

## **INTERPRETACIÓN DEL CANTO GREGORIANO TARDÍO A LA LUZ DE LA SEMIOLOGÍA**

Juan Carlos Asensio Palacios (AHisCGre)  
CSM (Salamanca)  
ESMuC (Barcelona)

Tras el título de la presente ponencia se esconden algunos enigmas que trataré de desvelar en el transcurso de la misma. Pero no podré responder a cuestiones a las que solamente los propios copistas nos habrían respondido. En primer lugar la realidad de composición de un canto gregoriano tardío. ¿Qué es el canto gregoriano tardío? ¿Qué criterios se siguen para clasificar un canto “de la edad de oro” o, por el contrario, tardío, cuando no “decadente”? ¿Hablamos de canto gregoriano tardío, es decir compuesto “a imitación del auténtico(?)” o bien del canto gregoriano “auténtico” notado con criterios notacionales “tardíos”? Sin embargo, una vez establecido un marco cronológico, la notación utilizada para escribir esos cantos “tardíos” ¿es la misma que la usada en los cantos originales? Todo ello nos lleva a introducir la palabra semiología. La traducción española (1982) de este importantísimo libro de dom Eugène Cardine (+1988) define que es en el estudio semiólogo de los neumas

*...donde encontramos la razón –logos- de la diversidad de los signos –semeion-, con el fin de deducir los principios fundamentales para llegar a una interpretación auténtica y objetiva. Esta interpretación, en lugar de inspirarse en conceptos estéticos y rítmicos modernos, y extraños, por tanto, a la época del gregoriano, debe dejarse guiar por las realidades que nos revela el estudio comparativo de los diversos signos: única base real para la ejecución práctica.*  
(pág. 8)

Es en el estudio de los manuscritos donde se encuentra la base de los criterios de restauración del canto gregoriano que posibilitaron la aparición del *Graduale Romanum* hace casi 100 años, tema general que nos ha reunido estos días. Será dom Daniel Saulnier quien se ocupe de establecer las relaciones entre las primeras escuelas de interpretación de Solesmes, lugar en el que se comenzó esta aventura de estudio

sistemático de los manuscritos y su notación, y las posteriores derivaciones en la escuela semiológica de dom Cardine. Pero permítaseme citar el pensamiento de uno de su predecesores dom André Mocquereau (+1930) que figura en un lugar bien visible del Atelier de Paléographie Musicale de Solesmes:

*Buscar el pensamiento de nuestros padres. Aceptar su interpretación auténtica. Someter humildemente nuestro juicio artístico al suyo. Esto es lo que piden al mismo tiempo el amor que debemos tener a la tradición tanto melódica como rítmica y el respeto a una forma de arte perfecta en su género.*

En esta frase se resume parte del importante pensamiento de dom Mocquereau sobre sus criterios de restauración, frase que, en parte, tomó dom Cardine. Y es que solamente podremos acceder a una “interpretación auténtica” con el exhaustivo conocimiento de la notación musical. De ahí la importancia de la semiología, aunque eso sí, ayudada por otras disciplinas.

Sin duda uno de los logros del estudio de las notaciones fue presentar de manera sistemática un abundante, e interesante, conjunto de signos que enriquecían de manera notable la “pobreza” de la uniforme notación cuadrada. Y no quiero decir con esto que la notación cuadrada sea en sí misma pobre. Pero la notación cuadrada tal y como aparece a finales del s. XII y comienzos del s. XIII constituye una importante simplificación de los signos que hasta entonces utilizaban las notaciones de neumas puros “in campo aperto”. Es verdad que en esta época los neumas puros estaban ya en clara decadencia y solamente algunas escuelas conservaban determinados detalles que mostraban esplendores del pasado. Pero será a partir de ese momento cuando, quizás por influencia de la polifonía y con ella la aparición de la *musica mensurabilis*, cuando la notación del canto llano comience a “contaminarse” con las formas neumáticas que indicaban ritmos métricos precisos. Si dejamos al margen ciertas pervivencias puntuales, tarde o temprano será la notación cuadrada la que termine escribiendo todo el corpus monódico y en el transcurso de los ss. XIII-XV terminará por eclipsar al resto de las escuelas de notación, a pesar de que algunos lugares (España sería uno de ellos) intentaran conservar vestigios del pasado hasta prácticamente el s. XVI.

Por todo ello en la presente conferencia profundizaré en los detalles notacionales “de primera época” que perduraron en un manuscrito concreto y como algunos de estos detalles, bien por comparación, bien por simple deducción lógica, nos muestran una pervivencia de rasgos notacionales más arcaicos.

La elección del manuscrito responde a varios criterios:

- 1°. Se trata de un códice sobradamente conocido.
- 2°. Su momento de copia coincide con un momento crucial para la historia de la música de Occidente.
- 3°. Contiene piezas tanto del repertorio gregoriano (originales y/o adaptaciones) como del llamado postgregoriano (también originales o adaptadas), además de un interesante apéndice polifónico del que no me ocuparé aquí.
- 4°. Su contenido es altamente homogéneo y realizado en gran parte por una mano principal.
- 5°. Su notación se hereda de una de las grandes escuelas notacionales europeas de la primera época, y
- 6° (y no menos importante) se trata de un manuscrito conservado en España, a pesar de que su copia se realizó en Francia.

Como ya habrán adivinado me refiero al *Codex Calixtinus*, cuyo ejemplar “el *Jacobus*” conservado en el Archivo de la catedral de Santiago de Compostela es el único de todas las copias existentes que contiene la música apropiada para las celebraciones del santo patrón de España.

### **El manuscrito.**

En su estado actual, el *Jacobus*, copiado según todos los indicios el manuscrito ca. 1163, es un códice que comprende cinco libros:

- Libro I: Oficio y Misa del Apóstol. Además de una carta apócrifa introductoria que posibilitará en el futuro la falsa atribución al papa Calixto II, contiene los formularios litúrgico-musicales necesarios para la celebración de la vigilia (24/VII) de la fiesta (25/VII) y de su octava y de la antigua fiesta del *transitus* de Santiago (30/XII) que se celebraba en la

antigua liturgia hispánica y que tras la adopción de la liturgia romana en la Península pasó a denominarse la Translación del Apóstol a España. De este libro extraeremos la información fundamental para la presente ponencia.

- Libro II: *Liber miraculorum sancti Jacobi* que contiene el relato de 22 milagros que justifican el culto al Apóstol. Algunos de ellos son cruciales para establecer la fecha del códex.
- Libro III: Narración de la translación del cuerpo de Santiago desde el puerto de Jaffa hasta Compostela, vía Cartagena. Contiene además un prólogo del papa Calixto, una carta del papa León I sobre la fiesta de Santiago celebrada el 30 de diciembre y la confirmación del propio Calixto de las tres fiestas de Santiago: el 25 de julio, martirio de Santiago por Herodes, el 1 de agosto, fiesta universal de su octava y el 30 de diciembre, translación de los restos del Apóstol a la Península.
- Libro IV: añadido tardíamente (quizás en el s. XVI) al actual *Jacobus*, contiene la narración de las andanzas de Carlomagno en España, escrita por Turpin, monje de saint-Denis y más tarde obispo de Reims.
- Libro V: guía de peregrinos para realizar el Camino de Santiago, escrito por Aimeric Picaud, presbítero de Partiniaco. Como apéndice a este último libro aparece una colección de 22 piezas polifónicas que ha hecho famoso al manuscrito en el contexto de la música europea. La última de estas composiciones, un interesante ejemplo de polifonía sucesiva, está atribuida al propio Aimeric.

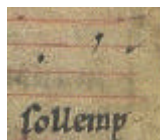
Como un añadido tardío, al final del códex aparece un folio con un himno copiado en una notación aparentemente más arcaica que la del resto. Se trata del conocido *Dum Pater familias*, himno jacobeo que incluye palabras en otras lenguas distintas al latín (alemán y gallego primitivo). A pesar de sus rasgos arcaicos, esta especie de notación aquitana y el texto sobre el que se ha escrito fueron redactados de manera posterior al resto del manuscrito. Su procedencia hoy es tan incierta como desconocida.

## La notación musical del Calixtino.

Como ya definió Michel Huglo, “las formas neumáticas utilizadas en el Calixtino son las de la notación Lorena o notación de Metz, en una de las cuatro ramas de la Orden Cisterciense que dependía de la Abadía de Morimond; pero también fueron usadas, con algunas variaciones... en las regiones que unían la Lorena con el Valle del Loira, principalmente con St. Laurent-de-Longré, Troyes, St. Florentin y más allá en Auxerre, Vézelay y Nevers. Finalmente, un manuscrito de Montier-en-Der contiene un *conductus ad lectionem* desconocido para la fiesta de Santiago.

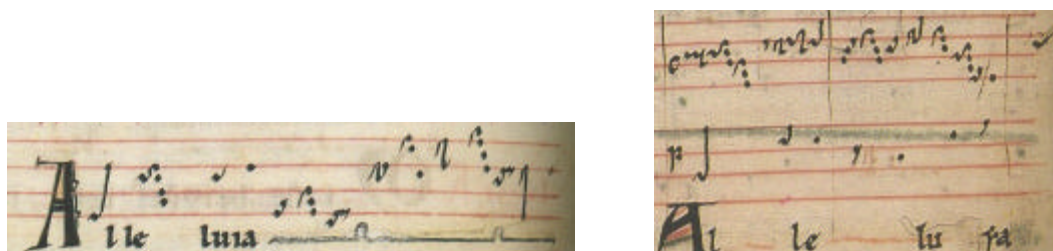
Tal y como demostró Peter Wagner, la notación de Nevers es la más parecida a la del Calixtino. Si examinamos sus similitudes podemos comenzar por el *custos*, que al final de cada pauta indica el tono de la nota siguiente que comienza la línea siguiente. Su uso se extendió en Italia y en el sur de Francia, pero era casi desconocido en el norte de Francia. Se encuentra solamente en manuscritos de la región de Nevers y, un poco más al sur, en los de Lyon. París no utilizó el *custos* hasta el final del s. XIII, y lo adoptó, probablemente, a imitación de la práctica de los dominicos desde 1255”. (M. Huglo. “The Origin of the Monodic Chants in the Codex Calixtinus”, *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, ed, by Graeme M. Boone, Harvard University Press, 1995, págs. 195-205).

Ejemplo 1.- *Punctum* , *virga* y *custos* (CCalix, f. 102)



La parte musical monódica del Calixtinus está escrita sobre un pautado de color rojo de cuatro líneas trazadas con cuidado y que sirven de base a la elaboración de la posterior notación de la mano casi siempre de un solo copista. A pesar de la similitud de copia con la parte polifónica del apéndice final, sí podemos asegurar que la pluma que copió esta última sección presentan unos trazos algo más finos que los de la parte monódica.

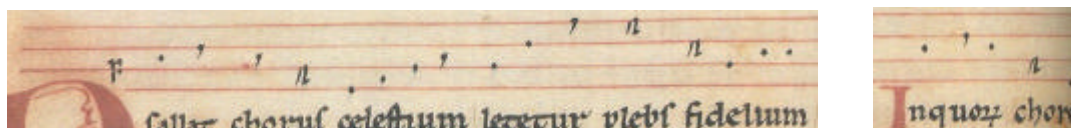
Ejemplo 2. *Alleluia Vocavit Iesus*. (CCalix, f. 119v y 218v)



De la misma manera se aprecia que el copista que trazó los neumas de la parte monódica no lo hizo en la polifónica, pues usó algunos criterios neumáticos distintos e incluso algunas grafías diferentes.

A pesar de lo tardío de su recopilación, el Calixtino presenta algunos detalles que lo ligan a la tradición de las notaciones anteriores al nacimiento del pautado. En algunos casos estos detalles se refieren a cuestiones de tipo diastemático. Por ejemplo, siendo ya una notación perfectamente caracterizada sobre líneas, todavía conserva la alternancia entre *punctum* y *virga* para indicar descenso/ascenso melódico.

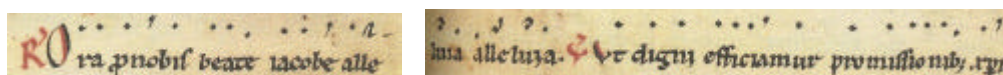
Ejemplo 3. Himno *Psallat chorus* (CCalix, f. 101v)



Una mirada atenta al comienzo de este himno nos revela que la utilización de la sucesión acento grave/acento agudo no sigue exactamente los mismos principios que en las primitivas notaciones *in campo aperto*. La sucesión ascendente en *celestium* y en *letetur* está notada solamente con la virga que culmina el proceso melódico. Sin embargo este principio no es empleado por el notador al final de la sección en *fidelium*. Sin embargo sí que parece comportarse de manera correcta ante un descenso melódico como podemos ver en *Psallat chorus*, pero solamente se trata de un espejismo ya que en la repetición de la primera parte del himno *In quorum choro* la sucesión virga-virga en ese contexto descendente se rompe poniendo un *punctum* en su lugar. La disparidad de criterio del notador a la hora de establecer esta alternancia se repite a lo largo de toda la sección monódica del códex.

Pero en la mente del notador todavía se encontraban los antiguos esquemas grave/agudo y sus representaciones *punctum*/virga. Como ejemplo tomemos la práctica del copista a la hora de escribir la melodía del responsorio breve para la hora de Prima. Sin duda nunca hubo una previsión de copia sobre pautado de una melodía tan conocida, tal y como se ve en el diseño de la página que interrumpe el trazado de la pauta para incluir todas las rúbricas pertenecientes a las horas menores. No obstante el notador se permitió indicar en un “cierto código *in campo aperto*” los neumas correspondientes a este responsorio y como resultado se puede ver muy bien el respeto por la alternancia acento grave/acento agudo.

Ejemplo 4. Responsorio breve *Ora pro nobis* (CCalix, f. 103)

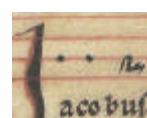
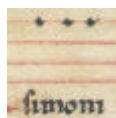


Obsérvese incluso la inclusión del custos al final de la primera línea (*Alle-*). Este es un detalle que sirve a la interpretación en caso de una duda melódica con una melodía muy conocida.

Fuera de estas particularidades, para los neumas monosónicos no se encuentra ningún otro detalle que permita ver alguna modificación o adición al neuma, fuera de las licuescencias que se verán más adelante. Únicamente quisiera llamar la atención sobre un pequeño detalle que aparece algunas veces en alguna sílaba presuntamente importante en un contexto de recitación cuando el neuma empleado es el *punctum*. Algunas sílabas finales presentan un trazo de *punctum* algo más prolongado, como dando a entender que es esa la sílaba importante y no otra, bien por ser la final de palabra, bien por tener más peso debido a la conjunción de letras que la forman.

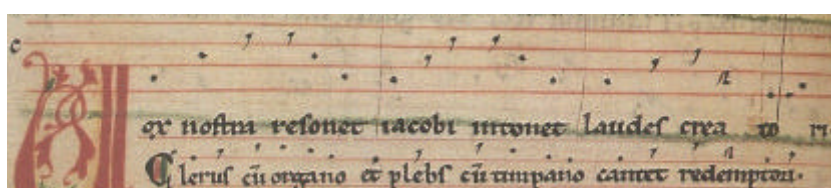
Ejemplo 5. Antífona *Imposuit Iesus* (CCalix, f. 102v)

Antífona *Iacobus et Iohannes* (CCalix, f. 102v)



En la sección polifónica la utilización de tres neumas monosónicos en contexto ascendente puede llevarnos a cierta confusión e interpretar la siguiente sucesión como una especie de salicus “disgregado” en tres sílabas, cuando en realidad se trata del capricho del notador que pone de diversas maneras dicha sucesión ascendente. En realidad cada una de las distintas estrofas están notadas de manera distinta, empleándose incluso el neuma central similar al *oriscus* en el contexto descendente, pero sin ninguna validez como elemento de conducción.




Ejemplo 6. Versus *Vox nostra* (CCalix, f. 216v)



Los manuscritos tardíos escritos ya en notación claramente diastemática, como es el caso del Calixtinus, no presentan mayor problema en cuanto a la simple lectura de sus neumas. En la mayoría de los casos sus formas neumáticas son similares a las de sus escuelas de procedencia. Tienen, además, la ventaja de que al no haber sido transformado su aspecto todavía en la notación cuadrada, se puede ver fácilmente su filiación. A continuación presento una lista resumida de los neumas que aparecen en el Calixtino.

Punctum		Virga	
Clivis		Pes	
Torculus		Climacus	
Climacus resupinus		Porrectus	
Torculus resupinus		Scandicus	
Scandicus flexus		Pes subpunctis	
Porrectus flexus		Porrectus subpunctis	



Como podemos observar estas son las grafías más simples, las que en las tablas de dom Cardine equivaldrían a aquellas que comportan solamente movimiento melódico. Cualquiera de ellas aparecen como neumas, es decir como conjunto de notas exclusivo en una sola sílaba. En los neumas de dos notas, salvo alguna diferencia en el trazado, no existe ningún problema en la interpretación, como dijimos anteriormente, esta notación no comporta ningún tipo de adición ni modificación (salvo la empleada por el cambio de copista que incluye un cambio en el *ductus* o en la forma del neuma, pero en ningún caso comporta un detalle que afecte a la interpretación de manera intencionada). Con los neumas de tres o más notas comienzan a aparecer algunas agrupaciones que podrían afectar a la interpretación, pero que son el resultado del empleo descuidado del copista, o bien de la utilización de manera plural de grafías melódica y rítmicamente equivalentes. Por ejemplo, la siguiente grafía de climacus  no comporta un matiz especial, a pesar de su similitud con algún neuma sangalense en el que la segunda nota adquiere un valor mayor. De la misma manera el empleo de las cuatro notas ascendentes en el *scandicus* en forma de sucesión de dos *podatus*  es la grafía normal en el manuscrito ya que no existe el equivalente de tres *puncta* + *virga* culminante. Igualmente el *scandicus flexus* se forma de manera natural con la unión de un *pes* y una *clivis*  sin que por ello, al igual que en el caso anterior, se considere ningún tipo de corte neumático que sí tendríamos en cuenta en las notaciones “in campo aperto” en las que la grafía cursiva estaría formada por la sucesión de dos *puncta* + *clivis*. Más adelante nos ocuparemos del importante fenómeno del corte neumático para la interpretación del canto gregoriano tardío a la luz de estas notaciones.

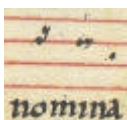
### **Neumas al unísono.**

Un detalle interesante que puede ayudar a la interpretación del canto gregoriano tardío, o bien a los cantos copiados con notación “tardía” aparece en lo que en las tablas de dom Cardine figura con el nombre de neumas que comportan desarrollo melódico al unísono, esto es *distrophas/tristrophas*, *bivirgas/trivirgas*. Conocemos bien su significación rítmica (e incluso melódica, ya que se colocan preferentemente en las cuerdas suprasemitonales y cuando no lo hacen en esas notas precisas su comportamiento melódico suele estar muy próximo a la sonoridad etimológicamente fuerte de Fa y Do) ya que se presenta de manera clara en las principales notaciones “in campo aperto”. Pero ¿cómo comportarse cuando los manuscritos más tardíos

únicamente utilizan una grafía tanto para indicar dos /tres sonidos breves o dos/tres sonidos más largos? Antes de responder a esta pregunta hay que hacer una apreciación. En general las series de tres sonidos suelen ser “simplificadas” en dos, sin ningún tipo de distinción sobre la amplitud rítmica de los mismos.

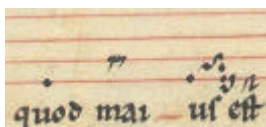
A pesar de esta poca atención es de destacar que siempre el segundo elemento tiende a tener una forma de “oriscus” lo cual intentaría unir de manera particularmente estrecha el último elemento del neuma al unísono con el siguiente.

Ejemplo 7. A/. *Ascendens Iesus* (CCalix, f. 103)



En otros casos el primer elemento es una virga y el segundo es prácticamente igual al que hemos descrito antes, aunque en este caso la virga es motivada por el ascenso melódico desde la entidad anterior (*quod*).

Ejemplo 8. A/. *Ad sepulcrum* (CCalix, f. 103v)

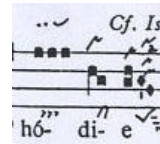
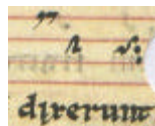


Independientemente de los elementos neumáticos que forman el neuma y de la forma de estos (obsérvese la clara forma de *oriscus* del segundo elemento) se puede aplicar fácilmente una norma en uso cuando no se dispone de manuscritos con notación “in campo aperto” que distingan claramente entre agrupaciones de sonidos al unísono largos o cortos. Esto es, un neuma (entendiendo como tal el grupo de notas que está sobre una sílaba) de dos notas siempre será equivalente a una bivirga (dos sonidos largos) mientras que uno de tres lo será a un tristropha (tres sonidos ligeros). Esta norma se puede aplicar a los ejemplos anteriores. Pero existen algunas excepciones a esta regla que conviene tener en cuenta. Algunas de las piezas son contrafacta de originales gregorianos anteriores. En este caso la comparación de los neumas entre las melodías gregorianas y las adaptaciones podría aclarar si se trata de sonidos de mayor o menor longitud. Pero no siempre ocurre así, ya que en muchas ocasiones el procedimiento del *contrafactum* comporta una simplificación. En efecto cuando el original comporta una tristropha algunas veces la adaptación comporta solamente dos

notas. Se corre el riesgo de interpretarlas como si se tratara de dos notas largas (ya que se encuentran aisladas sobre una sílaba) cuando, en realidad, su procedencia eran tres notas más ligeras. Un ejemplo de todo esto lo tenemos en el propio códice en el introito *Iacobus et Iohannes dixerunt*, simple adaptación melódica (¡y rítmica!) del introito de la misa de la aurora de Navidad *Lux fulgebit hodie*.

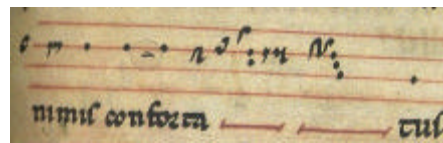
Ejemplo 9.- Introito *Iacobus et Iohannes* (CCalix, f. 114)

Introito *Lux fulgebit* (GT, pág. 44)



En otros casos parece que sí se respeta la presencia de la bivirga en el original en la nueva adaptación como ocurre en la parte central del cuerpo del gradual *Nimis honorati sunt...nimis confortatus* y en su original gregoriano.

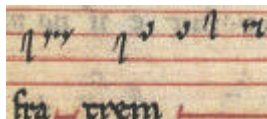
Ejemplo 10.- Gradual *Nimis* (CCalix, f. 115)



Y en otros casos la tristropha se respeta en toda su extensión como ocurre en el versículo del gradual *Misit Herodes...V/.Occidit autem...fratrem* y en su original el modelo de los graduales de modo V *Christus factus est...V/. Propter quod...nomen...*

Ejemplo 10.- Gradual *Misit Herodes* (CCalix, f. 119)



Gradual *Christus factus est* (GT, pág. 148)



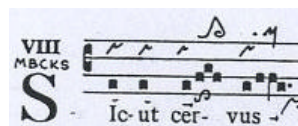
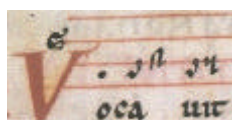
En este caso y a pesar de que la tristropha es un elemento neumático de un neuma mayor, se han respetado las tres notulas del grupo. La escritura del manuscrito jacobeo no deja de ser interesante ya que anota la sucesión virga-punctum-virga.

Destaquemos que el elemento final no es un oriscus como ocurría cuando se utilizaba solamente la duplicación de los sonidos.

### Neumas con elementos de conducción.

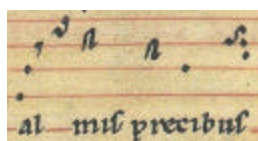
Muchos de los neumas que comportan unísono aparecen ligados a procesos cadenciales formando pressus en sus dos modalidades: *maior* o *minor*. En estos casos podemos ver cómo el Calixtino utiliza una grafía de clivis final que comporta un oriscus como primer elemento , en lugar de utilizar la escritura de clivis normal .

Ejemplo 11.- Tracto *Vocavit Ihesus* (CCalix, f. 114v)      Tracto *Sicut cervus* (GT, p. 190 )



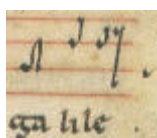
No obstante hay que ser cautos a la hora de evaluar la presencia de oriscus como primer elemento de estas clivis, ya que parece un comportamiento constante cada vez que la nota anterior esté al unísono con la primera con la primera de la clivis, cuando ésta es un elemento neumático de un neuma mayor. A continuación un ejemplo de la utilización de la clivis con grafía normal en cambio de sílaba con unísono hacia el neuma anterior.

Ejemplo 12.- A/. *Honorabilem eximii...almis precibus* (CCalix, f. 105)



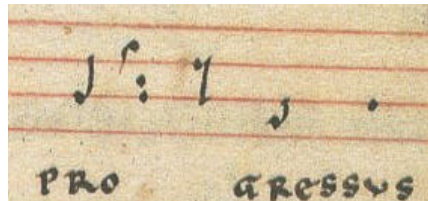
En cambio cuando existe un unísono en composición con el neuma anterior se suele emplear la grafía del oriscus como primera notula del segundo elemento.

Ejemplo 13.- R/. *Salvador progressus... Galilee* (CCalix, f. 107)



La obligatoriedad del unísono cuando la clivis está en composición queda reflejada en el siguiente ejemplo cuando por error del copista se la hizo preceder de un punctum que más tarde fue borrado en la corrección final del manuscrito, como puede apreciarse de manera clara al comienzo del responsorio anterior en el último elemento neumático de la primera sílaba.

Ejemplo 14.- R/. *Salvador progressus...* (CCalix, f. 107)

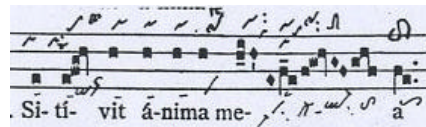
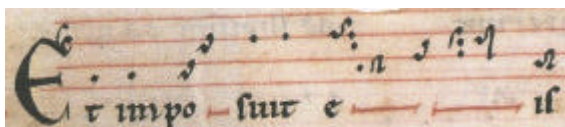


Pero donde, sin duda, se marca la diferencia es en los neumas que comportan elementos de conducción del tipo *quilisma* u *oriscus*. En el primero de los casos, la no existencia de un neuma que comporte bucles se refleja de una manera tajante: la nota quilismática es suprimida como podemos apreciar en la parte final del versículo del gradual *Misit Herodes...fratrem* y en su original del versículo del gradual *Christus factus est...nomen* que ya copiamos en el ejemplo 10.

En otros casos el elemento quilismático se ha convertido en un sonido normal (punctum) como ocurre en el versículo del tracto *Vocavit Ihesus...V/. Et imposuit* y en su modelo el cantico *Sicut cervus...V/. Sitivit anima mea*

Ejemplo 15.- Tracto *Vocavit Ihesus* (CCalix, f. 114v)

Tracto *Sicut cervus* (GT, p. 190)



Una mirada atenta muestra que en estos casos la nota quilismática además de ser una nota real es un elemento en el que se ha efectuado un corte neumático a media pendiente ascendente, procediendo el corte precisamente en la nota del quilisma. En ninguno de los dos casos he utilizado la grafía cursiva del scandicus: en *Et impo...sui* porque tal y como vimos en folios anteriores la grafía del scandicus de cuatro notas siempre está formada por dos pes, y en *e...is* que sí podía haber escrito un scandicus cursivo subpunctis, la separación de la grafía puede inducir a error.

### **Cortes neumáticos.**

Si hay algún hecho notacional característico de la ciencia semiológica ese es el corte neumático, fenómeno común a todas las notaciones “in campo aperto” de primera época y que no queda fuera de contexto incluso en las notaciones más tardías, pero que conservan todavía las formas neumáticas reconocibles. Aunque no es objeto del presente trabajo, me gustaría llamar la atención sobre un fenómeno que incluso afecta a la notación de la *musica mensurabilis* desde su primera expresión en la llamada Escuela de Notre-Dame. Una de las características del corte neumático, la que mejor le define es aquella que señala una interrupción en el trazado del neuma con el objeto de indicar una nota (o notas) importante en el diseño melódico que posee una sílaba concreta. Esa importancia que queda reflejada en multitud de detalles según su posición dentro del neuma: cortes al inicio –notas “fuente”- cortes a media pendiente ascendentes/descendentes, cortes en el agudo –que a menudo polarizan lo que conocemos como “punto cardine” en castellano nota eje/bisagra que recibe el movimiento los elementos neumáticos anteriores y de la que parte la articulación del resto de los sonidos. Y no debemos olvidar los cortes en el grave, que como ya intuía dom Cardine y demostró dom Saulnier en algunos contextos pueden implicar algún “matiz expresivo”.

Como ya dije antes la importancia de este fenómeno es tal que no podemos dejar de lado que la aparición de la notación modal para perpetuar el repertorio de la Escuela de Notre-Dame, de tipología cuadrada y con pocas referencias a los abundantes detalles rítmicos de sus predecesoras, contó con una cierta complicidad en los cortes neumáticos para indicar qué notas eran las más importantes (longas) en la sucesión de valores breves-largos. Ciertamente su esencia es mantener una especie de isocronía que ha perdido la variedad rítmica multifuncional de las primitivas notaciones, pero aún conserva algunos detalles que visualmente podrían ser herederos de las antiguas escuelas de grafía. Y no solamente es el repertorio polifónico el que utilizó esta notación. Multitud de piezas del canto gregoriano “tardío” fueron notadas por primera vez en esa notación “cuadrada” por lo que aunque no sujetas al ritmo “modal”, podemos extraer del estudio de las notaciones inmediatamente anteriores algunos detalles interesantes.

Pero pongamos algunos ejemplos de la adecuación de la interrupción en la grafía con las notas importantes de cada pulso en los organa y cláusulas del repertorio de

Notre-Dame. El organum duplum *Viderunt omnes* en el manuscrito W1 (Wolfenbüttel, *Herzog August Bibliothek*, ms. 628) es un claro ejemplo de lo que queremos demostrar.



La voz superior (duplum) que transcurre por los términos del primer modo (troqueo) tiene varias W “interrupciones” en su desarrollo, traducidas en los fenómenos que conocemos como *extensio modi* (plural *extensiones modorum*) que hacen que la secuencia rítmica quede de la siguiente manera:

$$L_p - LB LB LB L_p - LB L$$

Donde B = Breve, L = Longa y  $L_p$  = Longa perfecta (i.e.  $L = 3B$ ) mientras que la alternancia LB hace que aquella pierda un tercio del valor para que el conjunto LB sea una perfección.

Podemos ver otro ejemplo en el organum triplum *Descendit de celis* (responsorio de los maitines de Navidad) en la que esta vez es el modo dáctilo (tercero) el que aparece tras la sucesión de una longa seguida de una serie de ligaduras de tres notas. El ejemplo pertenece al manuscrito F (Florencia, *Biblioteca Mediceo Laurenziana*, Pt. 29.I).



En este caso la sucesión es distinta  $L_p BB - L_p BB - L_p BB \dots L_p$ . En este caso tanto la nota inicial como la tercera nota de cada una de las ligaduras son Longas perfectas, coincidiendo con una separación clara de la grafía. De las dos breves medias, la primera es *recta* (i.e. vale un tercio de la  $L_p$ ) y la segunda es *brevis altera* (i.e. dos tercios de la  $L_p$ ).

Y para utilizar otra de las tres principales fuentes del repertorio de lo que pudo ser el *Magnus Liber Organi* pongamos como ejemplo otro de los *organa* para el tiempo

de Navidad. Esta vez el duplum *Iudea et Ierusalem* (responsorio de las primeras vísperas de Navidad) tal y como aparece en W2 Wolfenbüttel, *Herzog August Bibliothek*, ms. 1099) en los *ordines* que expresa en segundo modo (yambo) representados por la sucesión de una serie de ligaduras de dos notas que finalizan antes de la *pausatio* con una de tres notas.

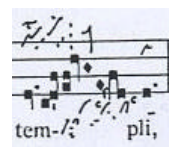
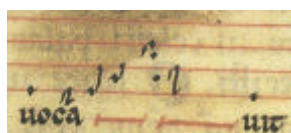


Podemos observar claramente como la segunda de cada ligadura está separada de la primera del grupo siguiente, coincidiendo ese “corte neumático” con la nota de mayor valor este vez en la sucesión BL BL BL...B

Evidentemente no se trata de lo mismo, pero con ello quiero poner de relieve que una de los grandes logros de la semiología, el conocimiento del corte neumático, tiene presencia en notaciones posteriores, aunque con una significación rítmica precisa. Volviendo al Codex Calixtinus, nos encontramos una realidad a menudo cambiante. No podemos decir que el corte neumático esté totalmente ausente de los manuscritos tardíos, pero sí que la utilización de los cortes es muy limitada y a menudo ambigua, en razón al posible desconocimiento de la significación real del agrupamiento de los neumas. Esta utilización puede ser casual o no, pero, en cualquier caso es real. Como primer ejemplo utilizemos la presencia de un corte neumático en el agudo que es respetado por el Iacobus. Se trata de una sección cadencial el ofertorio *Ascendens Ihesus*, contrafactum del ofertorio *Stetit Angelus* de probable origen galicano.

Ejemplo 16.- Of. *Ascendens Ihesus...vocavit* (CCalix, f. 121)

Of. *Stetit Angelus...templi* (GT, p. 610)

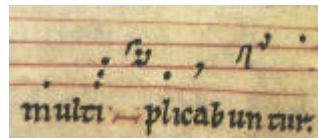


En primer lugar hay una pequeña adaptación melódica que acomoda una sílaba pretónica (vo-). Curiosamente el corte inicial no ha sido consignado. El Calixtinus escribe una clivis cuando en realidad podría aparecer un corte neumático inicial. Por eso no se utiliza después un *scandicus* (*salicus* indica el gradual de Einsiedeln 121, según la costumbre habitual), sino la sucesión clivis-pes produciendo un corte en el grave.



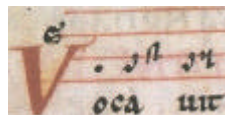
Como culminación del proceso en la primera parte del neuma, sí se produce un corte en el agudo en el *fa*, seguido de un *scandicus* bien caracterizado en las notaciones primitivas, pero algo confuso en el *Jacobus*, que en vez de escribir un *scandicus subpunctis* “cursivo”, utiliza un pes + climacus sin que por ello tengamos que interpretar que se trata de un corte a media pendiente. En cambio sí puede considerarse una articulación neumática consciente lo que ocurre en el final del versículo del gradual *Nimis*. Se han separado conscientemente *scandicus* y *climacus* provocando un corte a media pendiente de manera muy clara.

Ejemplo 17.- Gradual *Nimis honorati... V/. Dinumerabo...multiplicabuntur* (CCalix, f. 115)



Sin embargo los cortes están casi siempre ausentes como podemos ver en la entonación de los cánticos gregorianos del modo VIII y su contrafactum en tracto *Vocavit Iesus*.

Ejemplo 18.- Tracto *Vocavit Ihesus* (CCalix, f.

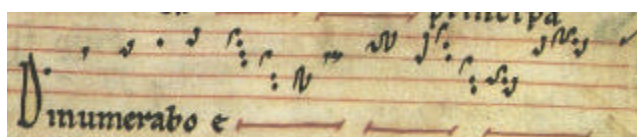


Cántico *Sicut cervus* (GT, p. 190)



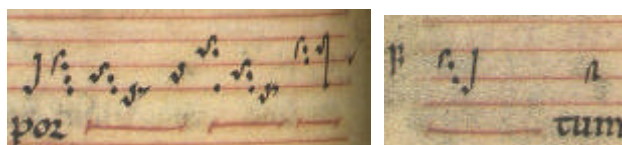
En ambos casos los cortes iniciales no figuran en el *Jacobus*, y en el primero (-ca-) se utiliza la grafía del *scandicus flexus* cursivo, tal y como describimos en los neumas simples, propia el manuscrito que en ningún caso podemos interpretar como portadora de corte neumático a media pendiente ascendente. El análisis de todos los casos de cortes iniciales da un resultado semejante. En ningún caso la comparación con las piezas originales da un resultado satisfactorio. Un ejemplo similar tomado de la misma pieza, es el comienzo del versículo como podemos ver en el ejemplo 15.

A pesar de todo las articulaciones fundamentales se respetan de manera más o menos clara como podemos ver en el versículo del gradual *Nimis*.



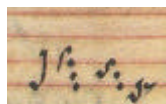
Un caso particularmente importante para el estudio de la articulación neumática en las fuentes tardías como es el Calixtino está constituido por la aparición de algún topo melógeno que permita ver en qué medida se ha respetado la “silabización” del melisma respetando la articulación interna del melisma. En la época dorada de la composición y adaptación de estos cantos, los buenos tropos se distinguen de los demás, porque aquellos respetan muy bien el ritmo del melisma, adaptando escrupulosamente el texto y haciendo coincidir las sílabas finales de las entidades fraseológicas con los finales de los elementos neumáticos. En el *Jacobus* encontramos un ejemplo interesante de esta práctica, aunque es verdad que el canto madre es monódico y la prósula se encuentra en el apéndice polifónico. Se trata del melisma final del cuerpo del responsorio *O adjutor*, “unicum” del Calixtino y “organizado” a dos voces en la sección final del códice.

Ejemplo 20.- Responsorio *O adjutor...portum* (CCalix, f. 110v)

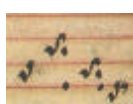


Veamos cómo se comporta la prósula. Incluso visualmente podemos ver que hay una cuádruple división que quedaría como sigue:

1.-



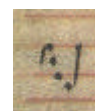
2.-



3.-



4.-



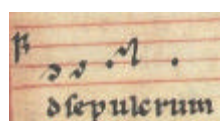
que es respetada por la verbalización del melisma en cualquiera de las cuatro divisiones. Obsérvese además que en algunos casos incluso cada elemento neumático comporta una palabra con sentido pleno (*portum... et cum paraclito...purgati...Te duce...*)



Al igual que ocurre con las mejores prosulaciones realizadas en la época dorada de la composición del canto gregoriano, en el repertorio tardío podemos encontrar algunas huellas de respeto a la tradición que nos pueden orientar en la agrupación de las notas en el interior de un melisma y por consiguiente en la interpretación “semiológica” de un melisma transmitido con una notación tardía.

Nos queda por analizar un caso particular de corte inicial que se produce en el Iacobus en algunas ocasiones y que por el tipo de giro melódico puede estar emparentado con el scandicus quilismático flexus. Por supuesto esto no es más que una hipótesis, ya que como hemos visto antes el elemento quilismático bien desaparece, bien se convierte en una nota “normal”. Sin embargo en esta nueva aparición, compartiría con él la importancia de la primera nota del neuma, pero habría desaparecido la forma bucle característica, como ocurre al comienzo de la antífona *Ad sepulchrum*.

Ejemplo 21.- A/. *Ad sepulchrum* (CCalix, f. 103v)



En este caso y en otros parecidos en el manuscrito la intencionalidad del copista parece clara: resaltar una “nota fuente” que por su importancia modal se erige en la principal del neuma y de la que parte el movimiento hacia las demás.

### **Licuescencias.**



El último apartado que, brevemente, voy a tratar se refiere a una realidad tanto musical como textual. Desde los estudios pioneros de Dom Pothier y Dom Mocquereau, hasta los más avanzados de Dom Cardine y de Johannes B. Göschl, esta unión de fenómeno articulación vocal-interpretación musical constituye una de las pruebas más importantes de la imaginación que los copistas ponían al servicio de la interpretación. Cada uno de los diferentes signos neumáticos que enlazan sílabas toman un aspecto especial cuando la articulación entre las mismas adquiere cierta complejidad. Una complejidad que es “su” complejidad, no “nuestra” complejidad, de ahí que encontremos algunos de estos signos especiales en lugares no del todo previsibles (por ej., muchas veces en un contexto ascendente la frecuente palabra *Do-minus* suele conllevar un signo licuescente probablemente por la pronunciación muy sonora de la “m”).

Como en otros aspectos, el número de licuescencias disminuye a medida que las primitivas notaciones van dejando paso a otras más “perfeccionadas(!)” melódicamente, pero que poco a poco van perdiendo estos detalles íntimamente ligados a la unión texto-melodía. Con la aparición de la *musica mensurabilis* y su preferencia por la notación cuadrada (David Hiley *dixit*), el fenómeno de la licuescencia en algunos casos derivará en lo que se denomina la plica (sobre todo en obras que comportan abundante desarrollo textual, como conductus y motetes) y en otros, la mayoría, la plica se destinará a provocar el fenómeno de *fractio modi* con la consecuente ruptura del esquema rítmico de cada uno de los modos.

Como ejemplo de la utilización de la plica como un fenómeno de ayuda a la interpretación de un pasaje que incluye una articulación silábica compleja, veamos la sección central del conductus “sine cauda” *Frater iam prospicias* del manuscrito Ma (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 20486).

Ejemplo 22.- Conductus *Frater iam... obs...angustias* (Ma)



Las plicas que, en notación cuadrada, toman este aspecto  e incluso algo más “redondeado”  que en algún caso y en virtud de la colocación del rasgo más largo a la derecha o a la izquierda significan plica-longa o plica-breve, solamente se encuentran en la voz inferior, mientras que en la superior las notas tienen el aspecto normal. La articulación (*obs--anxiar...an-gustias*) ciertamente es compleja, pero lo sería para las dos voces, no solamente para una. Si nos fijamos con atención la posición de la plica está siempre uniendo un salto de tercera (y ocasionalmente en unísono) en la voz en la que sí aparece, pero no en la superior. Como quiera que aparecen más plicas en esta misma pieza, veamos cual es su lugar y su relación con el texto y con la melodía.

Ejemplo 23.- Conductus *Frater iam...ut habitas...delitias...ad ineptias...lascivias* (Ma)

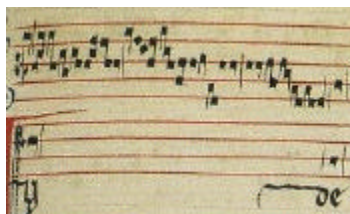


El contexto melódico es el mismo. En la voz inferior, en la que aparece la plica, siempre existe un salto de tercera, mientras que en la otra voz el movimiento melódico es distinto, muy a menudo de segunda. No quiero sacar conclusiones de tipo general, pero la equiparación de plica a licuescencia en determinados contextos ha de hacerse siempre con la debida cautela.

El caso más frecuente de utilización de la plica, inexistente en el repertorio gregoriano, coincide con los largos melismas de las voces organales y en las largas caudas de los conductus “cum littera”, contextos en los que, obviamente, no existe ningún tipo de articulación textual. En el comienzo del responsorio “organizado” a dos

voces *Iudea et Iherusalem* (F-Pt. 29-1) podemos ver la aparición de la plica en la voz superior en medio del melisma de la voz organal.

Ejemplo 24.- Responsorio *Iudea et Iherusalem* (F)



Quiero resaltar aquí además un detalle que une la utilización de la plica a un fenómeno puramente textual. Bien conocido es el estilo propio de las secciones en *organum purum* de estos cantos: largas vocalización sobre una sola sílaba. En el momento en el que el texto ha de cambiar, constituye todo un acontecimiento. Y cómo se señala esa circunstancia especial: pues con la aparición de una plica inmediatamente antes de una *pausatio* que indica que vamos a cambiar de texto tras una larga sección con una sílaba, como podemos ver en el cambio de *Iu—dea*.

Fuera de estos contexto más propios de la polifonía de los siglos XIII y XIV, y volviendo al *Codex Calixtinus*, en él podemos encontrar todavía un buena representación de neumas licuescentes derivados de grafías cursivas en su mayor parte, tamizados en algún caso por la intervención de algún otro copista o por el paso del corrector. Todavía se muestra el *Jacobus* fiel al principio de articulación compleja y sitúa estas grafías allí donde se produce ese fenómeno de la misma manera que aparece en los manuscritos de épocas anteriores, si bien en un número más reducido de casos y no con tanta abundancia de grafías.

#### Grafías licuescentes en el *Jacobus*.

Clivis licuescente (Cephalicus)



Pes licuescente (Epiphonus)



Climacus licuescente (Ancus)










Torculus licuescente





Pes subbipunctis




Junto a estas grafías aparecen aquellas que pueden relacionarse con las licuescentes aumentativas o diminutivas de cada neuma


Virga  Punctum (aumentativa)   
 Pes (aumentativa)/Torculus (diminutiva)    
 Clivis (aumentativa)/Porrectus (diminutiva)   
 Torculus (aumentativa)  

A las que hay que añadir aquellas que son el resultado de la yuxtaposición de algunos elementos, como por ejemplo la unión de dos “puncta” el último de ellos con

licuescencia aumentativa , o la unión de dos clivis, la segunda de ellas “quassa” de rara aparición como neuma .

En algunos casos ha sido una segunda mano quien ha trazado los neumas siendo licuescente el último de los rasgos. Es muy evidente en el

diseño completo del neuma  que deja ver la licuescencia aumentativa en le

porrectus final. O un torculus seguido de clivis “quassa”  con un rasgo de copia algo distinto del anterior.

### Conclusiones.

Sin pretensión de haber sido exhaustivo, he presentado una serie de hechos notacionales que nos pueden informar de la práctica de los copistas en una época relativamente tardía y referidos a un solo manuscrito, bien que muy especial. Hemos visto cómo se han conservado algunos detalles de las antiguas prácticas de los copistas de las notaciones “in campo aperto” en lo que se refiere a la alternancia de virga-punctum para indicar ascensos o descensos melódicos. A veces esta alternancia es peligrosa cuando los manuscritos son ya algo tardíos, de notación cuadrada y pueden tener algún raso de mensuralismo, sobre todo cuando escriben piezas textualmente rítmicas, como secuencias, versus, conductus, etc. En otros detalles los criterios semiológicos pueden ir diluyéndose, por ejemplo, en la presencia de neumas que comportan movimiento melódico al unísono. Se han perdido las variedades de grafías

que permitían conocer el valor de las notas. Será arriesgado saber si nos encontramos ante dos/tres notas de valor largo o corto. Fuera de la norma citada en la sección correspondiente, en el interior de un neuma más desarrollado será difícil extraer una conclusión válida en el caso de que no se trate de una adaptación en la que siempre podríamos recurrir al original. De la misma manera van desapareciendo los elementos que indican detalles al servicio de una conducción, por ejemplo los oriscus o quilismas. En estos casos la prudencia aconseja, en caso de no tener elementos de comparación, analizar cada uno de los contextos: no todos los scandicus han de serlo, y ya que los salicus han desaparecido, no tenemos elementos de juicio para saber, en aquellas piezas que no son contrafacta, cómo obrar. Un análisis inteligente del discurso melódico nos puede dar información al respecto. Y por último, los cortes neumáticos que constituyen una herramienta fundamental en la ciencia semiológica, también han perdido en el canto gregoriano tardío parte de su operatividad.

El canto gregoriano tardío, ¿se compuso a imitación del “auténtico”? Si así fue, sus criterios de fraseo y articulación neumática interna ¿son los mismos? Las piezas tardías se compusieron a imitación de otras ya existentes y que estaban en la mente de los cantores/compositores. Por ello el estudio del repertorio original, su comparación, y el conocimiento profundo de la realidad rotacional de cada manuscrito son las únicas herramientas que nos pueden dar la clave para la interpretación del canto gregoriano tardío con los criterios de la semiología.