibilidad de pensar la música sin reducirla a musicalización, pensamiento que se inaugura con el clasicismo y la plenitud del esquema compositivo del tiempo como forma de las determinaciones espaciales o tonos, esquema que atraviesa todo el romanticismo. En este contexto es que el compositor romántico Hanslick afirma que "la música es una forma animada tonalmente". (Einstein, 1986:331)

Sobre el límite de esta experiencia que viniendo del clasicismo se cierne sobre el romanticismo, hacia fines del siglo XIX y mediados del XX Erik Satie presentará un modo de uso del tiempo que si bien se sitúa sobre el esquema compositivo antes señalado, introducirá el surgimiento de toda una nueva gama de posibilidades de comprensión de las relaciones entre música como ambiente y los modos de comprender el espacio.

En la composición titulada *Música de mobiliario*, Satie hace uso del esquema clásico del tiempo medido como forma de las determinaciones espaciales (las notas) pero con la particularidad de que por más de que el tiempo se dé bajo el modo de la determinación al poseer una rítmica regular y medida, la repetición indeterminada de esta corta melodía que parece no cambiar en sus repeticiones acaba por llevar a la no-identidad de lo mismo. Es esa repetición indeterminada de la misma melodía una y otra vez la que permite su disolverse en lo otro, en tanto que al provocar aburrimiento en los oyentes, estos simplemente dejan de prestar atención permitiendo que la música se funda con el ambiente y los sonidos del lugar en el que ella acontece, sin que nadie de los allí presentes se percate de modo completamente consciente de su extraño estar-allí. Es así como el tiempo de Cronos es repetido hasta su desaparición hasta el punto en que los oyentes y la música también se desvanecen, en tanto que el primero ya no tiene la amplitud de su conciencia concentrada en la música y ésta a su vez puede deambular por el café o cabaret del que se trate, de un modo similar a las risas y conversaciones que en él suceden. De este modo, la música descubre su cualidad ambiental en relación al ambiente concreto en el que acontece, empapándose de él. Así, la importancia del espacio, que a partir del renacimiento fue cediendo lugar frente al papel predominante del tiempo y su medida, reaparece donde menos se lo imaginaba: en los lugares concretos en los que la música sucede.

Con *Música de mobiliario* es que Satie, al utilizar el tiempo como oportunidad para desplegar relaciones entre música y ambiente concreto, se mantiene sobre el límite que se cierne entre la música y los sonidos que acontecen en el lugar en el que ella se produce para disolverlo y dinamitarlo, haciendo que la música y los sonidos del café o cabaret sean en igualdad de condición. De ahí que en esta relación que la música descubre con el ambiente concreto en el que sucede, lo que aparece es la consideración del espacio circundante como espacio de sonoridades, en tanto que ambiente cuyos sonidos tienen la particularidad de no ser medidos ni determinados en su duración de ninguna manera, siendo justamente esto lo que fascina al músico: la posibilidad de relacionarse con las sonoridades no determinadas que posee el ambiente.

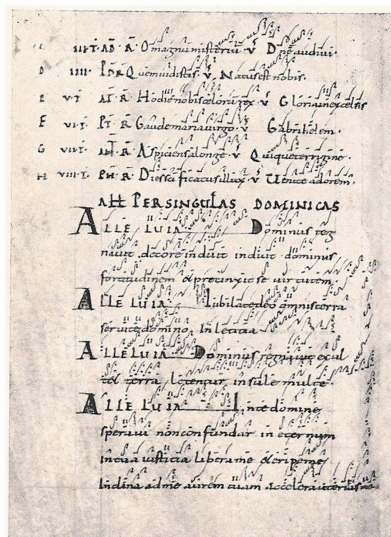
En ese sentido, ya no estamos frente a una música que exigiendo la presencia simultánea de la sagrada escritura, le serviría a ésta de atmósfera para posicionar al cantante frente a la inmensidad del Creador en una actitud de agradecimiento y ofrenda. Tampoco se trata de una musicalización de lo no-simultáneo como sucedía en el renacimiento. Mucho menos tiene que ver con una música absoluta que no hace más que decirse a sí misma o permitirse en algunos casos ambientar poemas que no recita ni describe. Más bien tendríamos que hablar de una música que al fundirse con el ambiente del lugar en el que acontece, tiene la particularidad de jugar con el modo de su presencia llevándolo a la disolución, ya que implica y pone en juego los conceptos de atención y concentración llevándolos al límite, forzando así también la problematización de la cualidad de nuestro "estar-escuchando" esa música que se fusiona con un ambiente en el que la conciencia no se hace presente a sí misma como oyente. Tal es el horror fichteano, espanto capturado de la siguiente manera: "La consonancia y la armonía no se dan en los instrumentos, sino sólo en el espíritu de quien escucha, el cual en sí unifica lo diverso dándole unidad; de modo que si no pensamos además en ese oyente, nada hay de armonía". (Fichte, 1987: 23)

Con la *Música de mobiliario* de Satie, la sentencia de Fichte acerca de la imposibilidad de una música sin oyente, se resquebraja en tanto que el uso de la repetición indeterminada del tiempo medido permite la mixtura de la música con el ambiente concreto y su espacio de sonoridades, provocando la desaparición del que escucha. Podría aflorar entonces la pregunta por el lugar en el que estamos cuando escuchamos este tipo de música, pero también podría surgir al mismo tiempo su respuesta: y es que a lo mejor, en tanto que la música se confunde y

mimetiza con los sonidos de la situación, somos llevados al lugar en el que ya sin embargo estamos, pero sin que la conciencia se haga presente a sí misma en cuanto ocupante de ese lugar. Así, entre tazas de café y vasos de cerveza, un pianista comienza a tocar, y escuchamos música sin ser oyentes.

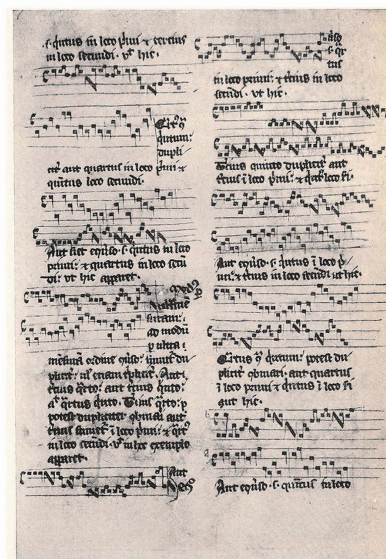
ANEXOS

Sistema neumático del siglo XI
(Reese, Gustav, La música nel Medioevo,
Editorial Sansoni, Florencia, 1960, p. 148)

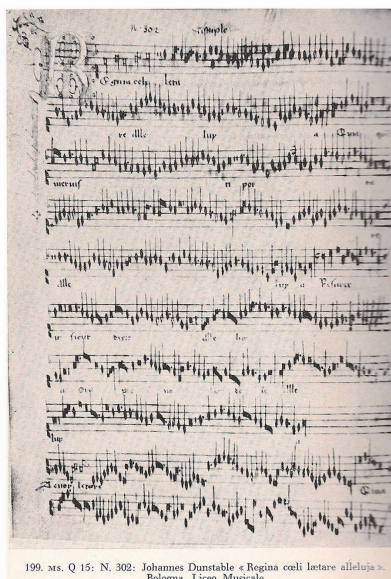


48. Il f. 36 v del « Tonalium » autografo dal « De armonica institutione » di Regino von Prüm. Lipsia, K. Marx Univ.

Tetragrama de Guido de Arezzo
(Reese, Gustav, La música..., p. 179)



64. Ejemplo de escritura a 2 voci del « Tractatus de musica » di Girolamo di Moravia (XIII sec.). Ms. Lat. 16663, f. 145 r. Parigi, Bibl. Nat.



199. ms. Q 15: N. 302: Johannes Dunstable « Regina caeli letare alleluia ». Bologna, Liceo Musicale.

Notación mensural del renacimiento
(Reese, Gustav, La música..., p. 522)

BIBLIOGRAFÍA

DE HIPONA, Agustín, "Enarraciones sobre los salmos", en *Obras de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1965.

EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Madrid, Editorial Alianza, 1986.

ELUM, Pedro López , "Escritura musical y ritmo en la Edad Media. Las Cantigas de Alfonso X y la influencia de su música", *Revista d'Historia Medieval*, Universidad de Valencia, N° 7, 1996, pp. 243-260.

FICHTE, J. G., *Primera y segunda introducción a la doctrina de la ciencia*, Madrid, Tecnos, 1987. [Introd. y trad. de J.M. Quintana Cabanas]