

EL CANTO GREGORIANO

Monasterio de Santo Domingo de Silos (España).

Índice

- I. [Canto gregoriano. Introducción](#)
- II. [Origen y evolución](#)
- III. [La tradición. La implantación](#)
- IV. [La trayectoria](#)
- V. [Teoría de la música. Los cantus](#)
- VI. [El apogeo del Gregoriano](#)
- VII. [Nuevos géneros. Las deformaciones](#)
- VIII. [Las tentativas de reforma](#)
- IX. [Técnica y ritmo](#)
- X. [La notación. Formas del canto llano](#)
- XI. [Tropos y secuencias. Cómo escuchar Gregoriano](#)
- XII. [Cómo cantar Gregoriano](#)
- XIII. [Partes del día. El canto en Silos](#)

CANTO GREGORIANO

I- Una breve introducción

El origen de la antigua música eclesiástica, con carácter de monodia, cantada en la liturgia del Rito Romano bajo el nombre de Canto Gregoriano, se remonta a un pasado lejano. El nombre tradicional se deriva de el del Papa Gregorio el Grande (hacia el año 600). Gregorio I, fue Doctor de la Iglesia. Cursó leyes y hacia el año 570 obtuvo el cargo de *praefectus urbis*. Se retiró después a su propia casa, la cual convirtió en cenobio. En el año 578 se ordenó sacerdote y en el 590 fue elegido Papa; tuvo que hacer frente a una gran crisis por haber fracasado la restauración de Justiniano. Fue el primer pontífice que con su revisión pastoral y su reforma se abrió al mundo germánico. Debido a un dato aportado por su biógrafo, se admitió más tarde y de manera generalizada, que este Papa no sólo había pulido y arreglado el repertorio musical de la antigua música eclesiástica, sino que incluso fue él mismo autor, bien en parte o bien totalmente, de numerosas melodías. Fueron sus obras: pastorales, *Regula pastoralis*; hagiográficas, *Libri quattuor dialogorum*; y homilísticas *Homiliae 22 in Ezech*, y *Homiliae 40 in Evang*. En su

iconografía se le representa recuentemente escribiendo bajo el dictado e inspiración del Espíritu Santo, que aparece simbólicamente en forma de paloma situada cerca de su oído.

Sin embargo, el Canto Gregoriano que en la actualidad podemos encontrar recopilado en varios volúmenes y formando un todo unitario, no es obra de un solo hombre ni siquiera de una sola generación. El conocimiento que poseemos de la historia y del origen de las melodías eclesiásticas está lejos de ser profundo ya que apenas han llegado hasta nosotros algunos pocos manuscritos anteriores al siglo IX. Afortunadamente, el estudio comparado de los viejos textos y de las formas litúrgicas ha arrojado nueva luz sobre este tema. Los graduales y las antífonas actuales contienen todos los cantos correspondientes al año eclesiástico, pero el orden en el que se nos presentan, no nos indica de qué períodos proceden las diferentes melodías ni tampoco a qué cambios han estado sometidos y cómo se han producido en el transcurso de los siglos.

El cristianismo no rompió nunca con las formas culturales que ya existían en el momento de su aparición. Lo que hizo fue retomarlas y, solamente en caso de necesidad, adaptarlas para su propio empleo. El lenguaje y el arte del medio cultural se pusieron al servicio de la propagación del nuevo mensaje religioso. De este modo, los primeros cristianos utilizaron, sin duda, las melodías que previamente conocían.

En Jerusalem y sus alrededores, donde se sitúa la zona en la que surgieron los primeros cristianos organizados, existían dos culturas, una al lado de otra, y también entremezcladas: la cultura tradicional puramente judía que tenía expresión en el templo y en los servicios de las sinagogas y la cultura de la civilización helenística que había surgido en los últimos siglos antes de Jesucristo y que se extendía por los países de la cuenca del Mediterráneo (desde Alejandría en Egipto, hasta Roma). Esta cultura creó un lenguaje común, el llamado griego helenístico, y en ella se fundieron otras varias culturas propias de los diferentes pueblos que formaban parte de este mundo tan amplio y variado. La liturgia de Roma -que se celebraba, en principio, en lengua griega y a partir del siglo IV ya en latín-, empleaba palabras de origen hebreo procedentes de la época anterior a Cristo, como "*Hosanna*", "*Aleluya*", "*Amén*", y también palabras griegas como "*Kyrie eleisson*" y "*Agios*" o *Theos*".

La música primitiva proviene, esencialmente, de las sinagogas judías. Caracemos de datos acerca de la antigua música helenística para poder constatar sus huellas o su influencia sobre la música cristiana. En la liturgia cristiana podemos detectar, por el contrario, el claro influjo de la liturgia judía, como, por ejemplo, la plegaria que se entona cuando se enciende la lámpara a la caída de la tarde (Vísperas) "*Deus in adiutorium meum intende. Domine ad adjuvandum me festina*", o la santificación de las horas en los oficios (Primas, Tercias, Sextas y Nonas). Desde la salida hasta la puesta del sol, los antiguos cristianos dividían el día en doce horas. La alternancia de la lectura de los textos de la Sagrada Escritura y de los cantos se ha conservado a través de los siglos, al igual que persona de mayor rango entre las presentes dirige los rezos y que el diálogo establecido entre este "presbyteros" (sacerdote) y el pueblo (congregación), sea contestado por éstos últimos, siempre sobre sencillos motivos. El cantante solista mantuvo su importancia entre los primeros cristianos. En Occidente, su papel fue poco a poco siendo asumido por la "schola" (un pequeño grupo de cantores elegidos), y aquí reside la razón de la paulatina decadencia y posterior abandono de la florida ornamentación original de la melodía (trinos, etc).

Debido a su origen en las sinagogas, el Canto Gregoriano fue, en su principio, exclusivamente vocal. Los etíopes y los coptos todavía utilizaban los antiguos instrumentos de percusión tal y como se menciona en los salmos y que en los cultos de la antigüedad tan sólo eran utilizados en el templo de Jerusalem. Habría de transcurrir mucho tiempo antes de que el órgano hiciese su aparición en las iglesias occidentales; en Oriente, por el contrario, este instrumento se empleó en las festividades profanas.

Durante los siglos que siguieron, el órgano encontró su verdadero lugar en los

templos, acompañando, incluso, a la música Gregoriana que, en principio era, como antes apuntamos, únicamente de carácter vocal. Para unos, el verdadero Canto Gregoriano debe conservar esta forma desnuda de interpretación vocal sin acompañamiento, mientras que otros afirman que es conveniente el órgano y no desean ser privados de un acompañamiento que se les ha hecho tan familiar. En Occidente surgieron dos nuevos factores que determinaron poderosamente el curso de la música religiosa. Uno de ellos fue la oposición de la Iglesia Romana al excesivo empleo en las funciones litúrgicas de los himnos; el otro fue el cambio que sufrió la lengua de la liturgia con el paso del griego al latín, lo cual supuso que a partir del siglo IV hubiese que re-traducir los salmos a prosa latina. A partir de estos momentos, al mantener la línea melódica solista con carácter improvisatorio, que con frecuencia hacía uso de temas tradicionales, es posible encontrar de nuevo la expresión libre de los sentimientos descritos en los textos de los salmos, sentimientos de alegría, de serenidad, de arrepentimiento y de paz, de odio y de amor, es decir, todos aquellos sentimientos en los que los salmos son tan abundantes. Es aquí donde encontramos el verdadero fondo de la riqueza antifonal del repertorio que pertenece al Canto Gregoriano, muy en particular los cantos que acompañan ciertas partes de la celebración eucarística (misa): el Introito, el Ofertorio y la Comunión. El Canto Gregoriano constituye una auténtica fuente de inspiración para el libre desarrollo de la melodía y la expresión emocional de la música occidental.

II- ORIGEN Y EVOLUCIÓN

No es posible saber con exactitud las características de las expresiones musicales de los siglos anteriores al proceso que puso en marcha Constantino (a partir del edicto de Milán, del año 313) y que acabó convirtiendo el cristianismo en religión del estado, ya que a la falta de documentación se une el hecho de la clandestinidad de los fieles. No obstante, todo parece indicar que esa música debió ser mayoritariamente sagrada y no difería en lo esencial de la que venía ejecutándose desde antiguo en las sinagogas de las comunidades hebreas (hecho éste que se detallará más adelante), tanto en Jerusalem como en general en el área mediterránea. La primera de estas afirmaciones se desprende de la práctica inexistencia de música profana en las culturas anteriores y contemporáneas al nacimiento del cristianismo y la segunda de que éste se consideraba a sí mismo por entonces poco más que una secta disidente dentro del judaísmo. La creciente incorporación de gentiles a la nueva iglesia provocó sin duda la asimilación de influencias grecolatinas en los cánticos litúrgicos, que acabaron de enriquecerse poco después con la difusión de las tradiciones musicales celtas, sobre todo con posterioridad a la caída del imperio romano (476). La recitación melódica y la cantilena son con seguridad los dos elementos hebraicos más destacados en la formación de la nueva música, así como la teoría y los primeros rudimentos de notación resultan clara herencia de los griegos. Por lo que hace referencia a los celtas, las riquísimas tradiciones encarnadas en sus bardos debieron tener una proyección más allá del estricto plano musical, ya que es muy probable que su elaborado concepto de la escenificación haya dado soporte a la transformación de los primitivos rituales en la liturgia mucho más especializada de los siglos inmediatamente posteriores.

Como quiera que fuera, la primera conservación y transmisión de la música en el sentido estricto que se haya realizado en Occidente, lo fue por motivos prácticos: la necesidad de fijar por escrito los cánticos que congregaban a los fieles. De estos primitivos salterios, el más vetusto que se conoce es el denominado *Códice Alejandrino*, del siglo V, que se conserva en el museo Británico. Contiene un total de trece cánticos, incluidos un Benedictus y un Magnificat, cantos estos fundamentales en el desarrollo actual de la liturgia y, como casi todos los

ejemplares antiguos y contra lo que comúnmente se cree, es de pequeño formato. El mencionado fondo común que puede rastrearse en este período formativo y en cierto sentido vacilante dejará paso, entre los siglos IV-VI, a las diversas manifestaciones de la música bizantina y del ritual ambrosiano de la escuela de Milán, que desembocarán en la primera creación original del genio musical de Occidente: el canto llano Gregoriano.

Al tratar sobre el canto de los cristianos se olvida frecuentemente señalar que su forma primitiva se tomó de las formas cantadas en las sinagogas. Es importante señalar el olvido de este hecho y ciertamente esta ignorancia acerca de una de nuestras principales fuentes conduce a muy diversas interpretaciones del canto llano, así como a errores sobre los que deberemos insistir. Es evidente que la forma melódica exacta del repertorio se ha alterado y que ya no lo podemos considerar como un heredero directo del repertorio de la sinagoga; innumerables influencias modificaron su aspecto musical. Sin embargo, cuando se escuchaba atentamente el canto judío, se descubrían en él los términos generales del discurso melódico cristiano: la palabra elevada hasta su mayor grado posible de solemnidad gracias a la tensión de la voz, el diálogo de los clérigos y su ritmo libre, la vocalización, etc. Cabe preguntarse cómo se ha llegado a considerar que este dialecto musical sea exclusivamente de origen latino. "Cuales son sus relaciones con las músicas judaica y latina?". "Cómo a lo largo de los siglos ha ido acumulando dicciones que desfiguran su forma original?". Estos son, en definitiva, los problemas que plantea la existencia del Canto Gregoriano.

Sabido es que el "sustratum" de las costumbres del cristianismo primitivo tiene sus raíces en el judaísmo. El hecho es conocido, pero al haberse separado los cristianos de este judaísmo, se acepta corrientemente que no han querido conservar de él ni el menor rasgo, lo cual, evidentemente, es inexacto pues a través de la Biblia el mundo cristiano se liga profundamente al pasado.

Muchos detalles nos llevan al culto judío: rezos, formas de devoción, etc., y en particular, la manera de tratar los textos sagrados, o sea, declamación melódica o cantilación. Esta manera de transmitir las tradiciones existe aún actualmente en la Iglesia latina bajo una forma esquematizada pero reconocible en las lecturas del Evangelio o de la Epístola en las oraciones como el prefacio de la Misa cantada. Ningún texto importante en los sistemas de tradición oral actuales se transmite sin esta forma de cantilación y se tiene la certidumbre que existió ya en el mundo judío. La dispersión de los apóstoles hacia Grecia, Egipto e Italia, sumió al culto en una atmósfera muy diferente. Hubo oleadas sucesivas de misioneros que partieron de los puntos más diversos de la cristiandad: Palestina, Siria, Grecia, Egipto... y esto durante varios siglos. Sus costumbres se habían ya fijado y fueron ellas las que tuvieron que enfrentarse con ambientes dispares: Galia, Península Ibérica, etc., y en este extremo Occidente, no lo olvidemos, es el mundo donde nacer el cartesianismo, un mundo de análisis que se opone a las reacciones intuitivas de Oriente.

III- LA TRADICIÓN ORAL

Un último hecho es evidente: la lucha entre un mundo de tradición oral y un mundo de tradición escrita. El mundo judío es aún un baluarte de la tradición oral, aunque la Biblia haya sido copiada desde mucho antes del siglo V a.de C. Se aprende la misma aún como un canto de memoria, sin libros, repitiéndola versículo a versículo siguiendo al maestro. Lo mismo ocurre entre los musulmanes que aprenden el Corán. Ritmo y melodía combinados se graban tan profundamente en la memoria que algunos rabinos solo citan el texto con su vestidura musical.

En oposición a este mundo tradicional, los universos griego y latino cultivaban la escritura. Sin embargo, los discursos y los textos importantes se recitaban como los cantos, a pesar de que estas regiones de razón "razonadora" compartan con la Galia una tendencia profunda hacia el análisis. Ahora bien, el canto escapaba a la

escritura hasta el día que probablemente en Hispania o en la Galia se tuvo la idea de probar a denotarlo.
Corría entonces el siglo IX. Se precisaron casi tres siglos para que la notación fuera perfectamente legible.

III (2)- LA IMPLANTACIÓN DEL GREGORIANO

El complejo proceso que da lugar al establecimiento de los cánones que conocemos genéricamente como gregorianos, se desarrolla entre el papado de san Gregorio Magno (590-604) y los decenios que continuaron al reunificador reinado de Carlomagno (768-814), y poco tiene en realidad que ver con el pontífice que le dio el nombre, que no era ni siquiera músico, aunque sí con el espíritu que impulsó su vigorosa reforma litúrgica.

Quizá el punto de partida habría que situarlo en el momento del primer desarrollo bizantino, hacia finales del siglo IV, bajo el patriarcado de San Juan Crisóstomo, precursor de las codificaciones que preservaron el canto litúrgico de la época y defensor de la música ante la mayoría de los ascetas, ermitaños y cenobitas. El emperador Justiniano (482-565) marca el siguiente hito en el proceso de recopilación y fijación del repertorio, al regular las modalidades de la liturgia en su imponente basílica de la "Divina Sabiduría" (Hagia Sophia o Santa Sofía, en Estambul), y Andrés de Creta, un siglo más tarde, fija las reglas de un nuevo género: el Kanon.

En el siglo VIII, los monjes Juan Damasceno, Cosmas de Majumas y Teófano, realizan una síntesis de los elementos precedentes, por lo que se les considera los verdaderos creadores del rito bizantino.

Para cuando Carlomagno decide unificar los hábitos musicales del Imperio, tras su coronación en Roma por León III en el año 800, el proceso había sufrido diversas complicaciones, entre las cuales no sería la menor el propio origen del emperador, quien aportó numerosos elementos de la tradición musical de los francos a las estructuras bizantinas, colaborando con ello a la creación del conglomerado que acabaría conociéndose por el poco preciso nombre de Canto Gregoriano.

A modo de resumen de los principales hitos de este complejo desarrollo que permitió la fusión de las tradiciones francas con el apogeo musical bizantino y los restos del primitivo rito romano, puede mencionarse un manuscrito del siglo XI, conservado en la Abadía suiza de Sankt Gallen, en el que se da una cronología de compiladores, así como la Vita Sancti Gregorii, de Juan el Diácono, la Ecclesiastical History of the English People (731) de Beda el Venerable o a diversos papados, que habrían configurado una línea de sucesión ininterrumpida entre las primitivas manifestaciones del canto llano romano y el esplendor del ciclo carolingio.

No obstante, tras el cúmulo de pruebas y contrapruebas que se han ido aportando para verificar o no la evolución del canto llano a través de un proceso unificado, desde Gregorio hasta la baja Edad Media, todo parece indicar que resulta más verosímil hablar de agregados y fusiones antes que de esa pretendida línea sin interrupciones, cosa que hubiese sido difícil de conseguir en los convulsos siglos por los que atravesó el proceso.

IV- LA TRAYECTORIA

Los especialistas califican en la actualidad como antiguo romano el repertorio que evolucionó desde la época de los catecúmenos y que desapareció en el curso del siglo XIV. La refundición de este repertorio en lo que se conocerá desde entonces como Canto Gregoriano, se produce concretamente entre los años 680 y 730 y en centros concretos como Corbie y sobre todo Metz, en la Galia, o en la ya

mencionada abadía suiza de Sankt Gallen, lugar del que son originarias las primeras notaciones semiológicas de las que se tiene conocimiento (ver "Semiología gregoriana" de Dom Eugene Cardine. Solesmes, 1970. Editado por Abadía de Silos, Burgos, y traducido por Francisco Lara). A partir de ellos, el Gregoriano se divulgó rápidamente por el norte de Europa.

Posteriormente, el Gregoriano sufrió importantes modificaciones que pueden resumirse en cuatro puntos: la introducción del pautado; la diferencia en las modalidades de ejecución; la creciente generalización del canto a varias voces y la imposición del compás regular, condición indispensable para las cadencias armónicas que se pusieron en boga a partir del siglo XII.

Los elementos característicos de este Gregoriano original, esencialmente monódico (antífonas, salmodias, graduales, tractos, responsorios, aleluyas...), fueron sin embargo de una riqueza tan considerable como para sobrevivir y reaparecer en la inspiración de las canciones de los goliardos y de los primeros trovadores. La producción de obras litúrgicas que puedan considerarse auténticamente Gregorianas concluyó hacia finales del siglo XI, pero su huella o su imitación se advierte en muchas composiciones posteriores, incluso tan tardías como las misas de Du Mont, en pleno siglo XVII.

Lo que se ha conservado de la que se considera edad de oro del canto llano, entre los siglos V y VIII, arrebatada con frecuencia de entusiasmo a los musicólogos y parece justificar el desconcertante renacimiento masivo que ha experimentado el género en los últimos años (como ha sido el caso de las grabaciones de los monjes de la Abadía de Silos). Sin embargo, pese a estas devociones y a las precisas pautas apuntadas, continúa siendo complicado hacerse una idea de la realidad musical de Occidente en la época de la unificación carolingia. Aparte del rito céltico, desaparecido en la práctica hacia el siglo VII, es importante apuntar la supervivencia diferenciada de otros tres:

Rito ambrosiano. Anterior a la liturgia romana, parece haberse caracterizado por la exuberancia de sus ejercicios de vocalización y por el papel preponderante que desempeñaban en él las antífonas y los responsorios. Limitado en principio a la diócesis de Milán, en ella se conservan la mayor parte de sus textos originales, aunque resulta imposible reproducir con estos documentos las auténticas melodías que cantó y enseñó San Ambrosio.

Rito mozárabe o visigótico. Recuperado en el siglo XVI por el capítulo de la Catedral de Toledo, había sido no obstante abolido ya en el siglo XI, por lo que la interpretación de las antiguas notaciones neumáticas en las que se basa resulta por lo menos difícil de certificar, aunque de ellas descende la reglamentación interpretativa moderna del canto mozárabe.

Al final del primer milenio, la liturgia Gregoriana del papado Romano fue finalmente aceptada a nivel universal. Hasta ese tiempo, la Europa Occidental se acomodó a una amplia variedad de liturgias las cuales estaban influenciadas, al menos en parte, por las características étnicas de la población local y de la estructura social prevaeciente: el antiguo rito galicano, rito éste de la religión del estado de los merovingios, la liturgia celta de los incontables monasterios irlandeses, la liturgia adoptada en Milán, la cual fue por siglos la ciudad más poderosa de Italia, la ceremonial cortesana de los duques lombardos en el sur de Italia, los dos ritos de la liturgia romana y, finalmente, la liturgia de la Península Ibérica, la cual reclama una especial atención en función de su naturaleza colorista y su altamente revelada individualidad debida en gran parte a su carácter nacional.

El viejo rito toledano floreció durante el siglo VII durante el reinado de los visigodos con su centro político y eclesiástico en Toledo. Debe su revelación al erudito Isidoro de Sevilla (muerto en el 636), así como a los tres prelados visigodos los nobles Eugenio III y sus sucesores, Ildefonso y Julián. A medida que el reino visigodo fue sometido por los árabes en el 711, los siete siglos de este gobierno a lo largo de España trajeron algunos cambios en términos de religión y rito. En general, los cristianos no fueron privados de practicar su fe, pero fueron descritos también como árabes o, mejor dicho, como mozárabes (literalmente "falsos" árabes), de aquí que la designación del rito visigodo se denomine mozárabe.

La situación no cambió hasta después del año 1000, cuando la reconquista gradual de la península condujo a la supresión progresiva y a la extirpación eventual de la vieja liturgia indígena visigótica y mozárabe junto con sus cantos, todos los cuales estuvieron permitidos bajo el dominio de los árabes. Es necesario, en cualquier caso, distinguir entre dos liturgias diferentes: por un lado la denominada mozárabe (también descrita como "hispanica" o "visigótica"), y la liturgia romana, la cual vino a dominar lentamente la totalidad de la Península Ibérica en los años posteriores al 1050.

Los vestigios del rito mozárabe sobrevivieron a través de la tradición oral, y fue gracias a una de las mayores figuras nacionales españolas, el Cardenal Jiménez de Cisneros (muerto en 1517), que esta tradición se salvó de dos modos diferentes: las fórmulas melódicas cantadas por el predicador o en alternancia con él durante la misa y que fueron impresas por Cisneros en el año 1500, y las melodías actuales que fueron transcritas en tres grandes libros corales guardados en la Capilla Mozárabica de la Catedral de Toledo, los cuales fueron reproducidos por Casiano Rojo y Germán Prado, dos monjes benedictinos de Silos, en una monografía la cual fue publicada en el año 1929.

Si bien la mayoría de las melodías publicadas en la colección del 1500 pueden considerarse, al menos en su base estilística, como genuinamente hispanicas, no puede decirse lo mismo de los cantos contenidos en los libros corales. Debe hacerse notar, por ejemplo, que sus melodías difieren de las neumatizaciones antiguas, a pesar de que los textos en sí mismos son virtualmente idénticos. Diríamos que ninguno de ellos inspira palpablemente el rito mozárabe, ya que ninguno puede emplazarse en cualquiera de las categorías estilísticas conocidas que existían alrededor del año 1500, por lo cual podríamos denominarlos como melodías neo-mozárabes, y si bien puede que no sean del todo genuinos, sí que al menos están lo más cerca de serlo en función de lo que conocemos.

Rito galicano. Más ambigua aún es la herencia de la liturgia de la iglesia de las Galias, ya que fue suprimida por el padre de Carlomagno, Pipino el Breve, en el siglo VII. Por tanto, pese a los esfuerzos de la corriente conocida como "neogalicismo", poco o nada es lo que ha podido recuperarse de sus características originales.

V- TEORÍA DE LA MUSICA

Hagamos intervenir aquí una noción griega: la de la música teórica. El canto no está considerado como la música verdadera, que es una ciencia al nivel de los estudios más superiores. Desde entonces se abre un foso: a un lado están los cantores tradicionales, que graban en la memoria y transmiten los textos importantes pero que ignoran la teoría musical; al otro lado están los sabios, para quienes esta ciencia forma parte del trivium (gramática, retórica y dialéctica), ciencia del lenguaje en el que la música analiza el ritmo verbal, o del cuadrivium (aritmética, geometría, música y astronomía), ciencia matemática y física que realiza el análisis acústico de los sonidos. Los cristianos de los primeros siglos conocieron ambos aspectos, pero solo la música formaba parte de los estudios, transmitiéndose el cantus instintivo con los textos. La música no es más que la sierva de la filosofía, una de las disciplinas que forman el pensamiento; no es una finalidad en sí. Esta es la razón por la que ningún sabio cristiano de los primeros siglos escriba aún de música.

San Agustín (354-430), consignando en tratados el conjunto del saber de su época, además de dar reglas para la vida monástica (regla de San Agustín), nos lega el primer "De música" cristiano. Aunque incompleta, solo trata el ritmo, esta obra da impulso a la música cristiana. Después del ejemplo del maestro, es posible estudiar la música. Poco a poco se relaciona con la ciencia del cantus. Todo ello exigió tiempo. Agustín escribía a fines del siglo IV, y habrá que esperar hasta el 850 la

obra de Aureliano de Regomé, el primer clérigo erudito, que conociendo el cantus, empieza a confrontar los dos aspectos de su saber: práctica y teoría.

V(2)- LOS CANTUS

Las condiciones del desarrollo del canto llano se muestran pues alejadas de lo que podríamos llamar pura corriente musical. La propia naturaleza de esta música se opone a ello. No se compone; se reproduce tal como se ha recibido. No se trata de invención artística, sino de la reproducción fiel de un prototipo al que son atribuidas virtudes de eficacia altamente respetables. No debe cambiarse ni una sola nota. Sin embargo, hay que notar que la transmisión ha podido causar graves transformaciones. Ya San Ireneo se quejaba en Lion de olvidar el griego. Puede pensarse que las melodías no han debido de sobrevivir mucho más tiempo que la misma lengua. Tampoco es posible, salvo en raros casos, hablar de focos de música. Por ejemplo, no puede establecerse comparación entre el Milán de San Ambrosio y una ciudad actual como Salzburgo, y téngase en cuenta que Milán fue el teatro de una reforma puesto que San Ambrosio impuso allí las costumbres orientales (rito ambrosiano).

En la Iglesia primitiva se practicaron varios géneros de canto. La lectura de los testamentos impone la cantilación siempre presente incluso en los cultos no cristianos. Después es seguro que hubo salmodia, es decir, canto de los salmos. Se duda sobre su forma melódica precisa, pero se sabe que los versículos se cantaban con la misma melodía, ya sea alternando entre dos grupos, ya sea sin alternancia, o con la respuesta consistente en una aclamación del auditorio: es el canto responsorial, que se presente en la carta de Plinio el Joven (61-113) *Carmen secum in vicem* del año 110.

Cien años más tarde, Hipólito de Roma (m. h. 235) indica que los fieles responden con un aleluya al canto del salmo hecho por el diácono. Una fórmula se repite a menudo: los escritores mencionan a los cristianos que cantan salmos, cánticos e himnos. No puede tomarse esta expresión como una descripción precisa. Es un comodín bíblico. Los cánticos, sin embargo, son ciertos pasajes bíblicos destinados a ser cantados y poseen la misma expresión que los salmos. Actualmente los conocemos todavía.

La cuestión de los himnos es delicada. Según una antigua expresión, el himno es esencialmente un canto; un canto de alabanza y de alabanza dirigida a Dios o a un dios. Si uno de estos elementos falta, no hay himno. Al tomar este sentido, la palabra incluye también los salmos y los cánticos, de los que algunos cumplen las tres condiciones. De todos modos, no se designa el himno tal como lo entendemos en la actualidad, como una composición estrófica sin estribillo cantada sobre una melodía popular y que aparece con San Ambrosio.

El conjunto, ciertamente, era muy simple. El secreto, la discreción, estaban impuestas por las circunstancias. Un solo caso escapa a este silencio: el de la devoción a las tumbas. En realidad esta devoción no era esencialmente cristiana y recibió a menudo censuras de la jerarquía. "Quienes cantaban pues en esta iglesia?. El sacerdote celebrante cantaba seguramente sus oraciones improvisadas como las del actual prefacio de la misa. Aparte se encuentra el lector que se encarga de la lectura pública con declamación melódica de las epístolas, evangelios y salmos. Su función lo convierte en maestro y se encuentran frecuentes alusiones a los salmos que enseña a la concurrencia. El cantor no aparece hasta más tarde y por vez primera en los cánones del Concilio de Laodicea (343-381). Único entonces en el templo y solo en su púlpito, es canónicamente designado por la jerarquía y no agrupa a su alrededor una numerosa schola como se suele creer. La schola no aparece en Occidente hasta terminado el siglo VII. Se puede creer que el cantor no ha formado parte siempre del clero. No está citado entre los diferentes órdenes que conducen al sacerdocio, y si se le nombra es para indicar que los lectores y los cantores no están comprendidos en el clero sujeto al celibato (Concilio de Venecia,

463). Este cantor es el intérprete de la muchedumbre, quien probablemente responde a sus cantos como a las invocaciones del sacerdote con cortas aclamaciones del tipo Kyrie Eleison.

A causa de la clandestinidad de la Iglesia hasta el siglo IV, la unidad de los principios litúrgicos y de los detalles que hoy nos son familiares, no pueden encontrarse ni en la liturgia ni en lo que se desprende de los cantos. Los jefes de las comunidades eran libres de improvisar en muchos casos, lo cual motivó diferencias entre las iglesias locales e incluso muchas herejías. A partir de la libertad de la Iglesia, la orientación cambia. Occidente tenderá a una unificación progresiva, mientras que Oriente continúa con sus costumbres locales como en el pasado. Así pues, encontramos actualmente numerosos ritos en Oriente, mientras que en Occidente el Gregoriano ha conquistado lentamente Europa.

A pesar de los cambios frecuentes y de las recíprocas influencias, no debe sorprender la total separación que se produce en el siglo XI entre dos mundos tan diferentemente contruidos. La clave de la unión occidental era Roma, pero la obra fue lenta. En principio se necesitó una cierta diversidad. Se constituyeron grupos locales que dejaron sentir apenas su existencia en el siglo IV. Poco tiempo después, el Papa se encuentra enfrentado a un grupo milanés, a un grupo hispánico, a los celtas irreductibles en Irlanda, a los galos apegados a su rito y todos se obstinan y defienden su personalidad. Estos grupos se dibujan en el período que se extiende del siglo IV al VIII y serán asimilados progresivamente por Roma: Galia en el siglo VIII; Hispania no lo será hasta el siglo XI. Los celtas, evangelizados desde el siglo VI por los desvelos de San Gregorio, no renunciarán más que muy lentamente a sus anteriores ritos, y Milán conserva aún los suyos.

En el centro mismo del rito romano se destaca la liturgia monástica hoy todavía conforme al esquema de San Benito (orden benedictina), anterior al Gregoriano. Las restantes divergencias se allanan en el siglo XVI, después de las decisiones del concilio de Trento en 1563. La iglesia de Occidente debía adoptar pues los libros romanos. Los ritos monásticos escapaban a esta orden y las ciudades capaces de demostrar que sus costumbres tenían más de doscientos años de existencia, podrían solicitar conservarlas. Por razones prácticas, el clero optó por los libros impresos garantizados por Roma. Solamente Toledo, Milán, Braga y Lion pidieron conservar sus ritos anteriores. Estas consideraciones valen para la música estrechamente ligada al texto, y más aún por estar admitido en la Edad Media que cada iglesia confeccionase, según su propio criterio, la selección de textos. No se trataba de introducir novedades. La elección se ejercía entre las obras clásicas y conocidas tales como la lista de los aleruyas de Pentecostés o la de los graduales. Excepcionalmente algunas piezas propias de cada iglesia se destinaban a las fiestas locales. Cualquiera que fuese su lugar en el año litúrgico, la música de una obra cambiaba poco. La lista de variantes es particular y no coincide con las de los neumas (signos gráficos musicales sin representación de sistema de notación musical), o de las variantes de los textos.

Los primeros síntomas de la unificación se hacen sentir a partir del siglo IV. La liturgia entonces se hace abundante y se dirige a una muchedumbre numerosa. Debe vigilarse su contenido. Cada Papa va a redactar una liturgia anual: la cantilena circuli anni que a nuestros ojos no responde al título, pues las obras para cantar figuran allí desprovistas de toda configuración musical. Alguna de estas redacciones son célebres. El Sacramentario Leoniano obra de San León (440-461), y el gelasiano, obra de San Gelasio (492-496). Estos constituyen también grandes etapas. Ninguna tuvo la suerte del Gregoriano. La obra de San Gregorio (590-604), adopta textos anteriores, incluye nuevas aportaciones, y no ha sido redactada en la forma en que nos ha llegado. Pero es esta forma precisa la que se ha impuesto y la que ha dado su nombre al canto que implícitamente lleva consigo y que seguramente nada o poco debe a San Gregorio.

La doble historia del texto y de la música, es difícil para el período que va desde los años 600 a 750. El gelasiano se había extendido mucho y el Gregoriano tuvo que agregársele. Además, en esta época, parece que Roma conoce otras costumbres: el viejo canto romano, del que se dice que es el antecesor del Gregoriano, y sobre

cuyo tema se discute todavía. Una de las costumbres pudo ser la de la curia romana y otra la de las iglesias de la ciudad. Nada es seguro. El viejo canto romano, de todas formas, solo está representado por algunos libros y por restos en la liturgia. Su aspecto lo muestra menos sutil que el Gregoriano, pero más prolijo y más arcaico.

VI- EL APOGEO DEL GREGORIANO

Se considera que el Gregoriano alcanzó su apogeo en el transcurso del siglo VIII. Notemos de nuevo la posibilidad de una influencia oriental en este coronamiento ya que varios papas del siglo VII y VIII fueron griegos. El gregoriano fue llevado a la Galia a partir del año 753. El Papa Esteban II (m. en 757) amenazado por los lombardos, fue conducido ante Pipino el Breve (al que consagró de nuevo rey de Francia) por Crodegand de Metz. A este respecto se ha evocado el asombro que habría experimentado Crodegand viendo las ceremonias romanas, pero el empleo del tiempo en este año trágico, deja entrever por el contrario que el Papa se vió contrariado en la Galia ante un ritual diferente al suyo. A partir de esta época los chantres fueron enviados de la Galia a Roma, y esta suministró a su vez libros a la Galia con el fin de promover una reforma. No obstante hubo un siglo de dificultades. La música no siempre estaba escrita y la tradición se perdía.

La formación de un chantre duraba casi diez años y el repertorio, tan rápidamente transmitido, se alteraba. Además, todo deja entrever que Roma no envió siempre libros iguales. Se volvía a la fuente, pero esta fuente que para Ambrosio había sido Oriente, se hallaba, para Carlomagno, en Roma.

Poco a poco toda la Europa occidental adoptó este campo que primeramente se llamaba romano y que muy pronto se llamó Gregoriano. El repertorio se completa con piezas nuevas, cuya música se modela de acuerdo con la del antiguo repertorio. Así ocurre con el Oficio de Difuntos o el de la Trinidad, ambos del siglo IX.

Las piezas nuevas fueron tan numerosas que se impuso la necesidad de ponerlas por escrito. Hasta entonces se procedía de la manera clásica, aún usual en Oriente. El cantor enseña, los alumnos escuchan, repiten y solos la recuerdan con esta memoria milenaria de las civilizaciones en escritura. Todo cambió cuando el repertorio fue más abundante y se llenó sobre todo de obras compuestas y ya no adaptadas a los antiguos esquemas.

Para representar la melodía sobre el pergamino, se utilizaron signos parecidos a los acentos del lenguaje: los neumas. Signos aislados al principio, sirven en los manuscritos para anotar precisamente las obras nuevas que el cantor teme olvidar. Este es el caso de algunas obras del siglo IX.

Con bastante rapidez se pasó de estas primeras obras, todas ellas silbicas, a la notación del repertorio clásico. Fue preciso representar los grupos vocalizados del repertorio que entonces precisamente llevaban el nombre de neumas y constituían un elemento muy importante: el canon de la melodía, referido anteriormente.

Los signos aislados unos de otros traducían mal estos melismas. Fueron agrupados y, como los sonidos, resultaron solidarios unos de otros. El nombre que designaba lo cantado pasó a lo escrito, que se llamó neuma. Sin embargo, a finales del siglo X se añadieron aumentaciones de volumen a los signos para designar el lugar exacto donde se localizaba el sonido. Este procedimiento exigía que se separasen de nuevo unos signos de los otros. La etapa siguiente fue la del pauta musical. El invento, que se debe a Guido d'Arezzo (992-1050), se extendió rápidamente y menos de cincuenta años después de la muerte de Guido, hacia 1090, se le puede encontrar en Italia y en el norte de Francia. Guido d'Arezzo, monje benedictino italiano, fue el renovador de la notación musical. Inventó la pauta de cuatro líneas y dio a cada una de éstas y a los espacios una significación sonora (la que predomina actualmente). Dió nombre, además, a las seis primeras notas de la escala (ut, re,

mi, fa, sol, la), basándose en la primera sílaba de cada uno de los versos del himno de San Juan Bautista, escrito por Pablo el Diácono Ut queant laxis: "**ut** queant laxis / **re**sonare fibris / **mi**ra gestorum / **fa**muli tuorum / **sol**ve polluti / **labii** reatum, Sancte Joannes" (Antiphonale Monasticum, 922, Liber Hymnarius, 382). También designó las distintas octavas con letras mayúsculas y dobles. Como el sonido *ut*, por ser cerrado, no parecía prestarse tan bien a los ejercicios de solmización o de solfeo, el italiano Bononcini (m. en 1673), lo suplió por *do*, sílaba más abierta y más sonora, pero los franceses todavía usan a veces el *ut*. Estas innovaciones encontraron gran resistencia entre los frailes de su abadía de Pomposa, lo que le obligó a trasladarse a Arezzo, donde fue profesor en la escuela de la catedral. Su reforma, expuesta en los tratados *Micrologus* (h. 1025) y *Regulae rythmicae*, acabó con el anterior sistema de neumas.

Este perfeccionamiento entrañaba un peligro; no resultaba indiferente que notas emitidas a la vez fueran disociadas: se desmembraba el neuma. Por otra parte, habían existido sonidos imprecisos, deslizados, temblorosos, etc., descritos por los tratados. Los neumas daban cuenta de ello, pero el pentagrama sólo admitía intervalos precisos de tono y semitono. Las notas indeterminadas desaparecían, pues los manuscritos con líneas no las tenían en cuenta. Por otra parte se debe constatar que el nuevo tipo, una vez establecido, fue escrupulosamente conservado. Solo la apariencia externa del manuscrito es distinta: las notas se aíslan cada vez más. Los melismas son ilegibles.

VII- NUEVOS GÉNEROS

Paralelamente a la escritura aparecen nuevos tipos de melodía. Sin duda eran ya habituales, pues el liturgista Amaler cita, sin concederle importancia, la existencia del tropo a principios del siglo IX. Estos tipos tendrán una existencia bastante breve. Son los tropos propiamente dichos, las secuencias y los oficios rítmicos. El tropo intercala en la melodía litúrgica preexistente nuevos textos cantados entre los textos litúrgicos. Las secuencias son un tropo de la vocalización del aleluya, pero su gran número así como su forma más evolucionada hacen de ellos un género aparte. Los dos géneros se reservan para las fiestas de carácter alegre. El único tropo conservado por la liturgia está tomada del Benedicamus domino (es el llamado O filii pasqua independizado). El repertorio de las secuencias es algo más rico; el concilio de Trento ha dejado que subsistieran cinco.

Los oficios rítmicos son conjuntos poéticos compuestos para el auspicio nocturno. En general comprenden antífonas y responsorios con melodías a menudo propias, pero que circulan de uno a otro de estos oficios. La coquetería quiere que las obras se sucedan en el orden de los modos eclesiásticos, pero a pesar de la teoría, el interés de estos conjuntos reside sobre todo en el abandono progresivo de las fórmulas modales para ceder el lugar a la tonalidad.

VII (2)- LAS DEFORMACIONES

La alteración del canto llano tenía otra razón: la de que el hombre medieval descubría la polifonía. A una melodía aprendida globalmente se sobreponía un arte difícil donde era preciso aislar las notas y darles un contrapunto preciso. Las voces fundamentales eran dobladas una o dos veces. Se comprende que este edificio fuera frágil y que la vocalización no resistiera. Este proceso por sí solo retardaba los ritmos. Una segunda razón intervino: era imposible mantener en equilibrio varias voces superpuestas sin un elemento de medida. Apareció el compás que impuso un ritmo más o menos preciso incluso en la ejecución monódica a melismas y recitados. Los cantos son entonces tan lentos que los españoles (en su canto mozárabe autóctono) experimentan la necesidad de adornar cada nota con un mordente. Culver había dado hacia el año 900 un auténtico pequeño solfeo de esta polifonía primitiva llamada organum. Sus ejemplos estaban tomados de obras

silábicas simples: himnos, antifonas... Este arte era probablemente instintivo, muy antiguo, y según el solfeo, continuaba presentándose enteramente como un arte de improvisación oral en el que cada uno seguía en el libro la voz principal, el canto llano, para darle su revestimiento a la quinta y a la cuarta. La polifonía recibía su consagración aunque el talento del cantor se hizo exigente y se manifestó en las obras más complicadas: versículos del aleluya, de responsorios, secuencias... Poco a poco se independizan algunos fragmentos tomados de obras célebres que serán alargados al infinito para servir de base a nuevas formas polifónicas (tenores). Se comprende pues que en adelante se considere que un Oficio es solemne tan solo si se canta de esta manera. Se siguen copiando manuscritos cada vez más ricos, mayores, más bellos. Su fidelidad al modelo del siglo XII será perfecta, pero el espíritu se ha perdido.

El Gregoriano, sin embargo, sobrevivía oscuramente. Incluso en el transcurso de una misa polifónica, las declamaciones melódicas del Prefacio, de la Epístola y del Evangelio, venían a recordar oportunamente que existe algo más que el compás y el acorde. A pesar de todo se oían estos primeros elementos de música modal, monódica, rítmica. Además, muchas iglesias demasiado pobres, no podían permitirse el lujo de una capilla, de grado o por fuerza, era preciso quedarse con el Gregoriano, y el Gregoriano conoció muchas deformaciones. Tras la interpretación más lenta debida a las innovaciones medievales, llegó el Renacimiento que resucitó el gusto por la antigüedad. El metro reinó sobre la poesía e incluso sobre el Gregoriano. Se usaron las largas, breves y semibreves de la notación mensural para expresar la cantidad propia de la lengua latina. El siglo XVI se deleitó con este arte imprevisto.

VIII- LAS TENTATIVAS DE REFORMA

Después vino el Concilio de Trento y su reforma. En la Santa Sede, y sin duda con derecho, se opinó que el Gregoriano merecía también ser retocado, quizá abreviado. Ello fue encomendado a Giovanni Palestrina y Anibal Zoilo en el año 1577. En 1582, Giovanni Guidetti, alumno de Palestrina, obtenía el privilegio de editar el canto reformado. Sin embargo en esta época apareció únicamente el *Directorium cori* (1582). Tras la muerte de Palestrina en el año 1594, se observa una pausa. Después apareció una edición del Gradual en 1614-1615, la famosa edición medicea. Por primera vez no aparecía la melodía que habían conservado los propios manuscritos del siglo XVI. Una distribución matemática de los acentos, la supresión de la mayor parte de melismas, el hecho de transportar lo que no estaba en el tono, eran los menores defectos de esta edición. En 1632 los signos fueron a su vez condenados por una orden de Urbano VIII; el viejo repertorio desapareció. En principio, los libros romanos recomendados por el Concilio de Trento, habían sido adoptados en Francia salvo en Lion. Pero las diócesis en estado de anarquía litúrgica, conservaban también sus antiguos libros. Entonces surgieron numerosas tentativas destinadas a restaurar el canto oficial. Fue el movimiento neogalicano, mal llamado así puesto que se extendía a una gran parte de Europa.

En primer lugar llegaron los teóricos Kumilhat (1611-1682) y Nivers (1632-1714), que dejaron una obra considerable. Después en 1669 aparecieron las misas de Du Mont, todavía cantadas, que nos dan una idea de lo que fueron estas reformas. Varios breviarios notados fueron publicados en provincias, siendo el más importante el de monseñor de Harlé (Paris, 1681). Estos ensayos continuaron durante todo el siglo XVIII. En 1736 y 1739 el breviario de monseñor de Vitinmille, en 1741 el tratado de Lebeae, en 1750 el tratado de Poison y en 1783 el breviario de Bianc. Un movimiento basado en el buen sentido, se hizo esperar hasta principios del siglo XIX. Saureaun (1771-1834) estuvo encargado de restaurar las escuelas del canto sacro desaparecidas en la tormenta. Al fundar una escuela de música clásica y religiosa, pensó primeramente en las ediciones de música antigua. El impulso había sido dado. Las publicaciones anárquicas seguían apareciendo, pero se presentía una

vuelta al buen sentido. Varias creaciones de este período han ayudado mucho para una comprensión más clara, ante todo, la instalación de los benedictinos en Solesmes en 1835 bajo la dirección de Dom. Grandger para quien la liturgia solo existía unida a la música. En el aspecto laico, más fugaz, se fundó la escuela Nierdermeier, en 1853. Luis Nierdermeier era un protestante suizo atraído por el Gregoriano y se trasladó a Francia para fundar una escuela donde los organistas y maestros de la capilla aprendieran su oficio. Sus alumnos fueron numerosos; la mayor parte de organistas del siglo XIX procedían de su escuela. Finalmente, Charles Bord (1863-1909), reunió los cantores de Saint Gervais con el único intento de cantar el Gregoriano y la polifonía del Renacimiento. El terreno estaba preparado, el éxito llegó inmediatamente y se acrecentó más tarde cuando Bord fundó la schola cantorum con V. de Indi y A. Gilmau. Sin embargo, estos esfuerzos de los músicos laicos no tenían la continuidad de una institución monástica como la de Solesmes, donde por expresa voluntad del fundador, el Gregoriano formaba parte de la liturgia. Se estableció una especie de competencia entre la abadía que reunía sabios pero que todavía editaba poco, y algunos editores que se apresuraban a aprovechar los privilegios que les habían sido concedidos. Hacia 1850 aparecieron las detestables publicaciones de De Brauch. La edición de Reims y Cambray, en 1855, ya señalaba un claro progreso. En 1859, Solesmes había recibido una importante ayuda. Dom. Joseph Pothier (futuro abad de Saint Wandrille), con la ayuda de Dom. Jausion, preparó rápidamente una edición del Gradual editado en 1883 y después del Antifonario editado en 1891. Durante este tiempo, dos religiosos, Dom. Jausion y Dom. Mocquereau, colaboradores de Dom. Pothier, recorrían de nuevo las bibliotecas. En este período Dom. Mocquereau tuvo la idea de una paleografía musical cuya aparición se inició en 1889 y cuyo objeto era poner a la disposición de todos los investigadores el facsímil de los principales manuscritos Gregorianos. En ella se reproducen fotográficamente relevantes manuscritos de canto desde el siglo X hasta el XIII. Esta inestimable colección ha sido el punto de apoyo de la mayor parte de trabajos relativos al canto litúrgico, y continua publicándose con regularidad. Por otra parte, a medida que la técnica de la fotografía se perfeccionaba, el scriptorium de Solesmes se enriquecía, así como su biblioteca, y permitía estudios cada vez más precisos y sobre un mayor número de manuscritos. Otros centros de investigación se han constituido poco a poco, por ejemplo Verón, Marialach, Montserrat, Silos... de tal manera que, lejos de estar aislada, la abadía de Solesmes es el centro de una labor cada vez más conocida.

IX- TÉCNICA

La modalidad corresponde al conjunto de reglas a la que obedece la melodía medieval. En primer lugar determina la sucesión de intervalos para cada tipo concreto de melodía. La palabra *modus* es una mala traducción del griego *tropos*, manera de ser. No se deben buscar relaciones entre la modalidad griega antigua y la de la Edad Media latina. Por el contrario, son estrechas las relaciones entre el *optohechos* bizantino y el sistema de los modos latinos.

Una organización debe ser lógica y por esta razón tras varios siglos se organiza en gamas el contenido de los modos, creando así un equívoco con la música moderna clásica, procedimiento arbitrario pues la Edad Media, como el mundo bizantino, ignora este principio y considera un modo como una especie de melodía, una reserva de tipos melódicos donde se puedan encontrar incisos correspondientes a una necesidad inmediata. Existen cuatro grandes formularios medievales sobre los puntos de partida *re*, *mi*, *fa*, *sol*. Según el desarrollo se haga en sentido ascendente o descendente, se consideran estas formas como auténticas o plagales, lo que eleva a ocho el número de modos. Además, cada fórmula puede transponerse dos veces en la escala medieval.

El espacio cubierto con cada esquema es el de una octava, que puede considerarse mejor como una cuarta y una quinta unidas que como una octava propiamente

dicha. Los tratados antiguos enuncian estos formularios por medio de incisos melódicos y no por sucesiones de grados conjuntos. La melodía medieval acude a ellos para constituir sus piezas pero no al azar. Los fragmentos tienen valor de inicio, enlace, terminación, etc., al igual que en toda la música oriental.

IX(2)- EL RITMO

El ritmo de todo canto llano se impone por sí mismo cuando se lee un manuscrito en neumas y se recuerdan las melodías declamadas y las vocalizaciones de los ritos orientales. Prescindiendo de diferencias materiales (dialecto musical, emisión diferente que modifica la voz, lenguaje), la sustancia de los cantos es la misma en los dos casos. Resulta fácil ver que la melodía propiamente litúrgica es libre, mientras que los poemas, genio poético humano, están medidos con discreción. Todos los textos del celebrante pueden considerarse como emitidos libremente, así como los cantos litúrgicos de la scola, incluso en el último término, se perfila ya un solfeo tan exigente como el de Solesmes, necesario para el estudio completo del texto. Este solfeo, fundado en la indivisibilidad del tiempo primero, no molesta al ejecutante del mismo modo que el compás no molesta al pianista. En los dos casos, tanto en la audición como en la ejecución, se trata de no confundir técnica y sentido musical.

En el interior del sistema solesmense, generalmente practicado en las abadías y gran parte de las parroquias cuando unas y otras han consentido en cantar la liturgia, ha habido discusiones muy ásperas. Dom. Pothier, auténtico fundador del scriptorium y de los estudios, era un encarnizado defensor del acento latino como polo a cuyo alrededor se organizaba la melodía, en tanto que su sucesor, Dom. Mocquereau, organizaba esta melodía por ella misma y para ella misma. En oposición se encontrarán las teorías mensuralistas, que tienden a superponer a todo trance una medida a la melodía. Aparecen varias teorías de las cuales ninguna ha logrado imponerse todavía.

A: El padre Dauchebreau mide los neumas y los divide en largos y breves. Cabe preguntarse qué explicación da esta teoría al hecho de que, según los manuscritos, la melodía permanece aunque los neumas empleados para traducirla cambian a menudo.

B: G. Houdard pensaba que cada neuma debía ser considerado como un solo tiempo. Todas sus notas deben ser expresadas en este tiempo. Ahora bien, puede haber muchas notas en ciertos neumas del siglo X e incluso más tarde.

C: Dom. Giannine organiza las melodías en largas y breves, suministrando medidas irregulares pero que prolongan la melodía más allá de lo verosímil.

D: Peter Vagder constituye unos pies métricos con los neumas.

E: Monseñor Foucault reconstituye de otro modo unos pies métricos.

F: E. Hammer se afirma con discreción en la prosodia del lenguaje y descarta, con razón, toda posibilidad de medida para las vocalizaciones, y

G: Para J. W. A. Voalier los neumas son largos o breves por sí mismos.

X- LA NOTACIÓN

No existe notación hasta el siglo VIII (transmisión oral). A partir del siglo IX se encuentran notaciones en neumas muy raras por otra parte en este siglo y cuyo origen se ignora. En el siglo X esta notación es corriente. Se precisa con puntos situados en la extremidad de los signos desde fines del siglo X. El pauta musical interviene hacia 1050. Se encuentran ejemplos de él en el norte de Francia y en Italia desde finales del siglo XI.

En el XII la notación se vuelve muy cuadrada y a partir de esta época prácticamente ya no cambian los libros litúrgicos. Solo se ve una diferencia de

dimensiones a medida que el tiempo transcurre, pues las notas son cada vez mayores y ya no están ligadas entre sí como en el siglo XII, donde el esquema de los neumas está aún presente. Después del siglo XIII, los copistas escriben a menudo en neumas sin líneas, *in campo aperto*, al principio, en ciertas regiones, donde el pentagrama interviene lentamente, y donde la escritura es legible sin pauta. Después, cuando se trata de insertar una notación en un espacio demasiado estrecho (Sankt Gallen), en el que la notación no ha sido prevista, se hace casi siempre con neumas sin líneas (Aquitania). Un cuadro de neumas no puede ser preciso y general a un mismo tiempo porque los neumas cambian de forma según las regiones. Los nombres de los neumas dependen ya de su forma, ya de su naturaleza.

X(2)- FORMA DEL CANTO LLANO. LA CANTILACIÓN

La cantilación es probablemente la forma más antigua de la adaptación de la música a los textos. Combinada para textos en prosa, se aplica en todas partes, en países de tradición oral a los grandes textos esenciales: leyes, enseñanza, etc., y parece correcto pensar que es la única forma de la música cristiana que no ha experimentado jamás una reforma. De tal manera, está en conexión con la sustancia misma de la declamación solemne de un texto. Consiste en cantar el texto en pequeñas proposiciones, subrayando la puntuación. Por lo tanto, es un género que, en principio, solo se aplica a la prosa y entre la prosa a textos a los que la expresión verbal debe conferir una solemnidad especial. Las reformas que han tenido transcendencia histórica, como por ejemplo la de Alcuino, consisten en corregir el propio texto para que se haga comprensible para los oyentes. El arte del lector ha sido una de las disciplinas más vigiladas en las iglesias antiguas. La cantilación se compone de dos elementos: el tono del recitado y las cadencias, ciertamente muy variadas. El tono del recitado sirve para la lectura de la frase. Las cadencias se adaptan a las diversas puntuaciones, al modo de los taamin hebreos, retrocediendo para colocar los acentos en notas determinadas. Se trata de una técnica muy difícil que no es practicada por los cantores, sino por el celebrante o el diácono en funciones de lector.

X(3)- LA SALMODIA. LAS FORMAS DERIVADAS, ANTÍFONAS Y RESPONSORIOS

Las voces son disonantes, pero la piedad es única. Hay casi tantas salmodias corales como variedades de pueblos: San Jerónimo, carta de Paula y Eustaquia a Marcela... Esta forma no puede llegarnos, en ningún caso, del mundo griego antiguo que la ignora. Nos llega del mundo judío y es probable que el mundo bizantino haya contribuido a organizar la disposición que nos ha sido transmitida. Los salmos son cantados desde los albores del cristianismo. La asamblea responde aleluya al salmo que canta el diácono durante el ágape (siglo III). A partir de esta respuesta elemental, las formas se han complicado gradualmente; se les han añadido adornos. Por vía de estratificaciones sucesivas, de esclerosis de las capas precedentes adornadas, estos adornos se convierten en el fondo de la melodía en la época siguiente. Así hemos recibido la forma del tracto, la de la salmodia responsorial moderna y la de la salmodia antifónica, antifona en lo sucesivo aislada o ligada a su salmo, caso del oficio. La salmodia actual está minuciosamente reglamentada. Comporta una fórmula inicial repetida solamente en los cánticos, un recitado, dos en el salmo *In exitu* (*Antiphonale Monasticum*, 132, *Psalterium Monasticum*, 310), fórmula de mediante y de conclusión. Cada uno de los versos es cantado en un principio por la mitad del coro. La adaptación de la forma melódica al texto es difícil, y cada versículo debe ser estudiado con cuidado. Es un arte más rígido y menos rico que la cantilación. Además, el salmo está encuadrado por una

antífona en el mismo tono. Finalmente, la salmodia utiliza los ocho modos tonos gregorianos, pero cada tono ha suministrado diversas formas melódicas.

El tracto es una salmodia adornada, cantada después del gradual en los días de penitencia. Se compone de varios versículos, hasta catorce, que pueden provenir incluso de salmos diferentes. Es cantado por un solista. El nombre viene, sin duda, de que este tipo es cantado sin ninguna repetición. En fin, la melodía del tracto, melodía salmódica en principio, está muy adornada, pero se compone de fórmulas modelo relacionadas entre sí.

La antífona y la salmodia antifónica no son quizá anteriores al siglo IV, en el que fueron impuestas a la iglesia oriental y después, probablemente por San Ambrosio a imitación de los ritos orientales, en Occidente. Se ignora la forma precisa de las melodías llamadas antifónicas del siglo IV: alternancia de dos coros o alternancia del salmo y de su estribillo. Es probable que las antiguas iglesias no hicieran una clasificación de estas fórmulas antes de adoptarlas y que hayan existido muchas que ignoremos aún. En todo caso, parece que la idea de cantar un salmo con estribillo intercalado es muy antigua; es la forma del salmo Aleluya de Hipólito. Hemos conservado varias formas siempre calificadas de antífonas; el salmo con estribillo intercalado corresponde a una forma muy antigua: es la de Hipólito. El estribillo ha sido alargado por los especialistas. Se convirtió en antífona mucho más culta que el estribillo inicial y que solo ha sido cantado antes y después del salmo. En un solo caso, en el del salmo Penite, el estribillo se entona aún después de cada versículo.

XI- TROPOS Y SECUENCIAS

Los tropos están constituidos casi siempre por interpolaciones verbales cantadas con la melodía litúrgica después o antes del texto original. El procedimiento clásico consiste en cantar primero la pieza litúrgica hasta el final de la primera vocalización que después se reanuda superponiendo una sílaba por nota. Este procedimiento es clásico para nosotros ya que es el de Sankt Gallen, pero hay otros que son por lo menos igualmente antiguos. Los tropos del kyrie y del Gradual consisten a menudo en una frase musical y verbal nueva, expuesta antes del texto litúrgico. Ahora bien, los tropos del kyrie son muy anteriores a la carta de Nóckera. Los tropos se encuentran en la mayor parte de las piezas de la Misa y del Oficio. Los más extendidos son los del ordinario de la misa, kyrie, sanctus, y agnus dei. Casi siempre en prosa, están extendidos entre las invocaciones y son bastante breves. Si alcanzan una cierta dimensión, están en verso. En el oficio nocturno, es el *Benedicamus Domino* el que recibe un tropo y adopta la forma de un himno estrófico breve. Para la Misa, las secuencias se limitan a la vocalización del Aleluya. En los oficios están reservadas a los responsorios que terminan los nocturnos, terceros, sexto y noveno entre los seculares, y son más cortos que en la Misa. Su composición varía. La constante absoluta es la división del texto en estrofas iguales, dos a dos, exactamente como si se tratara de alternar dos coros. La melodía está igualmente repetida en dos estrofas y cambia al mismo tiempo que la forma de estas. Esta alternancia no empieza siempre en el mismo principio del poema. Se encuentra a menudo una primera estrofa impar que utiliza la forma del mismo aleluya, partiéndolo en caso necesario, la primera mitad de la palabra antes, la segunda mitad después del primer verso. Al principio, las estrofas fueron asonantadas, en "a" por lo general, pero también en "e". Después aparece la rima y los poemas toman una forma verbal afectada e incluso decadente, forma esta que ha llegado hasta nuestros días.

XI (2)- CÓMO ESCUCHAR GREGORIANO

Es conocida la deuda contraída con la fundación monástica de Solesmes donde, mientras la documentación gregoriana es custodiada como en un museo de gran riqueza, continúan los estudios sistemáticos y resuena a diario, al igual que en Silos, el canto vivo de la tradición. Este breve excursus nos ha introducido, por lo menos en parte, en las pluriseculares vicisitudes del Gregoriano. Sin embargo no se ha mencionado todavía lo esencial de sus características: debemos atraer la atención sobre las connotaciones musicológicas y especialmente sobre la identidad ritual de la que brota su verdadera originalidad estética y espiritual, y por este motivo asociar ambas perspectivas para tratarlas conjuntamente. El Gregoriano no es un canto para la liturgia, sino la misma liturgia cantada. Todo cuanto lo constituye, su sustancia sonora, movimiento rítmico, dibujo de intervalos, sabor modal, técnica constructiva en consideración del equilibrio de fraseo o de la expansión de las formas, corresponde a la plegaria y al servicio del momento ritual específico en cuyo interior se colocan texto y gesto. Fuera de tal horizonte hermenéutico los discursos sobre el Gregoriano, sean de naturaleza sutilmente técnica o carcomidos de retórica o de fantasía piadosa, se muestran incompletos o mistificadores. Pero la propia experiencia de audición, más allá de un horizonte que no contextualice todos los elementos ni valore todo el peso de la relación canto-plegaria, resultarían poco pertinentes, por no decir falaces.

El Gregoriano es el modelo de canto puramente vocal y nadie piense en un arcaísmo, en pobreza o en pauperismo, sino en un proyecto que sostiene una espiritualidad concreta, bien definida por los padres de la Iglesia. El organum por excelencia es el hombre, la persona hecha de corazón, mente y voz. La comunicación personal entre lo divino y lo humano pasa a través de la riqueza del desnudo don de sí. En la interpretación coral, después, los fieles-litúrgicos plantean de modo simbólico y actualizan existencialmente un recíproco perderse y reencontrarse, como don de caridad y signo de unidad, despojada de oropeles. El Gregoriano se articula como flujo verbomelódico prescindiendo de organizaciones métricas o rigor mensural, lo cual significa lo contrario de melodía fastuosa en la que el texto podría convertirse en "pretexto". El movimiento interválico, tanto en el caso de utilizar una o pocas notas por sílaba (estilo silábico o poco ornamentado), o en el de la expansión melismática, se inspira siempre en la palabra viva, en su nacer y agotarse, pasando por la intensidad de un acento, tónico o patético. Y el movimiento rítmico, primero a nivel de unidades semánticas y después en el juego combinatorio en coherentes secuencias de incisos y frases cada vez más articuladas, produce la versión de una "lectura" igualmente atenta a fragmentos, segmentos y secuencias, calibrada y ofrecida con estudiado cálculo. Aquí se honra la plenitud de la "palabra dada", tanto más desde el momento que una parte de los mensajes son creídos y acogidos en la fe como Palabra divina y reveladora. La Biblia es la esencial fuente literaria del Gregoriano. El estatuto de la comunicación oral, típica para los libros sacros, sigue predominando, aunque partiendo de antiguas himnodias más libres se haya llegado a la formalización sonora esmerada de los textos, y por ello son también determinantes los contextos, los rituales. La poesía sonora del gregoriano alcanza su máxima expresividad cuando concuerda con todos los códigos de comunicación ritual, ya que intenta imprimir en el hombre que escucha (y en Dios que es invocado, si fuera posible) los estigmas de un diálogo amoroso. Elemento de identidad del Gregoriano es también su sabor modal. Sus melodías no se estructuran siguiendo las reglas que presiden las armonías y las escalas mayores o menores. La ortodoxia del sistema tonal nos ha habituado únicamente a dos modos, afirmados desde el siglo XVII y socializados después en la cultura europea. Pero el canto litúrgico, configura cada paso como un modo, elemental o desarrollado, es decir, como una individualidad internamente dotada de propias y características relaciones a intervalos, sobre todo en razón de la posición del semitono. Gradualmente, durante el renacimiento carolingio ya mencionado anteriormente, se produjo una "sistematización" docta (inspirada en modelos

griegos) y funcional por su sencillo enlace entre fragmentos de canto (antífonas) y salmodias. Nacieron los Tonarios, como compilaciones clasificadoras de todas las melodías dentro de un esquema de ocho modos, denominado Octoechos. El nuevo sistema se basó en cuatro modos denominados "auténticos" y otros cuatro llamados "plagales" con motivo del desarrollo de los sonidos en la región baja de la gama modal. El equilibrio melódico de los fragmentos se reflejó sobre la calculada tensión entre las notas bajas (finales) que son re, mi, fa, sol o sus transposiciones, y una línea recitativa (que podría compararse a una "dominante"), aunque no siempre correspondiera al quinto grado. Tal disgresión teórica terminó remitiéndose a los valores que los antiguos percibían y amaban: valores de naturaleza ética, identificados en la música helénica (se consideraba que el ethos de los modos influía en los comportamientos humanos) y sobre todo de naturaleza simbólica, muy importante para la celebración. La elección modal colorea la pieza, le confiere una suerte de hábito ceremonial, asocia un peculiar timbre melódico a un comportamiento concreto de plegaria o a un determinado mensaje de revelación. La repetitividad ritual juega con las múltiples variantes comunicativas de las que se vale; el recorrido entre significantes y significado se simplifica y se torna unívoco y seguro.

Actualmente, sin embargo, lejos de un tipo de conocimiento y de experiencia litúrgica, los modos suscitan más bien la fascinación de atmósferas insólitas o exóticas: lo que "ambientaba" peligra de percibirse como algo que "altera" aunque sigue siendo encantador y agradable.

Otro aspecto que confiere un gran valor al gregoriano es su variedad y riqueza de formas musicales, derivadas tanto de determinados comportamientos corales inducidos por los ritos, como de verdaderas dimensiones de la plegaria, cuya verdad conserva en su base un valor antropológico.

Aquel oyente que, carente de una iniciación litúrgica y de la experiencia personal de una celebración auténtica, con todo su empeño lúdico pero exigente, es capaz de captar el Canto Gregoriano no sólo desde su exterior, sino desde su más íntima expresión, se ver tentado de leerlo de un modo plano, con el consiguiente riesgo de percibir (aunque inconfesadamente) la "monotonía" de su melodía. Llegados a ese momento y ya en cierta medida, en el mismo repertorio, existe un "exceso de música" que ha afectado objetivamente a la peculiaridad de algunas actitudes oratorias, reducido las formas y planificado las funciones, sin embargo, la apropiación subjetiva puede rescatar este dato.

No así la simple audición, y mucho menos la audición de "interpretaciones" descontextualizadas. El canto litúrgico es auténtico si se percibe y se experimenta en él, alternativamente, el hombre que celebra -fragmentos iniciales-, que se alegra -aleluya-, que se acalora y aplaude -aclamaciones-, que escucha como un discípulo -lecciones-, que gime como afligido -lamentaciones-, que pide como un mendigo -letanías-, que suspira o desea encauzar su camino "hacia otro lugar" -procesionales-, que medita la Palabra de Dios -responsorios-, que come hambriento esta Palabra -salmodia-... Todo ello queda encuadrado dentro de un drama participado coralmente, incluso cuando intervienen distintas aportaciones ministeriales.

Hace tiempo, un amigo me preguntaba con ocasión del éxito mundial que obtuvo el CD del Coro de monjes de Santo Domingo de Silos: "¿Tú crees que este repertorio sirve para aumentar el grado de cultura entre la gente o es sólo un instrumento para vender más discos?". La respuesta era evidente: el Canto Gregoriano hace "cultura", gracias a él hay una serie de personas que conocen una "cultura" diferente a la suya, o por lo menos se percibe de esta manera. Sólo el que busca y consigue captar su verdadera identidad, por lo menos con su estudio y audición, podrá obtener una valiosísima gratificación estética. Tan sólo aquel que lo practica como una suerte de "coloquio-diálogo" con Dios podrá incluso obtener una experiencia extática.

CÓMO CANTAR GREGORIANO

Además de unas leves nociones de solfeo, junto con una voz "moderadamente" armoniosa, son diez las reglas básicas para una perfecta interpretación del Canto Gregoriano. A saber:

1. Actitud interior. El Canto Gregoriano es una oración cantada. Por ello, una interpretación creíble exige una actitud espiritual básica que se adapte a los textos y a su contenido (es necesario conocer algo de latín y gozar de una gran paz espiritual).

2. Actitud exterior. El lenguaje corporal de cada uno refleja su actitud interior. La autodisciplina, la calma y la tranquilidad, la actitud al caminar, estar de pie o sentarse, la expresión del rostro... son factores esenciales. El nerviosismo, la dejadez, la mímica, el parloteo o una pose corporal forzada dejan traslucir falta de madurez y desinterés y provocan incredulidad respecto al canto.

3. Homogeneidad. El rezo monástico cantado alcanza su cumbre al fusionarse con la voz. La homogeneidad del sonido es por ello una meta esencial de la interpretación del Canto Gregoriano. Sólo se puede alcanzar mediante un autocontrol consecuente, un "escucharse unos a otros" constante y una manera de cantar concentrada y esencialmente contenida.

Cantar sin director supone a este respecto un gran reto. La perfecta entonación es una necesidad insoslayable. La coloración vocal unitaria es esencial para la homogeneidad. Oscurecer la vocalización no es aconsejable dado que perturba el carácter del canto y la reproducción del texto.

4. Ligadura. Cantar con ligaduras facilita mucho el fraseo, evita excesos métricos y es insustituible para la reproducción de un estilo verdadero de los elementos de paráfrasis menores compuestos a partir de los grupos neumáticos (la resolución de las notas independientes destruye la melodía).

5. Dinámica y fraseo. El fraseo, de acuerdo con el texto y la melodía, genera música viva (el canto sin fraseo es aburrido para el cantante y el oyente). Ello se logra con entradas ágiles y disminuendos más largos, por lo que la acústica del lugar debe tenerse en cuenta.

6. Respiración del coro. La respiración debe efectuarse de la forma más silenciosa posible de acuerdo con el vecino y hacer posible la continuidad del fraseo durante largos arcos melódicos.

7. Valores de la escritura neumática. El ritmo se rige por el texto y sus acentos silábicos. En la llamada ejecución melismática se incluyen dos o más notas sobre una sílaba; a una nota acentuada le siguen de una a dos sin acento, de forma que se origina un cambio constante de grupos ternarios y binarios.

8. Pausas. Las pausas son elementos esenciales en la interpretación de la música y deben estar estructuradas correspondientemente de manera flexible con la estructura de la pieza.

9. Texto. La comprensión del texto de acuerdo con las exigencias del latín debe hacer creíble la comprensión de los contenidos. También deben tenerse muy en cuenta forzosamente los acentos silábicos y no pronunciar "t" aspiradas ni "s" sonoras.

10. Modos. Para la elección de la modalidad es esencial una secuencia de modos eclesiásticos. Para conseguir una mejor comprensión del texto, sobre todo en espacios amplios, resulta ventajoso que el coro posea una voz de tenor para cantar en un ámbito de saludo.

XII- CANTO GREGORIANO. PARTES DEL DÍA

La vida del monje transcurre entre la oración y el trabajo, bien intelectual (estudiando las ciencias eclesiásticas), bien manualmente, cada uno de acuerdo con su especialidad y las necesidades del Monasterio. Pero donde el monje se identifica

realmente como tal es en la oración, recitada siempre como canto, el Canto Gregoriano.

Siete son las veces en las que el gregoriano inunda cada rincón de la Abadía:

Maitines: Primera de las horas canónicas en la que se reza antes del amanecer. Da comienzo a la vida del monje, sobre las seis de la mañana.

Laudes: Parte del Oficio Divino que sigue a Maitines. Se realiza aproximadamente a las siete y media.

Tercia: Hora menor del Oficio Divino, después de la Eucaristía en diario y a las diez y media en festivo.

Sexta: Hora menor que precede a la Tercia. Se ejecuta alrededor de la una y cuarenta y cinco.

Nona: Última de las horas menores antes de la Víspera. Se canta alrededor de las cuatro de la tarde.

Vísperas: Hora que precede a la Nona, en la que se canta a las siete de la tarde.

Completas: Última parte del rezo Divino, con el que se da fin a las horas canónicas del día. Se realiza a las diez menos veinte de la noche.

XII (2)- EL CANTO EN SILOS

Apropiadamente, algunos de los registros de Canto Gregoriano que más emotivamente impresionan, son los realizados por los monjes de Silos y que los cantan como parte de sus oficios religiosos diarios, y que con su armonía y dulzura inundan cada rincón de la vieja Abadía. Sin duda, su tono ligero y tranquilo añade un tinte peculiar que es ayudado por las vocales redondeadas y consonantes suaves de su pronunciación hispana.

Los monjes de la Abadía de Silos han contribuido a llenar el catálogo de discos de Canto Gregoriano con obras intensas y suaves. Particularmente cautivadoras son las frases finales que a menudo parecen difuminarse en la nada, como absorbidas por los muros de piedra que rodean el coro. Esto es inherente en la música que con frecuencia se va alejando al final de cada frase, y de las palabras latinas siempre acentuadas en la penúltima sílaba, dándole al canto un sentimiento de dilatada tristeza en cada frase.

En la colección gregoriana de Silos, el canto es viril, exacto y estudiado e inevitablemente atractivo. La ornamentación y alargamiento en las notas, junto con la obligada y nasal licuescencia, producen de inmediato una gran sensación de paz, la paz espiritual que todo hombre alguna vez buscamos en nuestro interior, dañado por el devenir de la vida diaria.

Ahora, nos encontramos ante un fenómeno sociológico difícil de evaluar. La popularidad de estos monjes humildes y sencillos, ha traspasado nuestras fronteras dando la vuelta al mundo, pero cuando todo vuelva a su cauce y la imposición de la moda le haga caer en el olvido, el Canto Gregoriano seguirá ahí, como lo ha hecho durante siglos, para servirnos de refugio espiritual, independientemente de nuestras tendencias religiosas porque, como bien dice el Rvdmo. P. Abad Dom. Clemente Serna, "la espiritualidad, no está reñida con la creencia".