

O SIGNIFICADO MUSICAL DE *TONUS* EM ISIDORO DE SEVILHA

Luís M.G. CERQUEIRA

Abstract

The definition of *tonus* given by Isidor's *Etym.*, 3, 20 is here analysed considering the sources of Isidor, namely Cassiodor, and the historical limitations of Isidor in understanding the *toni*. No longer knowing the ancient *toni* of the Antiquity and not yet the gregorian modes, his musical definition is wrongly taken from Grammar, and corresponds to the tonic accent of words.

Resumo

A definição de tonsos dada por Isidoro de Sevilla, em *Etin* 3,20 é analisada neste artigo desde a perspectiva de um dos seus autores, chamado Casiodoro, e as limitações históricas de Isidoro no desconhecimento do tono. Desconhecendo o antigo tono da Antiguidade, e sem conhecer todavia os modos Gregorianos, sua definição musical de tono se baseia equivocadamente na Gramática e corresponde à acentuação tónica das palavras.

No livro terceiro das *Etymologiae*, Isidoro ocupa-se da música especulativa, ramo do conhecimento que se insere no *curriculum* das artes liberais legado pela Antiguidade e que podemos definir como uma consideração complexa da harmonia universal, disciplina com características filosóficas, matemáticas, retóricas e teológicas. A música enquanto som é apenas uma parte desta disciplina, a manifestação sensível da ordem dinâmica subjacente ao Universo descoberta por Pitágoras.

Neste texto, Isidoro apresenta-nos a seguinte definição de *tonus*: «Tom é uma emissão aguda da voz. Com efeito há uma diferença de harmonia e quantidade que consiste no acento ou na entoação do som; os músicos dividiram os seus géneros em quinze partes, dos quais o hiperlídio é o mais recente e o mais agudo, o hipodórico o mais grave de todos»¹. Esta definição, repetida vezes sem conta pelos autores medievais posteriores, suscita várias questões. Em primeiro lugar, representa em si mesma um paradoxo. Como é possível dizer-se que *tonus* é uma *acuta enuntiatio uocis* e depois dar dois exemplos de *tonus*, um dos quais é grave e outro agudo?

1. *Etymologiae siue origines*, ed. W. Lindsay, Oxford, 1911 (reimp. de 1966), 3, 20, 7: «tonus est acuta enuntiatio uocis. Est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in uocis accentu uel tenore consistit: cuius genera in quindecim partibus musici diuiderunt, ex quibus hyperlydius nouissimus et acutissimus, hypodorius omnium grauissimus».

Ao contrário dos autores medievais, que repetiram Isidoro sem o questionar, mas também sem o perceber, os autores modernos têm procurado compreender e explicar esta definição. J. Fontaine, a quem não escapa a relação com o acento da prosódia, procura uma explicação através da hipótese de um ataque forte da melodia²; Freire Camaniel, num trabalho em que faz a recolha sistemática do vocabulário musical de Isidoro, esforça-se por preservar o carácter musical destes tons, através de uma longa paráfrase³. Estas tentativas de compreender os tons na definição isidoriana deparam com contradições insolúveis e terminam em solução forçada. Mantém-se a perplexidade.

Começemos por tentar compreender a génese deste passo. O que eram os tons para os autores da Antiguidade que servem de fonte a Isidoro? Isidoro segue aqui o texto de Cassiodoro, que, no livro II das *Institutiones* procura sumarizar o conteúdo das várias artes liberais. Cassiodoro refere o *uocis accentus siue tenor*, no sentido de diferença de altura, como fundamento das diferenças entre os tons: *Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in uocis accentu siue tenore consistit*⁴. É desta concepção de tom que decorre a sua subsequente enumeração de cada um deles, a partir do grave e indicando o intervalo que cada um sobe relativamente ao anterior.

A sua definição de *tonus* é idêntica à do seu contemporâneo Boécio, embora a formulação apresente um vocabulário ligeiramente diferente. Diz Boécio: *Sunt autem tropi constitutiones in totis uocum ordinibus uel grauitate uel acumine differentes*.⁵ Boécio utiliza também o termo *constitutio* para a estrutura intervalar, sempre a mesma, e refere que a distinção entre os vários tons se faz através da altura. A noção de altura é, contudo, apresentada por Boécio com os termos *acumen* e *grauitas*. A diferença consiste na utilização por Cassiodoro do termo *accentus uel tenore* no sentido de altura musical, que, a nosso ver, é o início da confusão de Isidoro.

Sabemos hoje que a exposição de Cassiodoro, embora extremamente sintética, é fiel ao conceito de tom do período alexandrino: os tons são graus de transposição. Da leitura do *De musica* de Boécio, o único texto latino que transmite com extensão e profundidade o sistema musical grego, e dos próprios autores gregos, não restam dúvidas de que os *tropoi* ou *tonoi*, traduzidos por *modi*, são inegavelmente tons de transposição. *Tropos* em Grego, tal como *modus* em

2. J. Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne Wisigothique*, Paris, 1983, p. 430: «La notion fondamentale de ton, elle, n'est plus comprise du tout. Avant de répéter la définition complexe et peu claire de Cassiodore, Isidore semble considerer le ton comme une sorte de «forte» sur la ligne mélodique de la voix.» Não satisfeito com este tentame de explicação, J. Fontaine, *Ibidem*, p. 430, nota 3, põe a hipótese de se tratar da noção retórica de «montée de la voix», que se encontra em Ésquines e em Demóstenes.

3. José Freire Camaniel, *Tecnicismos musicales en San Isidoro* (Memoria de licenciatura defendida em 1989 na Complutense de Madrid, policopiada), p. 161, na rubrica *tonus*: «Esta compleja y difícil definición de tono, podíamos intentar parafrasearla de la siguiente manera: «Tono es una aguda (fuerte? Véase ACUTUS) emisión de voz. En efecto, (en música) hay diferencia de armonía (e.d., diversas combinaciones de sonidos acordes) y extensión (e.d., altura; lo que haría relación a la definición de tono), que consiste en el acento (e. d., en el tono. Véase ACCENTUS) o tessitura de la voz, cuyas clases de (tonos) los músicos las dividieron en 15 partes, de las que el hyperlidio es el primero y mas agudo, el hypodorio el mas grave de todos». Esta paráfrase procura preservar a noção de tom enquanto som, que Freire Camaniel recupera através do texto *Etymologiae*, 19, 22, 6, a propósito da etimologia da palavra «túnica», que seria assim chamada devido ao som que o seu roçagar produz, *op. cit.*, p.162. As traduções espanholas são ambíguas, o que, segundo Freire Camaniel, é compreensível devido à «obscuridad del texto isidoriano».

4. *Institutiones*, ed. R. A. B Mynors, Oxford, 1937 (reimp. de 1963), 2, 5.

5. *De musica*, ed. G. Friedlein, Leipzig, 1867, 4, 15.

Latim, é uma palavra que significa «maneira», uma maneira de afinar a lira. Em Boécio, autor teórico, essa afinação consiste em afinar todas as cordas da lira um tom acima, um semitom acima, etc⁶. Na prática seria difícil ir afinando sucessivamente a mesma corda várias vezes, sem risco de a partir. A prática grega consistia em tomar uma corda como referência do tom. Ao querer tocar a mesma melodia um tom acima bastava tomar a segunda corda a partir do grave como primeira do tom, afinando as restantes para o agudo de forma a preservar os mesmos intervalos. Uma melodia tocada nas cordas 1-2-3-4-5 passava a ser tocada nas cordas 2-3-4-5-6, havendo apenas uma diferença de altura.

O princípio de afinação das outras cordas a partir de uma que se tomava como a *proslambanomenos* (nota mais grave) de um determinado tropo evita sujeitar as cordas a tensões excessivas, pois os intervalos só necessitavam de ser ajustados um semitom ou um tom. Este processo explica também as diferenças de altura entre os vários tropos: estão separadas por uma sucessão de intervalos que reproduz a estrutura geral.

Boécio traduz normalmente o grego *tonos* por *tonus*, mas *tropos* por vezes é transliterado, *tropus*, outras vezes traduzido por *modus*. Esta identificação é clara: «modos, que também são chamados tropos ou tons»⁷.

Devemos distinguir aqui com clareza os tons de transposição da música grega antiga dos modos do cantochão medieval. Como a música litúrgica medieval, que nada tem a ver com a música antiga descrita por Boécio, utilizava o termo *tonus* para os oito tons do cantochão, e os termos *tonus*, *tropus* e *modus* se haviam tornado sinónimos sob a autoridade de Boécio, gerou-se na Idade Média a confusão entre os modos do cantochão e os tons gregos.

A autoridade musical de Boécio fez com que um tratado anónimo do séc. IX, o *Alia Musica*, procurasse adaptar a sua descrição dos oito tons gregos aos tons do cantochão, utilizando os nomes gregos para os designar. O resultado desta união *contra natura* foi por um lado a crença de que os modos do cantochão representariam uma continuidade do sistema musical grego, por outro lado a crença de que os Gregos possuíam modos no sentido de estruturas variáveis, como acontece com o cantochão⁸.

Mas para Boécio e para o seu contemporâneo Cassiodoro os tons distinguem-se entre si apenas pela sua altura relativa. A formulação de Isidoro prova que, ao servir-se do texto de Cas-

6. Boécio diz que, se subirmos um tom *todas* as notas do modo hipodórico, considerado a referência, este passa a ser o modo hipofrígio, se ao hipofrígio subirmos outro tom temos o hipolídio, se ao hipolídio subirmos um semitom teremos o dórico, e assim por diante, *De Musica*, 4, 15: *Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores uel in grauius totas remittat secundum supradictas diapason consonantiae species, efficiet modos VII...*; *ibidem*, 4, 15, p. 342, linha 17 do texto latino: *Si quis igitur proslambanomenon in acumen intendat tono hypatenque hypaton eodem tono adtenuet ceterasque omnes tono faciat acutiores, acutior totus ordo proueniet, quam fuit priusquam toni suscipere intentionem. Erit igitur tota constitutio acutior effecta hypophrygius modus....*

7. Boécio, *De musica*, 4, 15: «modi, quos eosdem tropos uel tonos nominant», p. 341, linha 20 do texto latino.

8. Só no nosso século foi sanada a confusão dos modos gregos com os modos do cantochão, devendo-se a J. Chailley esta clarificação, nomeadamente através de «Le mythe des modes grecs», *Acta Musicologica*, 4 (1965), p. 137-163 e *L'imbroglie des modes*, Paris, 1960. Sobre a transmissão desta doutrina por Boécio, cf. a nossa dissertação, *Boécio. De musica*, Lisboa, 1990, p. 49-52. Não se trata de modos no sentido de estruturas variáveis do ponto de vista dos intervalos, como acontece com os modos do cantochão. Tais estruturas existiram de facto na Grécia arcaica e clássica, com o nome de *harmoniai*, sendo-lhes associadas características éticas por Platão na *Respublica*, 398e-399a, e são descritas por Aristides Quintiliano, Meibom, p. 22. Mas são antigualhas que nada têm a ver com os tons de transposição apresentados pelos tratadistas do período alexandrino nem têm relação com o texto de Boécio.

siodoro, já não tem consciência da verdadeira natureza do modos da música da Antiguidade clássica. Mas porquê a *acuta enuntiatio uocis*?

A explicação encontra-se na tradição gramatical de Donato, conforme podemos verificar através de uma gramática visigótica, atribuída a Julião de Toledo, que corresponde ao universo isidoriano. Neste texto *tonus* é a designação que encabeça o capítulo sobre o acento tónico das palavras, sendo apresentados também os sinónimos *accentus* e *tenor*⁹. No próprio texto de Isidoro, aliás, encontramos a sinonímia destes termos atestada, a propósito do acento tónico, onde o som «cresce e diminui»¹⁰, de forma idêntica à desta gramática, que continua a tradição gramatical mais tardia¹¹.

Julião define *tonus* como uma regra fixa para *elevantar e baixar* a sílaba em cada uma das palavras. Corresponde ao acento de altura dos antigos, em que a tónica era pronunciada num tom mais agudo, cerca de uma quinta acima das átonas, embora nesta época já fosse apenas uma questão de intensidade. Isso explica a ideia de elevação da voz, que corresponde à definição de Donato mas se adapta também sem dificuldades à nova ideia de um acento de intensidade.

A formulação de Isidoro, *tonus est acuta enuntiatio uocis*, é idêntica à da gramática atribuída a Julião de Toledo e a proximidade temporal e geográfica corroboram a nossa interpretação.

Concluimos assim que a definição de tom dada por Isidoro resulta de uma interferência gramatical, devida ao desconhecimento da realidade sonora dos tons da Antiguidade, que também por isso são reduzidos à ínfima enumeração, sendo citados apenas o mais agudo e o mais grave.

O problema resulta do facto de a prática do tempo de Isidoro não ser o resultado histórico da teoria que este encontra nas autoridades que segue. Para Isidoro a música não se estrutura em tons, embora não possamos saber como era a música prática do seu tempo na Península. As definições de tom dadas por Boécio e por Cassiodoro já não têm significado para Isidoro.

A sua definição resulta de um cruzamento de dois sentidos de *tonus*, o musical, que encontra em Cassiodoro, e o gramatical, que encontra na tradição e nas gramáticas do seu tempo. A confusão é facilitada pelo uso dos vocábulos *accentus* e *tenor* na definição de Cassiodoro. Trata-se de uma confusão do acento tónico com os tons musicais, que não existem no universo de Isidoro. O hispalense substitui uma categoria musical que nada lhe diz por uma definição gramatical que lhe é familiar.

Aparentemente, sobretudo para quem esteja menos familiarizado com aspectos musicológicos, levanta-se um problema: é possível que Isidoro desconheça os tons eclesiásticos, sendo,

9. *Ars Iuliani toletani episcopi. Una gramática latina de la España visigoda*. Estudio y edición crítica por María A. H. Maestre Yenes, Toledo, 1973, p. 170: «XII. 1. *Tonos alii accentus, alii tenores nominant*. Quomodo? alii dicunt tonos, alii accentus, alii tenores, sed ipsud est accentus quod tonus et tenor. Quid est accentus? certa lex et regula ad eleuandam et deprimendam syllabam in uniusquisque particulae locutione».

10. *Etymologiae*, 1, 18, 1: «Accentus, qui Graece prosodia dicitur... Latini autem habent et alia nomina. Nam accentus et tonos et tenores dicunt, quia ibi sonus crescit et desinit». Cf. *ibidem*, 1, 32, 3; 1, 32, 4.

11. Sérvio, «De accentibus», *Grammatici latini*, ed H. Keil, Hildesheim, 1961, 4, p. 426, 9: «siue accentum dicas siue tonum siue tenorem» e Pomp. *ibidem*, 5, p. 126, 2: «accentum et tonum et tenorem dicunt», citados por J. Fontaine, *op.cit.* p. 430.

como é, contemporâneo de Gregório Magno, o reformador do canto litúrgico, que aliás dedica os *Moralia* a Leandro, irmão de Isidoro?

Note-se porém que o processo de estruturação dos modos eclesiásticos não tem origem na reforma romana de Gregório, que não implicou uma teorização dos modos, mas antes a reformulação de uma *práxis*. O sistema dos modos eclesiásticos tem antes uma origem oriental e só está completo no séc. VIII, sendo o primeiro testemunho dos finais deste século¹².

A própria reforma musical de Gregório não parece ter causado grande impacto nos textos hispânicos coevos: Isidoro elogia grandemente a obra de Gregório, referindo apenas a sua obra teológica, num texto em que não omite a obra musical de Leandro¹³. Também nos *Versus in bibliotheca*, atribuídos a Isidoro, apenas o labor teológico de Gregório é referido, num texto em que faz menção de Ambrósio como *insignis et hymnis*¹⁴. Ildefonso de Toledo também não se refere ao papel de Gregório na reforma do canto litúrgico, embora não esqueça o papel de Ambrósio neste domínio¹⁵. Uma razão para isto é o facto de a liturgia moçárabe, que em última análise remonta ao canto ambrosiano, divergir da liturgia romana, que apenas em 1071 substituiu oficialmente a chamada «superstição de Toledo»¹⁶.

Encontrámos o termo «modulus» num oracional visigótico que data dos finais do séc. VII ou já do início do séc. VIII, apontando o contexto não para um sentido técnico, mas para um significado mais geral de «melodias», sentido com que surge já na Vulgata¹⁷.

O sistema de tons eclesiásticos surge na obra de Beda (séc. VIII), Alcuíno do (séc. VIII) e de Aureliano (séc. IX), embora sem a indicação dos nomes gregos, sendo os modos indicados por números, distinguindo-se os autênticos dos plagais. Só no tratado *Alia musica*, do séc. IX, se utilizam as designações dos modos gregos para os tons eclesiásticos¹⁸.

12. Helmut Huckle, *Herkunft der Kirchentonarten*, p. 258, citado no *Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dalhaus. Band 2. Die Musik des Mittelalters*, Landshut, 1991, p. 53: «Das System der Psalmtöne und der Kirchentonarten stammt offenbar nicht aus Rom. Er ist als eine Leistung der karolingischen Renaissance zu betrachten, in der Erfordernisse des liturgischen Gesangs und der Bewältigung dieses umfangreichen Repertoires, antikes Erbe und byzantinische Einflüsse zusammenflossen. Die ersten Zeugnisse des Systems sind der Ende des 8. Jahrhunderts niedergeschriebene *Tonar von Saint Riquier*, der um 870 nach einer Vorlage aus der Zeit zwischen 817 und 835 niedergeschriebene *Karolingische Tonar von Metz*, die um die Mitte des 9. Jahrhunderts geschriebene *Musica Disciplina* des Aurelianus Reomensis und die etwas spätere *Commoratio Brevis*. Die ersten Zeugnisse eines Tonars aus Rom stammen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, also aus der Epoche des Untergangs der altrömischen Überlieferung».

13. «*De uiris illustribus*» de S. Isidoro. Estudio y edición crítica, ed. C. Codoñer Merino, Salamanca, 1964, 27. Leandro, que *multa dulci sono composuit* é referido em 28, imediatamente após Gregório.

14. *Versus in biblioteca*, XII e IV, respectivamente. Sobre a autoria isidoriana deste texto, que reproduz as inscrições do *scriptorium* isidoriano de Sevilha, vide A. Ortega, «Los Versus Isidori», *Helmantica*, 12 (1961), p. 261-299. O mesmo autor apresenta uma edição em *Helmantica*, 13 (nº38) (1961), p. 375 ss.

15. *De uiris illustribus*, ed. Carmen Codoñer, apêndice.

16. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940, p. 111. Sobre as coincidências com o canto e a liturgia ambrosiana cf. Casiano Rojo e R.P. Germán Prado, *El Canto Mozárabe, Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, 1929, cap. XIII.

17. *Oracional Visigótico*, ed. José Vives, Barcelona, 1946, 507: «Alleluia in caelo et in terra; in caelo perpetuatur, in terra cantatur; ibi sonans iugiter, hic fideliter; illic pereniter, hic suauiter; illic feliciter, hic concorditer; illic ineffabiliter, hic instanter; illic sine defectu, hic ex affectu; illic sine sillabis, hic modulis». Na Vulgata encontramos o termo em *Ecclesiastes*, 17b, «dulces fecit modulos», sendo *modulus* diminutivo de *modus*, que com o mesmo sentido surge em *Ecclesiastes*, 44a: «in pueritia sua inquirentes modos musicos».

18. *Alia Musica*, ed. J. Chailley, Paris, 1964 e *idem*, «La naissance de la notion modale au Moyen Age» in *Miscelânea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, 1958-1961, 1, p. 203-210.

A relação da música com a gramática, sobretudo no que diz respeito à métrica, é uma herança da Antiguidade. Isidoro considera a métrica uma parte da música, numa definição que provém de Cassiodoro, uma vez que a música da palavra é também uma parcela da música do universo¹⁹. Esta relação é aludida também por Juan de Zamora, que cita também a retórica, relativamente aos seus aspectos de *logodes melos*, ou música do discurso²⁰. Todavia as questões métricas, embora continue a consciência de que se trata de um fenómeno musical, são desenvolvidas no âmbito da gramática.

A inflexão literaturizante da música especulativa, que Agostinho tão completamente documentara, ao escrever um *De musica* que é exclusivamente um tratado de prosódia, faz-se assim sentir drasticamente na definição isidoriana de *tonus*. Outro dos aspectos que reveste esta tendência é a mistura das linguagens gramatical e musical. Este cruzamento, parcialmente resultante de aspectos comuns às duas artes já na Antiguidade, é explicitamente referido por Isidoro, quando nos diz que os termos *arsis* e *thesis* são partilhados com a música pela métrica²¹. Utiliza *euphonia* num contexto musical, sendo a origem gramatical deste termo denunciada pela correspondência da sua definição em Isidoro com as definições que os gramáticos dão de *euphonia*, como assinala Fontaine²². Contudo nenhum destes casos acarreta o absurdo da confusão entre tom musical e acento tónico.

Este equívoco é importante enquanto elemento clarificador da atitude de Isidoro nas *Etymologiae* face à música, numa dependência e fidelidade relativamente à tradição antiga que procura manter mesmo quando isso acarreta formulações paradoxais e deficientes. A solução que propomos para este problema é também importante enquanto explicação de textos posteriores que vão repetir a definição isidoriana de *tonus*, apesar de não a compreenderem.

19. *Etymologiae*, 3, 18, 1: «musicæ partes sunt tres, id est harmonica, rythmica, metrica».

20. *Ars musica*, ed. M. Robert-Tissot, Roma, 1974, Prólogo, 13: «In grammaticalibus patet ex consonantia et dissonantia litterarum in orthographia, et ex consonantia pedum in arte metrica. In logicis ex consonantia et dissonantia propositionum in arte syllogismorum. In rhetoricis ex consonantia et dissonantia rythmorum et huiusmodi».

21. *Etymologiae*, 3, 23, 2: «Eiusdem musicæ perfectionis etiam metra in arsi et thesi, id est eleuatione et positione consistunt».

22. *Etymologiae*, 3, 20: «Euphonia est suavitas uocis». Cf. J. Fontaine, op. cit. p. 429, nota 3.