

ESTILOS MELODICOS EN EL GREGORIANO

CLARA CORTAZAR
CENTRO DE ESTUDIOS DE MÚSICA ANTIGUA

Si bien es ya totalmente superfluo afirmar hoy que el gregoriano constituye un *corpus* melódico diversificado y estratificado, quizás puede ser útil insistir aun sobre algunos de los aspectos que contribuyeron a esta diversidad. Los sincronismos culturales que ayudan a comprender el sentido de las transformaciones, las leyes que las rigieron, los contextos político-religiosos que a veces las provocaron no son aun suficientemente conocidos por el público, y ni siquiera por muchos músicos no especializados en este repertorio.

La primera etapa detectable de intensa transformación se produjo en el Renacimiento carolingio. Carlomagno quiso volver a dar a la palabra escrita el prestigio que había tenido en el mundo romano, aunque él mismo pertenecía a una cultura bárbara esencialmente oral. Se rodeó entonces de intelectuales venidos de otras regiones, como el inglés Alcuino o el español Teodulfo; se preocupó de reglamentar la escritura de los libros religiosos; formó escuelas de escribas que escribieron con la más hermosa caligrafía que haya podido inventarse, la carolina. Su actitud admirativa ante la cultura clásica, griega o romana, lo llevó a buscar y hacer copiar manuscritos de obras latinas. Si conocemos a Ovidio, Horacio o Virgilio, es gracias a la diligencia de los escribas carolingios. Esta literatura clásica hace reflorar las artes retóricas, y a partir del siglo IX, una inesperada eclosión de poesía latina letrada, de letrados y para letrados, surge en el epicentro del Imperio, los actuales territorios de Francia oriental, Suiza y Alemania occidental. La alianza con el Papado, eje de la política carolingia, se expresó en la refundición de los ritos galicano y romano. Y en el campo específicamente musical, vemos surgir la reflexión occidental sobre su música en los primeros tratados teóricos, y la organización de un repertorio, muy

nuevo en algunos aspectos, al que se le adjudicó el patronazgo algo forzado del gran San Gregorio, muerto hacía más de dos siglos.

La escritura se inicia como una ayuda a la memoria del cantor formado largamente en la tradición oral. Si bien los primeros neumas a-diastemáticos no son una proyección lisa y llana de la quironomía, como se creyó hasta hace unos años, pueden ser definidos, según la expresión de Dom Cardine, como "gestos escritos" ¹. Pero el prestigio de la escritura favoreció el intento de completar y hasta organizar esa indicación gestual por la gramática: los acentos latinos agudos o graves comenzaron a designar también el movimiento melódico y son el origen inmediato de la virga / y el punctum -. Por lo tanto, esa Gramática que constituía entonces la base de la enseñanza y el primer peldaño del Trivium, y que dominaba las otras artes liberales, se introdujo en el mundo de la oralidad musical y comenzó a aportar elementos que se aplicaron a la descripción del canto, apenas diferenciado del lenguaje en la conciencia de la época. Así, Hucbaldo y el autor del *Musica Enchiriadis* tratan de aproximarse a la noción de "nota", ausente en la práctica musical, mediante la comparación con las letras ². Y "la cultura de la letra [pudo] favorecer el establecimiento del "mundo de la nota" ³.

Si, como ya dijimos, la notación fue en primer lugar un procedimiento mnemotécnico que respondía a necesidades prácticas inmediatas, rápidamente se presentó como el instrumento de difusión de un repertorio nuevo. No sólo el de tropos, secuencias, versus, prosas, prosulas, etc., cuyas particularidades no vamos a analizar aquí y que se define hoy como poesía "para-litúrgica", sino también el que se seguía creando en el campo estrictamente litúrgico.

Trataremos de aproximarnos al universo musical de este momento decisivo para Occidente y observar el impacto que esta transformación cultural, y hasta religiosa, tuvo en la materia sonora. Para imponernos un marco definido, nos limitaremos a estudiar varios Alleluias, pues estas piezas presentan al menos dos ventajas importantes para nuestro propósito. En primer lugar, como el más antiguo manuscrito conocido es un *Cantatorium* (Saint Gall, Stiftsbibl. 359 que

data del último tercio del siglo IX) e incluye por lo tanto las piezas solistas de tipo responsorial, tenemos la ventaja de contar con ejemplos de Alleluia de la más alta antigüedad verificable, y eso nos permite establecer comparaciones con los ejemplos de manuscritos más tardíos (Laon, Bibliothèque municipale 239, de mediados del siglo X, y Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, de mediados del siglo XI). Todos ellos son accesibles a través de la *Paléographie Musicale* ⁴ y difundidos por el utilísimo *Graduale Triplex*, publicado en la Abadía de Solesmes en 1979.

En segundo lugar, los Alleluias presentan otra ventaja: ellos constituían probablemente una materia más maleable que otros géneros litúrgicos, y por lo tanto más apta para mostrar la evolución del momento. La historia litúrgica prueba que muchos de sus versículos eran entonces de invención reciente. En efecto, no presentan unanimidad en los muy antiguos manuscritos del siglo IX (desprovistos de neumas) que Dom Hesbert publicó bajo el nombre de *Antiphonale Missarum Sextuplex* ⁵. En el s.XI se anotan aun los versículos de Alleluia, todos juntos, al final del manuscrito, con la indicación: "Alleluia quale volueris" ("como quieras"), lo cual indica que el chantre elegía según su gusto, cosa impensable en géneros más antiguos y más fijados.

Si un Alleluia del *Cantatorium* está en los seis manuscritos reunidos por Dom Hesbert, podemos afirmar que su antigüedad se remonta al menos al siglo IX, es decir, la época que nos ocupa. Pero muchos de ellos pueden contar con varios siglos más, durante los cuales fueron portados por la tradición oral. ¿Cómo distinguir los diversos niveles de creación? La mayor o menor utilización de procedimientos de transmisión oral puede ser un indicio importante. Por ejemplo, las "melodías-tipo", donde una melodía fija sirve de soporte a textos diferentes mediante mínimas adaptaciones, es un recurso antiguo, profusamente empleado en Antifonas y Graduales y que aparece a menudo en los Alleluias.

1) Es el caso, entre otros, del Alleluia *Ostende* (C 26; GT 16). EJEMPLO 1:

Ps. 84, 8

L 166 VIII
C 26 MRBCKS

L. le. x. lú. ia. y. Ostén-
de no- bis Dó- mi- ne mi- se- ri- cór- di- am tu-
am: et sa- lú- tá- re tu-
um da no- bis.

En el mismo Cantatorium, encontramos, sobre esta misma melodía, los Alleluias *Dominus dixit*, *Dominus in Sina*, *Dominus regnavit*, etc. La melodía-tipo era tan conocida que a veces no se la copiaba más de una vez, de modo que el chantre realizaba la adaptación improvisadamente. Pongamos de relieve ciertos rasgos que nos interesan para el estudio comparativo:

-El modo no corresponde a ninguno de los ocho modos que la teoría estaba tratando de fijar en estos mismos años. Efectivamente, el Tetrardus plagal con final sol y cuerda de recitación en do no admite el si bemol ni la recitación sobre si, que se conservan sin embargo como rasgos arcaicos en algunas piezas: el si bemol, en el Tracto *Ad te levavi*, por ejemplo; la cuerda si en algunos responsorios de Semana Santa, como *Vinea mea*.

-Hay pequeños recitados salmódicos: sobre si en *misericordiam*, sobre sol en *et salutare*, testigos de "cuerdas de recitación" primitivas

-No hay repetición de motivos melódicos, salvo en las dos cadencias de final de Alleluia y de versículo. Pero este giro es una fórmula tradicional perteneciente al tesoro aprendido de la tradición oral, lugar común de la sintaxis musical y no invención reciente de algún compositor carolingio.

2) Veamos ahora un alleluia "idiomelo" (es decir, con melodía propia) que, como el anterior, aparece en los seis Ms. del *Sextuplex*: *Beatus vir...qui timet* (C 152; GT 511). EJEMPLO 2:

V
MRBCKS

Ps. 111, 1


L163
C452

A-le-lu-ia. Be-
á-tus vir, qui ti-met Dómi-
num: in mandá-
tis e-ius
cu-pit nimis.


Aquí, la teoría contemporánea puede admitir la fluctuación del si (bemol en movimientos descendentes, natural en ascendentes) por tratarse de un Tritus. Pero

notemos que los giros recurrentes son fórmulas tradicionales propias de los Graduales del mismo modo. EJEMPLO 3:


Gradual *Viderunt*




Gradual *Omnes de Saba*
(final de R/)



Gradual *Christus factus est*
(final de V/)



Gradual *Omnes de Saba*
(final de V/)



Si bien no es una melodía tipo, este Alleluia se presenta como una composición centónica y recurre así a uno de los procedimientos más estudiados de la tradición oral. Por lo tanto, podríamos afirmar sin demasiado riesgo que estos dos ejemplos son testimonios del "viejo fondo" gregoriano, antiguo ya en el momento en que se lo consignó en escritura.

3) Un tercer ejemplo, presente también en los seis Ms. del *Sextuplex*, es *Pascha nostrum* (C 107, GT 197). EJEMPLO 4:

VII MRBCKS 1 Cor. 5, 7

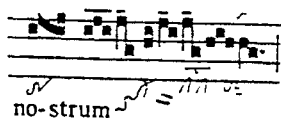
A-le-lu-ia. Pascha no-strum im-mo-lá-tus est Chri-stus.

L103
C107

Lo primero que nos sorprende es el ámbito: de la séptima, marco casi inviolable del antiguo repertorio, en el cual se desarrollaron los dos Alleluias anteriores, pasamos a la décima fa'-la''. Esta está apoyada sobre la octava sol'-sol'', a su vez dividida claramente por el re''. En efecto, varias veces oímos el salto, inusual, de quinta (sol'-re'') y de cuarta (re''-sol''). Esta estructura melódica, donde la "octava modal" de los teóricos se pone de relieve, hace presumir la relativa "modernidad" de este Alleluia. Otros indicios podrían confirmar esta impresión. En primer lugar, el final del versículo retoma elementos melódicos del Alleluia, estableciendo una forma incipiente *Aba*; este procedimiento estructural era desconocido en el resto del repertorio gregoriano, pero sí utilizado en el de tropos y secuencias y, más tarde, en la canción trovadoresca. En segundo lugar, la melodía no estaba totalmente fijada cuando se la consignó en el *Cantatorium* y presenta variantes en los siglos subsiguientes: el final del melisma sobre *immolatus* no aparece en el Ms. de Laon, y sólo

parcialmente en el *Cantatorium*, que a su vez es completado por el Ms. de Einsiedeln (comienzos del siglo XI). Podríamos definirlo como un tropo melódico.

Notemos además la repetición inmediata de motivos, que le dan a la melodía un aspecto seccional; la relación entre Alleluia y versículo; la aparición de progresiones melódicas más o menos desarrolladas en el melisma de *immolatus*; la emergencia de una expresividad más intensa, menos objetiva, puesta de manifiesto por la disgregación neumática en el melisma de *nostrum* ⁶,



por la abundancia de letras significativas que representan indicaciones dinámicas y agógicas; por la intensidad casi expresionista de este conjunto de saltos inusuales, de ámbitos excesivos, de reiteraciones insistentes, de dinamismo vibrante que parecería tener su correlato plástico en las miniaturas del *Evangelario* de Ebbon de Reims. Estamos frente a una estética revolucionaria.

4) Esta se prolonga y perfecciona en piezas aparentemente más modernas. El ejemplo siguiente, *Deus iudex iustus*, no está en todos los Ms. del *Sextuplex*, pero sí en el *Cantatorium* (C 145; GT 286). EJEMPLO 5:

L 173
C 145

VIII
CKS

A

Ps. 7, 12

L-le-lú-ia.

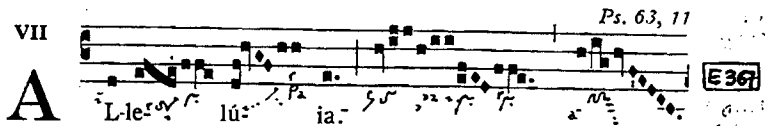
De-us iu-dex iu-

-stus, for-tis et pá-ti-ens : numquid i-ra-scé-



Ciertos rasgos que habíamos observado en el Alleluia *Pascha nostrum* aparecen aquí en estado de mayor desarrollo. La forma Aba es más clara; la fusión entre el Alleluia y el versículo es casi total ya que éste se presenta como una variación amplificada de los motivos expuestos en el Alleluia; la expresividad intensa de la disgregación neumática y los apoyos episemados se convierte en una constante; y a esto se suma el diseño escalístico, que llega a dibujar enteramente una 6a. Sin embargo, ciertos rasgos de la estructura modal no están totalmente conformados sobre la teoría incipiente: la insistencia en el si, que desdibuja por momentos la función de dominante única del do'', y la presencia del do inferior, que describe así una quinta por debajo de la nota final cuando la cuarta era el límite permitido. Pero no parecería que estas "anomalías" tengan carácter arcaico. ¿Se trata más bien del gusto por la "superación de los límites" que tanto desarrolló luego la escultura románica, o más bien una alusión a la consonancia de quinta en la base que la polifonía comenzaba a poner de relieve⁷?

Un siglo y medio después, estamos ante un verdadero clasicismo. El Alleluia *Laetabitur iustus* (E 367; GT 479), ausente del *Sextuplex*, del *Cantatorium* y del Ms. de Laon, aparece en el de Einsiedeln, del siglo XI, y se convierte desde entonces en Alleluia tipo⁸. EJEMPLO 6:



Læ-ta-bi-tur iu-stus in Dó-mi-
 no, et spe-rá-bit
 in e-o: et lau-da-bún-tur om-ní-nes
 recti cor-de.

La melodía del versículo muestra el arco impecable de su desarrollo: desde la fundamental sol' fortificada por la sub-finalis fa', pasando por la primera dominante do', asciende a través del pivote del re'' hasta el sol'' superior, describiendo la "octava modal", amplificando y repitiendo motivos, según los dos procedimientos retóricos ya totalmente definidos por el *ars dictaminis* de las escuelas de la época, para volver a caer sobre la fundamental al final del primer hemistiquio del versículo. El segundo hemistiquio se divide en dos partes claramente diferenciadas: en la primera, el mismo arco (esta vez, de sol' a fa'' para volver a sol' con el mismo pivote del re'' y rozando la sub-finalis) vuelve a dibujarse en una síntesis apretada; en la segunda, la melodía del Alleluia reaparece idéntica sobre las cuatro sílabas finales, definiendo perfectamente la forma.

La gran cantidad de Alleluias, provistos a veces de varios versículos, que ve la luz a lo largo de los siglos X y XI muestra la misma creatividad y los mismos rasgos estilísticos que se manifiestan simultáneamente en el campo paralitúrgico de los tropos y secuencias. La insistencia en el recurso de la repetición y variación amplificada de diseños que no son fórmulas tradicionales corresponde al procedimiento retórico del que ya hablamos, utilizado en los tropos tanto

literarios como melódicos. La preferencia por modos con dominante a la 5a. corresponde a las búsquedas contemporáneas en el campo polifónico.

El siglo XI es, en efecto, otro recodo importante en la evolución de los estilos del "gregoriano". No podía ser de otra manera. "En el medio del siglo XI, el Occidente cobra un rostro nuevo... en todos los campos se ven transformaciones que anuncian una nueva época" ⁹.

La Escuela de Chartres, con el obispo Fulbert, inicia otro verdadero "Renacimiento", cuyo reflejo puede verse aun en el Portal Oeste de la Catedral. Allí aparecen Cicerón, Aristóteles, Pitágoras (o Boecio) y Donato acompañados por la representación alegórica de las artes liberales. Entre ellas, la Música tañe un carillón. Si bien el Quadrivium, es decir, la ciencia del Número en todos sus aspectos, formaba parte de la enseñanza secundaria desde la época carolingia, es en Chartres donde adquiere un nivel científico en el sentido moderno de la palabra. El *musicus* conoce las leyes de la acústica, el proceso de la resonancia, las consonancias y las disonancias, los intervalos establecidos según el sistema pitagórico del ciclo de quintas. La música es concebida como la ciencia de las proporciones "inteligibles pero móviles", *aeque intelligibiles, mobiles tamen et ad aliquid pertinentes*, según la expresión de Aureliano de Reomé ¹⁰, semejante a la Astronomía que estudia, por su parte, las razones móviles y sensibles. Pero el *musicus* no se contenta con enunciar leyes matemáticas: también compone. Arnoul, discípulo de Fulbert y evocado por Orderic Vital, componía nuevos oficios y los enseñaba de viva voz a los monjes; Sigon, secretario de Fulbert, era chantre sin rival en la música "organal", es decir, polifónica. El mismo Fulbert es el autor de un célebre responsorio de Navidad, *Stirps Jesse*, cuya melodía servirá más tarde para el *Benedicamus Domino* de las fiestas solemnes; que a su vez será la base, un siglo después, del famoso motete en estilo de organum melismático de la Escuela de St. Marcial. Y para sugerir en pocas palabras la complejidad de este universo litúrgico y paralitúrgico (la distinción no es medieval), agreguemos que ese *Benedicamus*, a su vez, fue tropado en el siglo XII. EJEMPLO 7:

Be- ne- di-ca- mus be- ni- gno vo- to, qui cum- to pre- si- det mun- do
 ce- lo, ar- vo at- que pon- to, Do- mi- no si- de- re- o.

y que ese fragmento del *Stirps Jesse* se constituyó en tenor de numerosísimos motetes de texto religioso o profano a lo largo del siglo XIII ¹¹.

Es probable que el texto del último Alleluia que damos como ejemplo sea de Fulbert. En cambio, se atribuye su melodía al rey Roberto el Piadoso (+ 1031), músico reputado y excelente cantor (se cuenta que cantaba con los canónigos durante las celebraciones en la Abadía de St. Denis) ¹². Aparece en el Ms. St Gallen Stiftsbibl. 376, de fines del siglo XI. EJEMPLO 8: *Veni Sancte Spiritus* (SG 376; GT 253):

II
A L-le- lú-ia. // = /: s s // = /: s s

V. Ve- ni Sancte Spi- ri- tus, reple tu- b-
 rúm cordá fi- dé- li- um: et tu- i á- m- o-
 ris in e- is ignem ac- cén- de!

SG. 376
 P. 296

Tanto en él como en *Laetabitur justi*, se observa una expresión más contenida, más lírica, más emotiva. Los excesos expresionistas de algunos Alleluias anteriores parecen haberse atenuado. No olvidemos que, por esos mismos años, Guillermo V de Aquitania, antepasado del primer trovador, se instruía en la abadía de Fleury sur Loire, no muy lejos de Chartres, y aprendía con el Trivium el arte literario: Europa occidental se preparaba a la eclosión de su lírica profana en lengua romance. Tampoco olvidemos que, en este mismo momento, se perfilaban ya los "clerici vagantes" y la floración de la lírica amorosa en lengua latina.

Al mismo tiempo, Guido d'Arezzo pone el sello definitivo a la teoría musical medieval gracias a su genio pedagógico, y ésta comienza a ejercer más y más predominio sobre la creación: ya no se permiten melodías que no entren dentro del marco estricto de los ocho modos y se corrigen los manuscritos que presentaban "faltas" con respecto a él; como la teoría sólo tiene en cuenta las alturas, se abandonan las letras significativas y todas las indicaciones agógicas y dinámicas de la primitiva escritura (observémoslo en el Alleluia *Veni Sancte Spiritus*). La precisión de la altura del sonido exige la precisión diastemática, pues "la notación que resulta de la teoría es también el instrumento de su desarrollo, y las adquisiciones de la notación corresponden a adquisiciones teóricas... Teoría y notación se determinan una a otra" ¹³. Y así los neumas se disgregan en puntos o "notulae", como puede observarse en la escritura aquitana, y se agregan lentamente las líneas y las claves. La octava modal se impone definitivamente, generando de inmediato la ruptura de su propio límite: la consagrada clasificación de auténticos y plagales debe ceder a menudo ante melodías que abarcan ambos ámbitos. Ya no es la tradición oral lo que cimenta el arte del *cantor*, ya no son las fórmulas venerables lo que determina la atmósfera de cada modo, ya el texto no hace valer su ritmo de recitación sobre "cuerdas". En una evolución incontenible, iniciada en el siglo IX por los escribas carolingios, el arte se basará más y más en las leyes lógicas de la "Música",

aprendidas en la escuela y aplicadas escrupulosamente en la arquitectura contemporánea, de acústica insuperable. Las bóvedas románicas pueden captar y retener los sonidos y se dará preferencia a los modos cuyos polos recurrentes formen intervalos consonantes. Así, las monodias resuenan en las naves de las grandes abaciales rodeadas de un halo sonoro que es, en realidad, una polifonía.

EJEMPLO 9: Kyrie Alme Pater (GT 745):

XI. s.

I

K Y- ri- e * e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i-son.

Ký- ri- e e- lé- i-son. Christe e- lé- i-son. Chri-

ste e- lé- i-son. Christe e- lé- i-son. Ký-ri- e

e- lé- i-son. Ký- ri- e e- lé- i-son. Ký-ri- e *

** e- lé- i-son.

El gregoriano muere gloriosamente, y de su muerte surgirán torrentes de música durante muchos siglos.



NOTAS

1. Eugene Cardine. *Théoriciens et théoriciens*. En: *Études grégoriennes*. II, p. 28.
2. *Harmonica Institutione*. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. t.I, 107b; *Musica Enchiriadis*, Gerbert, *op. cit.*, t.I, 152 a: *Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursum componunt verba et nomina... sic canorae vocis phthongi, qui latine dicuntur soni, origines sunt et totus musicae continentia in eorum ultimam resolutionem definit.*
3. Marie Elizabeth Duchez. *La représentation spatio-verticale du caractère grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale*. En: *Acta Musicologica* LI, 1979, p. 64.
4. II serie, t.II; t. X y t. IV, respectivamente.
5. R.J. Hesbert. *Antiphonale missarum sextuplex*. Bruselas: Vromant, 1935. Ver también, para las diferencias regionales o cronológicas los versículos de Alleluia, el artículo de Michel Huglo, "Les listes alleluiatiques dans les témoins du graduel grégorien", en *Speculum musicae artis, Mélanges Heinrich Husmann*, München, 1970, p. 219-229.
6. Cf. Solange Corbin. *L'apparition du lyrisme dans la monodie médiévale. Le Chant grégorien*. En *Studi Musicali* II, n° 1, 1973. Firenze: Leo S. Olschki, [1973]. p. 73-87.
7. Es la opinión de Jean Jeanneteau. *Los modos gregorianos. Historia, análisis, estética*. Abadía de Santo Domingo de Silos, 1985. *Studia Silensia* XI. p. 43.
8. Para estos "tipos" más modernos, ver M. André Madrignac, "Les formules centons des Alleluia anciens". En *Études grégoriennes* XXI, St. Pierre de Solesmes, 1986, ss.p.
9. Pierre Riché. *Ecoles et enseignement dans le haut Moyen Age*. Paris: Aubier-Montaigne, 1979. p. 335.
10. Gerbert. *Scriptores...* I, 41a.
11. Cf. Ch. Yves Delaporte. *Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XIe. siècle*. En: *Études grégoriennes* II, 1957. p. 51-81.
12. Amadée Gastoué. *L'Art grégorien*. Paris: Felix Alcan, 1920. p. 86 y sgts.
13. Marie-Elisabeth Duchez. *Des neumes à la portée*. En: *Revue de musique des universités canadiennes* N° 4, 1983. p. 25.

. . .

Letras: *Echeverría*

Fuente: *11. 1894*

¡¡¡ un gran for...

Moderato

hay u nos e for ne gnos cuy mi nos va ad el - ma

y en un te les y cal ma ponem el for

yon y en un te les y cal ma ponem el for - yon

du - es pre - dei es han tie - na tu ma gía tu ma gía han ac -

MS de una *Canción de Esnaola*, con texto de Echeverría