

LA ESTRUCTURA DEL HIMNO AMBROSIANO Y SU RELACIÓN CON LAS FUNCIONES TONALES DE LA ESCALA MUSICAL

1. Algunas consideraciones histórico-compositivas del himno cristiano

No resulta fácil abordar, por las razones que se mencionarán más abajo, el proceso compositivo que culminó con la “realización” del himno cristiano, en particular aquel que Ambrosio, como obispo de Milán, instituyó a fines del siglo IV d. C. con el propósito de hacer frente al avance de diversas heterodoxias, en momentos en que se debatía la definición de la ortodoxia nicena.

El análisis de este género, definido por sus características literario-musicales, obliga llevar a cabo una visualización de múltiples aspectos, ya que es necesario tener en cuenta elementos extra-literarios que nos permitirán reconstruir su “prehistoria”. Es sabido que su existencia en la vida litúrgica de las comunidades cristianas primitivas es reconocible desde épocas muy tempranas cuando la organización cultural tuvo como fuente el modelo judaico-palestino, caracterizado por la elección de un día particular para la realización del oficio, el contenido laudatorio de los *carmina* que exaltaban la figura divina de Cristo, la alternancia dialéctica de los cantos y el ritmo de la oración.¹

El *carmen dicere*, al que hacía referencia Plinio el Joven y Tertuliano en *Apologeticum* 2.6,² estaba vinculado con diversas formas de la salmodia davídica que los cristianos modificaron tempranamente, como puede advertirse en el *Apocalipsis* joánico en el cual se habla de un *canticum novum* dedicado a exaltar al “Cordero de Dios” (*Agnus Dei*).³ Asimismo la multiplicación de tipos genéricos está atestiguada en el epistolario de Pablo, quien afirmaba en *Ephesios* 5.19 y *Colossenses* 3.16 que los cristianos entonaban “salmos, himnos y cánticos espirituales” (*in psalmis, et hymnis et canticis spiritualibus*),⁴ diferenciándose probablemente por la libertad compositiva, la espontaneidad y el “entusiasmo” religioso de los fieles.⁵ Rápidamente, además de estas modalidades cantables

¹ Plinio el Joven, en la *Epist.* 10.96.7 dirigida a Trajano dio precisiones sobre este tipo de celebraciones dominicales, siendo gobernador de Bitinia en el año 111 ó 112: *Quod essent soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem* (“y que se habían acostumbrado una vez levantado el día a reunirse antes de la luz y consagrar un canto a Cristo como a un dios en forma alternada”).

El texto de Tertuliano, del año 197, señalaba que los cristianos oficiaban “reuniones antes del alba para cantar a Cristo como a un dios”: *coetus antelucanos ad canendum Christo ut deo*.

³ Cf. *Apoc.* 5.9; asimismo Quasten, J., *Patrología I. Hasta el Concilio de Nicea*, Madrid, BAC, 2001, p. 161, afirma que en este texto se pueden reconocer breves himnos en 1.4-7 y 1.8-11.

⁴ Tertuliano, al igual que en los textos paulinos, señalaba diferencias entre los cantos según las fuentes bíblicas utilizadas (*de scripturis sanctis*) o bien la espontaneidad creativa (*de proprio ingenio*) de los *carmina*. Cf. *Apol.* 39, 18.

⁵ Cf. Mohrmann, Ch., “La langue et le style de la poésie latine chrétienne”. *REL* 25, 1947, pp. 280-297. Reeditado en *Études sur le latin des Chrétiens*. T. 1: “Le latin des Chrétiens”, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, p. 160.

utilizadas de manera pública o privada, existían otras que se integraron a la vida cotidiana de los primeros cristianos;⁶ con el desarrollo de una himnodia más asequible a los estratos populares se reemplazaron, avanzado el proceso de conversión, las plegarias y alabanzas dedicadas a los dioses paganos.⁷

En cuanto al contenido temático de los himnos,⁸ este era subsidiario del pensamiento judeocristiano primitivo, que permanecía todavía activo en el siglo IV; en particular el hecho de “dar gracias” a la divinidad a través del canto cobraría una nueva dimensión teológica en esta centuria, en el marco de una de las más enconadas disputas por la unificación de la Iglesia. Para la transmisión de los principios del dogma se utilizó, sobre todo en Oriente, una himnodia de carácter popular,⁹ en la que se hacía uso del registro oral como una vía adecuada para alabanza y exaltación de Dios.

Si tomamos en consideración las marcas discursivas de un texto himnódico, sea este de tradición oral y popular o bien el producto de la transfiguración religiosa en discurso literario, estas se corresponden con el nivel déctico del lenguaje y con otras formas lingüísticas que ponen atención sobre la situación celebratoria.¹⁰ Se advierte que el himno es concebido como una “ofrenda” o *agalma* por la cual una comunidad o un grupo humano busca tributar a la divinidad; es por ello que la himnodia se integra a un conjunto de *agalmata* (santuarios, estatuas, bajorrelieves) dedicados a “representar” el acto dialéctico de ofrecer y recibir que une a dioses y hombres en una relación recíproca de regocijo y reconocimiento, procurando producir un “bien” (*ktema*) y al mismo tiempo dar cumplimiento a la epifanía divina.¹¹

En lo que respecta a la tradición literaria helénica, esta no siempre entendió el himno como un canto religioso laudatorio: por ejemplo en Hesíodo, *Theogonia*, 98-103 es utilizado a modo de consolación; más tarde fue concebido como una plegaria, según Platón, en *Nomon* Γ 700 B, o bien un poema interpretado por un

⁶ Raby, F. J. E., *A History of Christian Latin Poetry. From the Beginnings to the Close of the Middle Ages*. Oxford, Oxford University Press, 1953, p. 29, señala que las oraciones de carácter comunitario y obligatorio eran las de la mañana, la tarde y la noche; en cambio las que se realizaban en otras horas, pertenecían al ámbito privado.

⁷ Algunos de estos himnos primitivos fueron compuestos en los círculos gnósticos del siglo II que tenían importantes contactos con la literatura griega. Entre ellos, algunos de los cuales se encuentran incluidos en los *Hechos apócrifos de los Apóstoles*, pueden mencionarse el himno que Cristo cantó junto a sus discípulos en los *Hechos de Juan*; el “himno del alma o de la redención”, en los *Hechos de Tomás*, del siglo III; la composición con la que Hipólito de Roma concluye su refutación a los herejes y, quizás la colección gnóstica más importante, las llamadas *Odas de Salomón*, perteneciente a la iglesia siríaca.

⁸ La temática de los *carmina* primitivos se relaciona con la encarnación de Cristo, su concepción virginal, la verdad del Logos, la virtud de la Gracia y la resurrección tras la muerte.

⁹ Cf. Gualandri, I., “L’eredità tardo-antica”. *Lo spazio letterario del Medioevo*. Roma, Salerno Editrice, 1992. Vol. 1, T. 1, p. 19.

¹⁰ Cf. Depew, M., “Enacted and Represented Dedications: Genre and Greek Hymn”, en: *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. M. Depew & D. Obbink (edit.). Cambridge, Massachussets-London, Harvard University Press, 2000, p. 60.

¹¹ Depew, *id.*

coro carente de acompañamiento coreográfico, tal como aparece en Píndaro.¹² En cuanto a los romanos, fueron concientes de la existencia de himnos o discursos equivalentes en los que se cantaba en honor a un dios: así ocurre con el *Carmen Saeculare* de Horacio, modelo del lirismo himnódico latino, y en el episodio histórico evocado por Tito Livio, en el cual se encomendó a Livio Andronico la composición de un *carmen* dedicado a la diosa Juno.¹³

Con este sentido laudatorio y musical también aparece en los textos bíblicos sin que se precise técnicamente el término, al igual que entre los Padres de la Iglesia griega, quienes, con matices, estimaron el himno como perteneciente a un ámbito sobrenatural, o como una “bendición” (*euphemia*) por los beneficios recibidos de la divinidad, superando al salmo y a otros tipos de cánticos.¹⁴ En la Patrística latina predomina la misma significación laudatoria y de agradecimiento, como puede apreciarse en los tratados de Hilario de Poitiers sobre la salmodia, o en Ambrosio, quien define el himno como una exhalación del corazón destinada a cantar la gloria del Señor.¹⁵

2. Innovaciones ambrosianas en la tradición himnódica: relaciones contextuales

A través de la labor litúrgica del obispo de Milán se instituye un tipo estrófico a partir del cual se creyó asistir a la aparición de la poesía rítmica,¹⁶ abandonando la alternancia de sílabas largas y breves, característica de la versificación grecolatina. Este aspecto de la composición himnódica será medular en el estudio del género, hasta el punto de considerar la existencia de una línea

¹² Chiarini, G., “Riflessioni in margine a una nuova antologia dell’epica”, en: Rocca, S. (cura), *Latina Didaxis XIV*. Genova, Compagna dei librai, 1999, p. 46, afirma que los himnos sacros más antiguos (s. VIII a. C. o aún antes) eran “composiciones cantadas por un coro danzante con acompañamiento musical” (*composizioni cantate da un coro danzante con accompagnamento musicale*).

¹³ Tito Livio, 27.37.6-13.

¹⁴ Según Clemente de Alejandría, la alabanza a Dios debía hacerse a través de himnos (*Paidagogos*, L. II); para Orígenes, su discípulo, la celebración del nombre de la divinidad se celebraba con cantos entonados por aquellos que comparten la vida angelical (*Selecta in Psalmos*, PG XII.2). De manera semejante opinaba Juan Crisóstomo, en *Homilia IX*, PG 62, III.362.2. Por su parte Gregorio de Nisa, en *Tractatus prior in Psalmorum Inscriptioes*, PG 44, II.3, clasifica los cantos religiosos diferenciando el salmo (*psalmos*: realización musical acompañada de un instrumento), de la plegaria (*proseuche*), la alabanza (*ainesis*) y el himno (*hymnos*).

¹⁵ Ambrosio, *Enarrat. in psalm.* 118.17-19: *qui cantat Dei gloriam, hymnum Domino cor eius eructat*. Pero fue Agustín, en *Enarrat. in psalm.* 148.17, quien definió el himno a partir de tres componentes básicos: el canto, la alabanza y su elevación a la divinidad: *hymnus scitis quid est? Cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum: si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum: si laudas aliud quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudas, non dicis hymnum. Hymnus ergo tris ista habet, et cantum, et laudem, et Dei. Laus ergo Dei in cantico hymnus dicitur* (“¿Sabed qué cosa es un himno? Es un canto con alabanza de Dios. Si alabas a Dios, y no cantas, no dices un himno: si cantas, y no alabas a Dios, no cantas un himno: si alabas otra cosa que no sea pertinente a una alabanza a Dios, aunque alabas cantando, no dices un himno. El himno por lo tanto tiene estas tres cosas, el canto, la alabanza y esta es a Dios. Entonces la alabanza a Dios en un cántico se dice himno.”).

¹⁶ El hablar de poesía rítmica se refiere al hecho de utilización de rimas y no al uso del término musical “ritmo”, que es más aplicable al uso de la alternancia de breves y largas.

divisoria que separa la poesía retórico-académica de la que elaboraron los cristianos, inspirados en composiciones de dudoso origen semítico.¹⁷

No obstante el carácter rítmico que parte de la crítica creyó percibir en la estrofa ambrosiana, constituida por cuatro dímetros yámbicos acatalécticos, esta seguía estando regida por la alternancia regular de la métrica cuantitativa.¹⁸ Es probable, entonces, que las novedades más importantes, impuestas por el obispo milanés, no hayan radicado en lo métrico, sino en los propósitos pragmáticos que lo animaron a utilizar el himno en la celebración litúrgica y en la fusión de estilos poéticos que respondían a registros retóricos diferentes, como el heredado de la tradición académica y el que se visualiza en himnos más antiguos.¹⁹ En estos últimos las homofonías anafóricas, la aliteración, las estructuras simétricas y los finales iguales (*homoioteleuta*) los tornaban semejantes a la lírica religiosa grecolatina y a la prosa retórica.

Por medio de este modelo estrófico y métrico,²⁰ Ambrosio instruyó a los fieles en el credo niceno y consiguió regular las oraciones diarias de los fieles y de aquellos cristianos que, avanzado el siglo IV, se consagraron a la vida monacal.²¹ La experiencia ambrosiana, de la que dio cuenta Agustín en *Confessiones* IX.7.15, funcionó como un auxilio afectivo para quienes atravesaban las perturbaciones

¹⁷ Para Raby, *op. cit.*, p. 22, el origen de la rima es oscuro; recuerda a autores como W. Meyer (1922), quien se mostraba sumamente ansioso de probar la procedencia arábiga de la rima que también, ocasionalmente, era utilizada en la poesía religiosa hebrea y siria.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36, Raby reproduce la opinión del citado Meyer sobre el carácter rítmico del verso ambrosiano, aunque es estrictamente cuantitativo: *After the second line in each strophe there is usually a 'sense pause', and, indeed, in the manuscripts the strophes are written as though composed of two longes lines. There is, of course, a more emphatic pause at the end of each strophe, but, most important of all, after each two strophes there is a sense pause which can only be explained by alternate choirs.* ("Después de la segunda línea en cada estrofa hay usualmente una 'pausa sentida', y, en efecto, en los manuscritos las estrofas estaban escritas como compuestas por dos largas líneas. Hay, por lo tanto, una pausa más enfática al final de cada estrofa, pero, lo más importante de todo, después de dos estrofas hay una pausa sentida que sólo puede explicarse por el hecho de que los himnos eran compuestos para ser cantados por coros alternados.") / Cabe recordar que el dímetro yámbico acataléctico fue popularizado, en épocas del emperador Adriano, por Sereno, uno de los llamados *poetae novelli*. Cf. Cameron, A., "*Poetae novelli*", *HSCPh*. Vol. 84, 1980, pp. 127 ss.

¹⁹ Para Ch. Mohrmann, *op. cit.*, p. 153, el surgimiento del himno cristiano fue producto de una *alliance de forces très anciennes, latentes dans l'esprit romain, avec des éléments spécifiquement chrétiens qui, pour une large part, étaient originaires de l'Orient.* ("una alianza de fuerzas muy antiguas, latentes en el espíritu romano, con elementos específicamente cristianos, que, para muchos, eran originarios de Oriente.")

²⁰ Hacemos uso del calificativo "métrico" para aludir al ritmo musical; así J. Bas, en *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1947, p. 5, explica de la siguiente manera una noción sobre el ritmo: "La sucesión de sonidos despierta la sensación de movimiento. Para producirla, es suficiente una sucesión de sonidos de valor igual; mas, para que pueda comprenderse el movimiento, es necesaria, en forma intermitente, la preponderancia de uno de ellos. Mientras los sonidos se suceden sin orden determinado, se les percibe pero sin ello *satisfacer* nuestro sentido; que, por otra parte, una vez determinado dicho orden, siéntese a su vez *satisfecho* y reconocemos la existencia del ritmo, que se traduce en movimiento ordenado."

²¹ Según Fontaine, J., *Naissance de la poésie dans l'Occident Chrétien*. Paris, Études Augustiniennes, 1981, p. 132, Ambrosio, en una misma ceremonia, hizo practicar entre sus fieles la salmodia, siendo él un exegeta del texto sálmico, y el canto himnódico propiamente dicho.

propias de la conversión y como un procedimiento de efectividad política en medio de la pugna del conflicto arriano:

Non longe coeperat mediolanensis ecclesia genus hoc consolationis et exhortationis celebrare, magno studio fratrum concinentium vocibus et cordibus. Nimurum annus erat, [...], cum Iustina, Valentiniani regis pueri mater hominem tuum Ambrosium persequeretur haeresis suae causa, qua fuerat seducta ab arianis. Excubabat pia plebs in ecclesia, mori parata cum episcopo, servo tuo. [...] Tunc hymni et psalmi ut canerentur, secundum morem orientalium partium, ne populus maeroris taedio contabesceret institutum est.²²

Este pasaje de Agustín es parte del relato en el que se exponen las circunstancias históricas en las que se instituyó la costumbre de entonar himnos a modo de protección religiosa y como mecanismo de difusión doctrinal, ya que Ambrosio ocupó la sede episcopal milanesa, en las Pascuas del 386, ante las tentativas de la emperatriz Justina de adjudicársela a los arrianos por expreso pedido del obispo de *Durostorum*. Al canto y la oración de los fieles se sumaron otras celebraciones, como consecuencia del descubrimiento “milagroso” de los cuerpos martirizados de Gervasio y Protasio.²³ Este episodio, lejos de aplacar los ánimos de nicenos y arrianos, contribuyó a empeorar las relaciones entre el episcopado milanés y la casa imperial.

Ambrosio, por su parte, a partir de esta estrategia avanzó en su lucha contra la herejía, puesto que la costumbre de cantar himnos aptos para cualquier tipo de receptor y adecuados ideológicamente a la doctrina nicena, se convertiría en patrimonio de la iglesia de Milán y después se extendería a otras sedes occidentales. Además de la incorporación del tipo estrófico señalado más arriba, Ambrosio alternó el rezo antifonal con el canto de un himno, cuyos temas abarcaban otros contenidos no derivados, en particular, de los textos sagrados, tales como las festividades diarias, la conmemoración de apóstoles y mártires, las horas del día o las verdades de la fe.

²² Agustín, *Confes.* IX.7.15: “No hacía tiempo que la iglesia de Milán había comenzado a celebrar este género de consolación y exhortación, con gran entusiasmo de los hermanos que lo cantaban con sus voces y sus corazones. Ciertamente hacía un año, [...], cuando Justina, la madre del pequeño rey Valentiniano, persiguió a tu varón Ambrosio por causa de su herejía, con la que había sido inducida por los arrianos. Permanecía en vigilia la piadosa plebe en la iglesia, preparada a morir con su obispo, tu siervo. [...] Entonces se instituyó que se cantaran himnos y salmos según la costumbre de la parte oriental, para que el pueblo no se consumiera por el tedio de la tristeza.”

²³ Agustín, en *Confes.* IX.7.16, así se refería al descubrimiento de las reliquias de los mártires: *Tunc memorato antistiti tuo per visum aperuisti, quo loco laterent martyrum corpora Protasi et Gervasi, quae per tot annos incorrupta in thesauro secreti tui recondenas, unde opportune promeres ad coercendam rabiem femineam, sed regiam.* (“Entonces a través de una visión descubriste a tu famoso obispo en qué lugar se ocultaban los cuerpos de los mártires Protasio y Gervasio, que por tantos años habías escondido incorruptos en el tesoro de tu misterio, de donde oportunamente los sacaste para reprimir una rabia femenina, pero real.”).

Estas innovaciones se tornaron tan populares, que el mismo obispo milanés se asombraba de la facilidad con que se imitaba la forma compositiva fija, simple y breve²⁴ creada por él a partir de la repetición arbitraria del número ocho, ya que son ocho las sílabas del dímetro yámbico y son ocho los grupos estróficos que componen los himnos, sumándose en total treinta y dos versos, los que divididos por el número de dímetros de cada estrofa resulta ocho:²⁵

Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt. [...] Grande carmen illud, et quo nihil potentius. [...] Certatim omnes student fidem fateri. Patrem et Filium et Spiritum sanctum norunt versibus praedicare. Facti sunt igitur omnes magistri, qui vix poterant esse discipuli.²⁶

La arbitrariedad de agrupar las composiciones himnódicas de esta manera resultaba cómoda para los receptores y para los compositores, coincidiendo a su vez con las ideas musicales de los pitagóricos acerca de las órbitas celestiales; entre ellas se establecen relaciones sonoras armónicas²⁷ que, con el tiempo, llegaron a conformar la escala musical que se utiliza en la música occidental: siete notas más la repetición de la primera para cerrar la escala, es decir, ocho emisiones de sonido. En la longitud de la escala, al producir estos ocho sonidos, se necesita de un reposo intermedio y de esa manera se la divide para su enseñanza en dos tetracordios: uno inferior y otro superior, ambos de igual estructura en la escala mayor natural.²⁸

²⁴ Fontaine, *op. cit.* (17), p. 135, señala que en esta forma se estaría fusionando el carácter isosilábico de la tradición semítica y el sistema silábico de la versificación romana. En páginas posteriores, el crítico francés recuerda que el uso del dímetro tiene cierta tradición en la poesía tardoantigua, cuyo ritmo ascendente y jubiloso se iguala a otras experimentaciones religiosas, como la del *psalmus responsorius* africano, las prosas litánicas de Apuleyo o los cantos trinitarios de Mario Victorino.

²⁵ Cabe recordar que la estructura cósmica órfico-pitagórica, como la describe Cicerón en *Somnium Scipionis* 4, 17 está compuesta por nueve círculos o esferas celestes, una de las cuales, el cielo, rodea a todas las restantes (*Novem tibi orbibus vel potius globis conexas sunt omnia, quorum unus est caelestis, extumus, qui reliquos omnes complectitur* –“Para ti todas las cosas fueron conectadas en nueve órbitas o mejor esferas cóncavas, una de las cuales es el cielo, la más elevada, que abraza a todas las restantes”-). Es decir que estamos ante ocho esferas cóncavas que giran alrededor de la Tierra; en consecuencia la persistencia del número ocho está signada por una representación a mayor escala, a la que Ambrosio recurrió para simbolizar la relación entre el canto de los hombres y la *ratio* universal instituida por la divinidad.

²⁶ Ambrosio, *Sermo contra Auxentium de basilicis tradendis* (“Oración contra Auxencio sobre el traspaso de la basílica”), *PL* XVI, 34: “Dicen que el pueblo también se sorprendió por el canto de mis himnos. [...] Grande aquel poema, y nada más poderoso que él. [...] Con empeño todos se aplican en confesar su fe. Saben que el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo predicán en versos. En consecuencia todos se volvieron maestros, quienes apenas podían ser discípulos.”

²⁷ Pitágoras fue uno de los primeros que experimentó la existencia de *rationes* numéricas entre sonidos consonantes en los intervalos de cuarta, quinta y octava. Cf. Comotti, G., *Music Greek and Rome Culture*. Baltimore-London, The J. Hopkins University Press, 1989, p. 76.

²⁸ La escala mayor natural quedó entre nosotros como el modo griego más utilizado, el denominado jónico, que mantiene la relación de intervalos conocida de “do a do”.

3. Relaciones estructurales y musicales en la textura del himno ambrosiano

Al estructurar los himnos en ocho estrofas de cuatro versos, Ambrosio conformó una idea similar a las funciones tonales de la mencionada escala musical: tónica, supertónica, mediante, subdominante, dominante, superdominante, sensible y nuevamente tónica.²⁹ Cada dos estrofas u ocho versos se representa la secuencia compositiva de los dos tetracordios: el inferior constituido por la sucesión de un enunciado, la ampliación del anterior, un “puente” semántico que exige una conclusión y el verso que cierra la estrofa. Al repetirse esta estructura se sucede el tetracordio superior, que conserva una secuencia similar pero con funciones diferentes: un quinto verso que intensifica lo anterior con un nuevo enunciado, las transiciones representadas por el sexto y el séptimo dímeter, semejantes al segundo y al tercero, y por último el octavo verso que concluye la estrofa con exaltada vehemencia, afectando también a la estrofa anterior.

De igual manera se puede reconocer una “macroestructura” como idea compositiva congruente con la analizada en el párrafo anterior, en la cual una a una de las estrofas del himno ocupa el lugar funcional de cada uno de los versos, conformándose así otra serie de ocho que contiene la suma total de los treinta y dos dímeters ambrosianos. Brevemente se ejemplificará esta secuencia en el análisis de *Aeterne rerum conditor* o *Hymnus I*:³⁰

- 1) **Función tónica:** En la primera estrofa se caracteriza a la divinidad considerándolo el “fundador” del cosmos (v. 1: *Aeterne rerum conditor*), el “rector” del tiempo (vv. 2-3: [...] *qui regis* / [...] *das tempora*) y “auxilio” del hastío mortal (v. 4: *ut alleves fastidium*).
- 2) **Función supertónica:** Sobre el esquema anterior la voz lírica saluda la llegada del “anunciador del día” (v. 5: *Praeco diei*), al que nombra como “vigilante de la profunda noche” (v. 6: *noctis profundae pergvil*), “luz nocturna” para los hombres que transitan su existencia mortal (v. 7: *nocturna lux*), quien sabe distinguir “separando” entre la noche temporal de la eterna (v. 8: *segregans*).³¹
- 3) **Función mediante:** La tercera estrofa “soporta” el peso significativo de la anterior con la inestabilidad semántica de la mención de un “excitado Lucifer”

²⁹ Cf. Rimsky-Korsakov, N., *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires, Ricordi, 1982, p. 24, n. 1.

³⁰ La prolífica imitación de esta composición himnódica contribuyó a la variación del número de poemas atribuidos a Ambrosio, de tal manera que sólo se consideraron de autoría propia cuatro frente a un conjunto variado según las interpretaciones de los filólogos que intervinieron en la cuestión (Migne, *PL XVI, Ambrosius 3*, 1469-1471, habla de la autoría de doce himnos; por otra parte Mara, M. G., “Ambrosio de Milán, Ambrosiáster y Nicetas”, en *Patrología Latina III. La edad de oro de la literatura patristica latina*. Madrid, BAC, 1986, p. 207, afirma que el número de los poemas ambrosianos oscila entre ocho (Simonetti) y dieciocho (Walpole). Los cuatro himnos que están certificados por las referencias augustinianas son cuatro: *Aeterne rerum conditor* (“Eterno fundador de las cosas”), *Deus creator omnium* (“Dios creador de todas las cosas”), *Iam surgit hora tertia* (“Ya surge la hora tercera”) e *Intende qui regis Israel* (“Dirige tú que guías a Israel”).

³¹ En esta estrofa puede percibirse el uso musical de la *variatio* anafórica a partir de la acumulación de palabras que repiten la raíz *nok-*: v. 6, *noctis*; v. 7, *nocturna*, v. 8, *nocte noctem*, con lo cual Ambrosio insiste en la dicotomía “luz-sombras”.

(v. 9: *excitatus Lucifer*), desplegando el tema moral de quienes abandonan los caminos del pecado, representados por el “conjunto de todos los errores” (v. 11: *omnis errorum chorus*) y “los caminos del daño” (v. 12: *vias nocendi*) frente al surgimiento de la luz, resultante de la presencia divina.

- 4) **Función subdominante:** Con la cuarta estrofa se cierra la primera parte del himno, insistiendo en el auxilio que recibe el hombre mortal de la divinidad, “el navegante une sus fuerzas y se calman los estrechos del mar” (vv. 13-14: [...] *nauta vires colligit / pontique mitescunt freta*), al tiempo que, inserto en una comunidad de fieles, “cantando diluirá su culpa” (v. 16: *canente culpam diluit*). Con esta afirmación de principios metapoéticos, Ambrosio declara cuál es el sentido místico del himno como instrumento de comunicación supraterrrenal y ejercicio expiatorio.³²
- 5) **Función dominante:** Comienza la segunda secuencia con un cambio sustancial en los actos de habla: a través del uso de la primera persona del subjuntivo presente, “levantémonos” (v. 17: *surgamus*), la voz lírica llama a los oyentes (v. 18: *iacentes*, v. 19: *somnolentos*, v. 20: *negantes*) a despertarse del letargo de sus almas. Con la aparición de la figura del gallo se está haciendo referencia a la llegada de la luz, retomando de esta manera el tópico inicial del poema.
- 6) **Función superdominante:** Por medio del “gallo que canta” (v. 21: *Gallo canente*), que simboliza la presencia de Cristo preanunciada en la función anterior, “retorna la esperanza” de su venida (v. 21: *spes redit*), “devuelve la salud a los enfermos” (v. 22: *aegris salus refunditur*), “se oculta la espada del ladrón” (v. 23: *micro latronis conditur*) y “hace retornar la fe a quienes han caído en el error” (v. 24: *lapsis fides revertitur*). En esta estrofa también se amplían los efectos benéficos sobre los que se hizo mención anteriormente e insiste sobre cuestiones morales y doctrinarias.
- 7) **Función sensible:** En la séptima estrofa se introduce explícitamente la figura misma de Jesús (v. 25: *Iesu*), anticipando la mirada rectora que se observará en la conclusión (*labantes respice*),³³ es decir, funciona como una transición moral que reclama el llanto como vía de corrección (vv. 26-28: *et nos videndo, corrige; / si respicis, lapsus cadunt, / fletuque culpa solvitur*),³⁴ dando cuenta de una inestabilidad más profunda que la expresada en la tercera función, porque habla de la necesidad extrema de los mortales de alejarse de las culpas frente al debilitamiento de la fe.
- 8) **Función tónica:** Cristo se homologa metafóricamente con la luz que penetra en el aparato perceptivo humano (v. 29: *Tu lux refulge sensibus*),³⁵ es la luz del

³² Esta afirmación de principios metapoéticos alude al hecho de que este “Himno I” es programático, es decir que se trata de “un himno al himno”, por lo cual esta declaración de principios, que está inserta en el texto, puede aplicársela al género himnódico en general.

³³ V. 25: “vuelve a mirar a los que se deslizan al error”.

³⁴ VV. 26-28: “y al miramos corrige; / si vuelves a mirar, caen los caídos, / y con el llanto se disuelve la culpa.”

³⁵ V. 29: “Tú, luz, refulge en los sentidos”.

día pero ya no en un sentido literal, sino transformada alegóricamente en la representación de la divinidad, al igual que el sueño que se iguala al pecado (v. 30: *mentisque somnus discute*).³⁶ Con la voz elevada a la divinidad (v. 31: *te nostra vox primum sonet*),³⁷ se retorna a la exhortación con que se abre la quinta estrofa, ahora intensificada por la liberación y reunión con Dios mismo (v. 32: *et ora solvamus tibi*).³⁸

Esta misma metodología se puede aplicar en el análisis de la “microestructura”, la cual corresponde al conjunto de los ocho versos, repitiéndose en cuatro secuencias menores de dos estrofas cada una. A partir de lo afirmado por Chiarini,³⁹ con respecto a los tres movimientos que se reconocen en la representación coreográfica del himno primitivo (“evolución” o *strophe* en un sentido contrario al de las agujas del reloj, “contra-evolución” o *antistrophe* en sentido horario y un “canto adjunto” o *epodo* realizado ante el altar), se puede elucidar que los tres movimientos mencionados se transformaron en los “pasajes” de la primera estrofa a la segunda, de la segunda a la tercera y de esta a la cuarta, constituyéndose así el tetracordio. Cabe señalar que la sensación de reposo, reconocible en la última estrofa de cada parte, se homologaría al *epodo*, que simboliza el momento de quietud de la “danza de los astros”.

Para concluir, afirmaremos que no podemos plantear con vehemencia cuáles fueron las influencias que motivaron a Ambrosio a seguir estas estructuras, ni las que el obispo de Milán proyectó hacia la posteridad; no obstante muchas de las danzas y cantos populares, religiosos y profanos, fueron recopilados en grupos de ocho compases o bien en múltiplos de cuatro, además de conservarse en las funciones tonales que Juan S. Bach desarrolló en el carácter retórico de sus obras y que metódicamente se sistematizaron en el Romanticismo a través de los primeros tratados de armonía. De lo que no podemos dudar es del esquema utilizado por Ambrosio que está inserto en la evolución de la cultura occidental, constituyendo un punto de inflexión en el diálogo de diversas tradiciones que nos llevan tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

Apéndice: *Hymnus I, Aeterne rerum conditor*⁴⁰

*Aeterne rerum conditor
noctem diemque qui regis
et temporum das tempora,
ut alleves fastidium;
Praeco diei iam sonat, 5
noctis profundae pervigil,*

³⁶ V. 30: “y disipa los sueños de la mente”.

³⁷ V. 31: “a ti en primer lugar suene nuestra voz”.

³⁸ V. 32: “y disolvamos los rostros para ti”.

³⁹ Cf. Chiarini, *op. cit.*, pp. 46-47.

⁴⁰ La versión utilizada es la que transcribe Raby.

*nocturna lux viantibus,
a nocte noctem segregans.*

*Hoc excitatus Lucifer
Solvit polum caligine, 10
Hoc omnis errorum chorus
Vias nocendi deserit.*

*Hoc nauta vires colligit
Pontique mitescunt freta.
Hoc ipse, petra ecclesiae. 15
Canente culpam diluit.*

*Surgamus ergo strenue,
Gallus iacentes excitat
Et somnolentos increpat,
Gallus negantes arguit. 20*

*Gallo canente spes redit,
Aegris salus refunditur,
Mucro latronis conditur,
Lapsis fides revertitur.*

*Iesu, labantes respice 25
Et nos videndo corrige;
Si respicis, lapsus cadunt,
Fletuque culpa solvitur.*

*Tu lux refulge sensibus
Mentisque somnum discute, 30
Te nostra vox primum sonet
Et ora solvamus tibi.*

BIBLIOGRAFÍA

- AMBROSIUS, *Enarrationes in XII Psalmos davidicos. Patrologia Latina*, T. XIV, 963-1238. *Himni Ambrosius 3. Patrologia Latina*, T. XVI, 1469-1471. *Sermo contra Auxentium de basilicis tradendis. Patrologia Latina*, T. XVI, 1049-1053.
- AURELIUS AGUSTINUS, *Enarrationes in Psalmos. Patrologia Latina*, T. XXXVI-XXXVII. *Obras de San Agustín. II Las confesiones*. Texto bilingüe, edición crítica y anotada por Ángel Custodio Vega. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXIX.
- BAS, J., *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1947.
- BIBLIA VULGATA. A. Colunga-L. Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946 (12° impr, 2005).
- CAMERON, AL., "Poetae novelli", *Harvard Studies of Classical Philology*, Vol. 84, 1980, pp. 127-175.
- CICERONE, *Somnium Scipionis*. Introduzione e commento di Alessandro Ronconi. Florencia, Le Monnier, 1967.
- COMOTTI, G., *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- CHIARINI, G., "Riflessioni in margine a una nuova antología dell'epica", en: Rocca, S. (cura), *Latina Didaxis XIV*. Genova, Compagna dei librai, 1999, pp. 41-57.
- DEPEW, MARY & DIRK OBBINK (EDIT.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press, 2000.
- FONTAINE, J., "L'apport de la tradition poétique romaine a la formation de l'himne latine chrétienne". *Revue des Études Latines*, T. LII (1974), París, 1975, pp. 318-355. *Naissance de la poésie dans l'Occident Chrétien*. París, 1981.
- GREGORIO DENISA, Πρώτον Βιβλίον εις τήν επιγραφήν τών ψαλμών. ("Tractatus prior in Psalmorum Inscriptiones"). *Patrologia Graeca*, T. XLIV.
- GUALANDRI, I., "L'hereditá tardo-antica". *Lo spazio letterario del Medioevo*. Vol. II, T. 1. "Il Medioevo Latino", Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 15-44.
- MARA, M. G., "Ambrosio de Milán, Ambrosiáster y Nicetas", en *Patrología Latina III. La edad de oro de la literatura patristica latina*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 166-227.
- MOHRMANN, C., "La langue et le style de la poésie latine chrétienne". *Revue des Études Latines* 25, 1947, pp. 280-297. Reeditado en *Études sur le latin des Chrétien*s. T. I: "Le latin des Chrétiens". Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961, pp. 151-244.
- PÉGOLO, L.-CARDIGNI, J., *La música de las esferas. Textos de Cicerón, Macrobio, Favonio*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.
- C. PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS, *Epistulae. C. Plini Caecili Secundi Epistolarum Libri decem*. Ed. R. A. B. Mynors, Oxford, 1966.
- QUASTEN, J., *Patrología I. Hasta el concilio de Nicea*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- RABY, F. J. E., *A History of Christian Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*. Oxford, Oxford University Press, 1953.
- RIMSKY-KORSAKOV, N., *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires, Ricordi, 1982.
- TERTULLIEN, *Apologetique*. Texte établi et traduit par P. Waltzing y A. Severyns. Paris, "Les Belles Lettres", 1929.

Liliana Pégolo-Miguel Abecian
Universidad de Buenos Aires
E-mail: pegolabe@gmail.com

Resumen

La utilización del himno religioso en Occidente, como una forma de control ideológico frente al avance de las heterodoxias, fue instaurada definitivamente por Ambrosio, obispo de Milán, al conciliar el material himnódico precedente con las necesidades catequísticas que la época le impuso. El *episcopus* milanés logró concebir un modelo poético, estrófico y rítmico de fácil recepción que funcionaba como instrumento de conversión e instrucción doctrinal y un regulador de las oraciones litúrgicas.

El himno ambrosiano no fue, sin embargo, el primero que se ajustó a los principios del credo niceno en la lucha contra diversas formas de herejía, en particular el arrianismo, pero sí fue el primero que innovó desde lo musical y lo rítmico. Su popularidad, basada en su modo "cantable", se cimentó a partir de la novedad de su estructura compositiva, en la que se pueden advertir frecuentes correspondencias métricas y acentuales que posibilitaba una más rápida memorización.

A través de esta comunicación se procurará exponer las innovaciones estructurales de la himnodia ambrosiana en materia rítmica, las cuales giran en torno a la repetición arbitraria del número ocho; asimismo el número ocho contiene funciones temático-emotivas comparables con las funciones tonales de la escala musical y, en especial, el modo jónico que es el que llegó hasta hoy como escala mayor natural.

Palabras clave: himno-Ambrosio-liturgia-nicenismo-tonalidad

Abstract

The use of the religious hymn in the West, as a form of ideological control against the advance of the heterodoxies, was finally established by Ambrosius, bishop of Milan, combining the material of the previous hymn with the needs of catechism that the age imposed upon him. The Milanese *episcopus* succeeded in devising a poetic, strophic and rhythmical model of easy reception that operated as both an instrument of conversion and doctrinal training and the regulator of liturgical prayers.

The Ambrosian hymn was not, however, the first that adjusted to the fundamentals of the Nicean belief in the struggle against different forms of heresy, especially the Arrianism; but it was the first innovative design in musical and rhythmical aspects. Its popularity, based in its *cantabilis modus*, was strengthened by the novelty of its composition, in which frequent correspondences between metre and stress, which made a more rapid memorization possible, may be noticed.

This paper will show the structural innovations of the Ambrosian hymnody as regards rhythm, which revolve around the arbitrary repetition of number eight; also the number eight contains thematic-emotive functions, comparable with the tonal functions of the musical scale and, specially, the Ionian mode that has come to this day as major natural scale.

Keywords: hymn-Ambrosius-liturgy-Nicenism-tonality

RECIBIDO: 15-05-2009 – ACEPTADO: 04-07-2009