

**3ª Parte:**

**LAS FORMAS MUSICALES CORALES**



## Capítulo 20. EL CANTO GREGORIANO

### 20.1. INTRODUCCIÓN.

En la tercera parte de nuestro Tratado de Dirección de Coro queremos acercarnos al repertorio que se ha compuesto para el Coro.

Siendo este repertorio inmenso, inabarcable, que comienza en el principio de la historia de nuestra Música (centenares de miles de obras)<sup>1</sup>, las formas musicales o estructuras en las que la obra coral se vuelca o compone son pocas, si las comparamos con las de la música instrumental, muy posterior en su nacimiento.

Muy en general esta forma es única, y deriva de la naturaleza *cantable* de la música Coral, música que *canta* un texto, religioso o profano: La *Canción religiosa* o *Motete*, de la que derivarán otras formas religiosas, hasta el Oratorio; y la *Canción profana*, con una vertiente popular estrófica (que en España se concretará en el *Villancico*), y otra culta o *Madrigal*, de las que igualmente se derivan otras, a veces tan lejanas como la Ópera o la Fuga.

Los tratados de Formas Musicales dedican muy poco espacio a la descripción de las formas de la música coral, mientras son prolijos en la explicación de las formas instrumentales, que ciertamente han llegado a ser muy complejas, como la *Fuga* o la *Sonata*.

Es por eso que queremos hacer un acercamiento a las formas musicales de la música coral, convencidos de que la forma de una obra concreta, además de ofrecer un molde a la inspiración del compositor, aporta valiosos criterios para su correcta interpretación.

Por otro lado, la interpretación de una obra coral, como la de cualquier obra musical instrumental, debe mostrar los elementos estructurales, partes o secciones de su arquitectura formal. La obra musical no es una sucesión de sonidos inconexos, sino articulados en ideas musicales, frases, secciones, partes, etc., a la manera de un discurso literario. La plasmación de la forma musical en la interpretación es la vida de la música. El *articular*, *frasear*, *cadenciar*, separar elementos, a la vez que conservar nexos de unión, etc. son algunos de los secretos del buen hacer musical. Los intérpretes que sólo *leen* o hacen sonar los sonidos escritos, se quedan en la materialidad de la música, y el resultado es una música muerta, desprovista de vida.

Comenzamos el estudio de las formas musicales con el CANTO GREGORIANO, verdadero arte coral como canto colectivo que es, que está en el inicio de nuestra cultura musical occidental, que ha influido poderosamente en la música posterior, y que, por estar asociado a la

---

1. Mi biblioteca personal de partituras corales (por citar un caso privado, sin las posibilidades de una Biblioteca Pública o la de un Centro Oficial especializado) supera las 10.000 obras, y, como es natural, abunda más en obras cercanas a mi entorno geográfico.

interpretación de algunas de las formas polifónicas religiosas más complejas, es preciso su conocimiento al Director de Coro. De hecho, algunas buenas interpretaciones de obras polifónicas, dejan de serlo por la ausencia ignorada o la mala interpretación del obligado Canto Gregoriano.

## 20.2. NATURALEZA DEL CANTO GREGORIANO.

El Canto Gregoriano ha sido la música “oficial” de la Iglesia Romana, o de Occidente, desde la alta Edad Media hasta los años recientes del Concilio Vaticano II<sup>2</sup>. Está sustancialmente unido al latín, también lengua “oficial” de la Iglesia, y a la liturgia del Rito Romano, o conjunto de actos oficiales y prolijamente reglados del culto de la Iglesia Católica, como son la Misa, los Sacramentos y la Oración canónica.

El nombre de “gregoriano” deriva del Papa S. Gregorio Magno (590-604). Este Papa, entre otras cosas importantes, organizó los diversos ritos de la Iglesia dándoles una cierta unidad; también la música, creando la *Schola Cantorum*, o academia musical en la que se formaban los músicos-cantores, que aprendían las melodías litúrgicas de memoria para después partir a las diversas iglesias de Europa y enseñarlas. Pero la música que se practicara y aprendiera en la *Schola Cantorum* está muy lejana y separada de la música de la que aquí hablamos: la tradición que atribuye el Canto Gregoriano a S. Gregorio Magno nace con nuestro canto en el siglo IX.

El Canto Gregoriano debería llamarse “romano-galicano”, pues fue asumido, junto con la Liturgia Romana, por el Imperio Carolingio como factor de unidad político-religiosa, imponiéndolo en los territorios de su influencia, sobre otras tradiciones litúrgico-musicales autóctonas, como ocurrió con la propia liturgia y canto galicano, el ambrosiano de Milán, y el mozárabe de la España visigótica. Estas liturgias con sus músicas propias se fueron relegando a pequeñas poblaciones, y olvidando<sup>3</sup>.

En ciertos ambientes musicales no muy cultos esta música es apodada *canto llano*, nombre históricamente más reciente que recibió el canto gregoriano incorporado a la polifonía como *cantus firmus*, con alargamiento desmesurado de los valores de sus sonidos, convirtiéndolo en *cantus planus*, o canto pesado, traducido propiamente al castellano como *canto llano*.

La importancia del Canto Gregoriano es de primer orden, pues nos ofrece la música europea más antigua que podemos interpretar: nacida allá por los principios del siglo IX y escrita en variadas notaciones neumáticas *in campo aperto*, interesantísimas bajo el aspecto rítmico,

---

2. La Constitución sobre la Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II, promulgada el 4 de Diciembre de 1963, daba libertad para que cada Iglesia local celebrara la Liturgia en su lengua propia. Aunque el Concilio proclamó al Canto Gregoriano como oficial de la Iglesia, los nuevos textos traducidos del latín necesitaron nuevas músicas (cosa que se hizo con mejor o peor acierto), que desplazaron definitivamente al Canto Gregoriano.

3. Conservamos muchos y excelentes manuscritos de Canto Mozárabe con una grafía neumática *in campo aperto* o adiaستمática. Cuando a finales del s. XV el Cardenal Cisneros quiso reconstruir el rito mozárabe, la transcripción musical a la escritura diastemática de la época no fue posible porque se habían olvidado las piezas por completo, salvo algunas pocas que permanecieron como populares.

pero poco útiles para la precisión melódica, su tradición interpretativa nunca se perdió, y cuando nació la diastematía, con su posibilidad de fijar los intervalos melódicos, las obras se escribieron con toda normalidad en el nuevo sistema.

El Canto Gregoriano es un *corpus* ingente de obras: éstas se cuentan por miles, pues cada domingo, cada fiesta tiene su Misa y su Oficio de las Horas canónicas, con múltiples obras para cada una de ellas, propias para ese día concreto, y que no volverán a cantarse hasta el mismo día el próximo año.

Además esta música se ha conservado perfectamente a través de la historia, pues se ha guardado celosamente por la misma Iglesia; tanto que a veces se ha considerado música inspirada por el Espíritu Santo directamente a S. Gregorio.

Lo más importante es que desde su nacimiento ha sido una música viva, que, aunque ha tenido épocas alternas de esplendor y de decadencia, no ha dejado de interpretarse nunca, con unos criterios de autenticidad más o menos acertados según las épocas.

Por todo esto creemos que el Canto Gregoriano, en su conjunto, debería tener el rango de “Patrimonio cultural de la Humanidad”, de manera semejante a ciertos conjuntos monumentales arquitectónicos.

### 20.3. FUENTES CLÁSICAS DEL REPERTORIO GREGORIANO.

El ingente *corpus* de obras que constituyen el Canto Gregoriano se ha recopilado en unos ciertos libros que podemos llamar “clásicos”. Estos libros agrupan las piezas según las acciones litúrgicas a las que están destinadas. Los libros que la Iglesia considera *oficiales* son:

- El *Graduale Romanum*: Contiene todas las obras o cantos para la Misa de cada día. Toma su nombre del *Graduale* (Gradual), canto de respuesta a la primera lectura bíblica, obra que caracteriza el estilo más difícil del repertorio gregoriano. Éste es el libro más útil para los cantores de las actuales *Scholae Gregorianae* o Coros Gregorianos. También lo es para los estudiosos del Canto Gregoriano por la edición de los monjes del Monasterio de Solesmes en triple notación (cuadrada o convencional, y neumática de los códices de Laon y Saint-Gall de los ss. IX-XI)<sup>4</sup>.
- El *Antiphonale Monasticum*<sup>5</sup>: Contiene todas las obras o cantos para la Liturgia de las Horas canónicas diurnas (Laudes, Horas Menores, Vísperas y Completas) de cada día. El nombre le viene de la *Antiphona* (Antífona), pequeña obra que enmarca a un Salmo en su principio y en su final, y es la pieza más abundante de este libro. Éste sería el libro más útil para el director de Coro, pues aquí se hallan los Salmos y los Himnos, que serán necesarios para la interpretación de las correspondientes formas polifónicas.

---

4. *Graduale Triplex seu Graduale Romanum...* (Solesmes, 1979).

5. *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis...* (París, Tournai, Roma, 1934).

- El *Responsoriale Monasticum*<sup>6</sup>: contiene las obras o cantos para los Maitines u Hora canónica nocturna de cada día. Su nombre deriva del *Responsorium* (Responsorio), canto de respuesta a una lección o lectura, y de gran complejidad musical e interpretativa.
- El *Liber Usualis* es hoy obsoleto y está descatalogado, porque responde a la ordenación de domingos y fiestas anterior a la reforma del Concilio Vaticano II. No es un libro oficial, sino un compendio de los cantos de la Misa y de la Liturgia de las Horas de todos los domingos y fiestas más importantes del año litúrgico. Es con mucho el mejor libro para el Director de Coro, pues los Salmos, Himnos y otras obras polifónicas que requieran el auxilio del Canto Gregoriano están compuestos en la Edad Media, en el Renacimiento, en el Barroco, etc. y corresponden a la ordenación ritual de la antigua liturgia, en la que se desenvuelve el *Liber Usualis*<sup>7</sup>.

Como libros parciales, y a falta del *Liber Usualis*, pueden ser útiles al director de Coro los siguientes:

- El *Liber Hymnarius*<sup>8</sup>, que contiene los Himnos de todos los domingos y fiestas del año, además de los Invitorios y algunos Responsorios de Maitines.
- El *Psalterium Monasticum*<sup>9</sup>, que contiene todos los Salmos y otros cánticos bíblicos con estructura de salmo (como el *Magnificat*, *Benedictus*, etc.), organizados con sus antífonas correspondientes para la Liturgia semanal de las Horas canónicas diurnas. Además tiene un amplio estudio de los tonos salmódicos.

#### 20.4. CARACTERÍSTICAS DEL CANTO GREGORIANO.

El Canto Gregoriano es, como ya hemos dicho, una música muy antigua, la más antigua que hoy podemos interpretar. Es muy distinta al resto de la música que solemos practicar, y que constituye el gran patrimonio de nuestro arte.

Pero el Canto Gregoriano no es un espécimen raro, o extraño, dentro de la Historia general de la Música, como si constituyera un *gueto* aislado de todo contexto histórico. En absoluto: el Canto Gregoriano es una música formada en la alta Edad Media, con elementos en parte anteriores, y en su mayor parte nuevos, o expresamente compuestos por autores muy sabios, pero todos anónimos; y todas sus características son comunes a la música de su época, excepto alguna, que le es exclusiva.

Describimos las características más importantes del Canto Gregoriano:

---

6. No me consta la edición moderna actualizada del *Responsoriale Monasticum*.

7. *Liber Usualis Missae et Officii...* (París, Tournai, Roma, New York, 1964).

8. *Liber Hymnarius cum Invitoriis...* (Solesmes, 1983).

9. *Psalterium cum canticis Novi et Veteris Testamenti...* (Solesmes, 1971).

- Es una música *vocal*. Su interpretación es exclusivamente vocal: nunca ha necesitado acompañamiento ni doblaje instrumental. En algunas épocas de menor rigor histórico se ha acompañado del Órgano, existiendo tratados y libros de acompañamiento de órgano al Canto Gregoriano. No podría ser de otro modo: toda la música de la Edad Media es vocal. La música instrumental tardará mucho en aparecer.
- Es una música *monódica*, a una sola voz; es simplemente melódica y no necesita más. Esto no es una deficiencia, sino algo connatural a la época. Toda la música que se hace en esta época es monódica, no se concibe de otra manera. La polifonía nacerá algunos siglos más tarde, y precisamente tomando como base el Canto Gregoriano. El acompañamiento del órgano al Canto Gregoriano, en las épocas en que se hacía, desnaturaliza esta música haciéndola polifónica, e hiriéndola gravemente en su modalidad y ritmo, de los que hablaremos a continuación.
- Es música *coral*, o propia para ser interpretada por grupos o colectivos, aunque para algunas obras se necesite una alta especialización. Las piezas u obras para solista son excepcionales, (versos de *Gradual*, de *Alleluia*, o de *Ofertorio*), y también hay una larga tradición de ser cantadas por una Schola técnicamente preparada. Esta característica no es compartida por toda la música medieval, que naturalmente tiene muchas vertientes solísticas, como las canciones de trovadores, por ejemplo.
- Es una música de *ritmo libre*, en oposición a la mensuración, o ritmo medido que precisó la práctica posterior de la polifonía. Y mucho más opuesta al ritmo métrico uniforme que impone el compás a partir del siglo XVIII. Prácticamente toda la música monódica contemporánea es de ritmo libre. Esta libertad rítmica, que analizaremos en su momento, no es lo mismo que la *arritmia*: si el Canto Gregoriano fuese arrítmico, no podría interpretarse en conjunto.
- Es una música *modal*, basada en unas escalas de amplia variedad melódica, muy apta para la monodía, pero que pasarán a la polifonía medieval. El carácter modal no sólo no es privativo del Canto Gregoriano, sino que pervivirá durante todo el Renacimiento y prácticamente todo el primer Barroco. Se opone a la *tonalidad*, que se impondrá de hecho a partir del siglo XVIII.
- Es una música *religiosa*, compuesta para alabar a Dios y elevar los sentimientos de los hombres en ambiente de oración calmada y escucha silenciosa, en contraposición a otra mucha música contemporánea de carácter cortesano, civil o profano.
- Es una música *litúrgica*, o dotada de unas exigencias superiores, que la convierten en *oficial* para solemnizar los actos *oficiales* de la Iglesia antes expresados: la Misa, los Sacramentos y la Oración canónica. La Iglesia sanciona esta música como apta para estos ritos, vela por ella, la conserva; y rechaza otras músicas, incluso religiosas, como impropias de ellos.
- El texto es el *latín eclesiástico* o *medieval*, lengua común todavía en la Europa derivada

del Imperio Romano. Es la lengua oficial de la Iglesia, de sus documentos y de su liturgia, que pervivirá hasta la reforma del Concilio Vaticano II. En el pueblo se van formando unas lenguas derivadas o *romances*, que apenas tienen personalidad lingüística para soportar música culta o de autor.

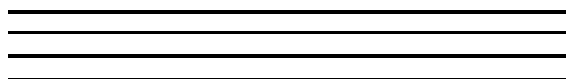
## 20.5. GRAFÍA DEL CANTO GREGORIANO.

Como ya se ha esbozado, el repertorio más importante del Canto Gregoriano quedó escrito bajo grafías diversas *in campo aperto*, o sin líneas paralelas (escritura adiaستمática), que aportan muchos datos de índole rítmica, interpretativa, e incluso melódica, pero que no puede precisar la altura de los sonidos y los intervalos que forman. Destacan por su claridad y precisión en este aspecto los códices de los siglos IX al XI conservados en los monasterios franceses de Saint-Gall y Laon, que han constituido la base de la nueva ciencia semiológica con la que hoy se aborda el Canto Gregoriano y su interpretación. El estudioso y el intérprete moderno de esta música deben conocer esta ciencia.

Al Director de Coro, que sólo trata el C. Gregoriano de una manera auxiliar, no se le puede pedir tanto. Además el repertorio gregoriano que el director utilizará lo encontrará siempre escrito en la escritura diastemática característica, que encontramos en los grandes libros de facistol de nuestras catedrales y monasterios, y en las ediciones ordinarias de los libros del repertorio gregoriano descritos en el apartado 3º.

La grafía del Canto Gregoriano utiliza los siguientes elementos:

20.5.1. El TETRAGRAMA. Es una pauta de cuatro líneas, que encierran tres espacios.



Las líneas se numeran de la primera a la cuarta de abajo arriba; igualmente los espacios, del primero al tercero de abajo arriba.

El tetragrama constituye una cierta etapa de la historia de la diastematía, que, a grandes rasgos, comienza por el empleo de una línea única, a la que se asigna el sonido **F** (fa), a la que posteriormente se añade otra superior, a la que se asigna el sonido **C** (do), introduciéndose después otra línea intermedia con el sonido **A** (la). La pauta fue creciendo en el número de líneas, cuatro, cinco, seis, hasta llegar en alguna ocasión al *endecagrama* o conjunto de once líneas<sup>10</sup>.

En muchos libros de facistol vemos el C. Gregoriano escrito sobre *pentagrama*, parece que por influencia de la escritura polifónica; sin embargo los libros litúrgicos usan el tetragrama, porque es suficiente: en él cabe el ámbito melódico normal de una melodía gregoriana. Si alguna obra excede el ámbito del tetragrama, se puede añadir una LÍNEA ADICIONAL superior o inferior

---

10. El endecagrama no es más que el doble pentagrama (el superior con la clave de Sol en 2ª línea, y el inferior con la clave de Fa en 4ª línea) usado en la escritura pianística, más una línea central entre ambos pentagramas con la clave de Do.



a éste, pero sólo una. Si requiriera más, se prefiere cambiar la clave.

20.5.2. Las CLAVES. El C. Gregoriano utiliza sólo dos claves, la de Do (**C**) y la de Fa (**F**), que son reminiscencias de la antigua notación alfabética. Su posición en el principio del tetragrama decide la colocación de las notas en él.

La clave de Do puede escribirse en 4ª línea, caso frecuentísimo:



Con menos frecuencia encontramos la clave de Do en 3ª línea:



La clave de Do en 2ª línea se usa con poca frecuencia.

La clave de Fa se usa sólo en 3ª línea:



Existe una única obra escrita en clave de Fa en 2ª línea, el Ofertorio *Veritas mea* (G.T. p.483).

La clave de Do en 2ª es la que tiene el ámbito melódico más agudo; las de Do en 4ª y 3ª son de ámbito medio, y la de FA en 3ª es la de ámbito melódico más grave.

El motivo de la utilización de una u otra clave es el deseo de los copistas de colocar todas las notas de una composición dentro del tetragrama, sin necesidad de escribir líneas adicionales. Es de gran utilidad para el director la consideración *relativa* de la altura de esta notación: la pieza deberá subirse o bajarse de tono teniendo en cuenta los sonidos extremos y las características del Coro. En general, la nota escrita en la 3ª línea del tetragrama, cualquiera que sea la clave, se puede identificar con el LA del diapasón.

Las piezas de ámbito melódico muy extenso pueden *cambiar de clave*, pero este cambio se hace sólo entre partes distintas de la misma obra, como ocurre frecuentemente en los Graduales del modo V, p.e., *Christus factus est* (G.T. p. 148).

20.5.3. NOTACIÓN. La notación del C. Gregoriano es *neumática*: utiliza unas figuras llamadas *neumas*, que derivan de los antiguos neumas-acentos de la notación *in campo aperto*.

Es una notación *cuadrada*, porque todas sus figuras son poligonales. La notación de la polifonía del Renacimiento también es cuadrada, aunque mensural; nuestra notación actual es redonda.

Es una notación *negra*, porque todas sus figuras están rellenas de tinta. La notación de la polifonía del Renacimiento es blanca; la actual puede tener figuras blancas y negras, con mayor abundancia de éstas.

Los nombres de las notas, con vistas a su sonorización solfeada, son los tradicionales desde el célebre *himno de Vísperas de de la fiesta de S. Juan Bautista* de Guido d'Arezzo (L.H. p. 382):

*Ut queant laxis | resonare fibris*  
*mira gestorum | famuli tuorum,*  
*solve polluti | labii reatum,*  
*Sancte Ioannes.*

El nombre de la nota *ut* se cambió por *do*, para evitar el golpe de glotis al que invita un comienzo sobre vocal. El nombre de la nota *si* se formó con las iniciales del nombre *Sancte Ioannes*.

Hemos dicho que las figuras musicales con las que se escribe el C. Gregoriano son los *neumas*. Esta palabra viene del griego πνευμα (pneuma), que significa aliento, soplo, aire, espíritu. Podemos definir el neuma con Herminio González Barrionuevo, como “el conjunto de notas que se cantan sobre una sílaba, y por derivación los signos que las representan”.<sup>11</sup>

Los neumas pueden constar de una, varias o muchas notas; la sílaba precisa su extensión.

Desde un punto de vista pedagógico, dividiremos este breve estudio de la notación neumática en tres apartados:

- Notas simples.
- Neumas, o agrupaciones gráficas de notas simples.
- Melismas, o agrupaciones de neumas.

#### 20.5.3.A. Notas simples, o neumas monosónicos:

El *punctum quadratum* (■): es la nota ordinaria del C. Gregoriano. Es la única que puede ir sola, como neuma monosónico, como sonido único sobre una sílaba. Se transcribe a la notación moderna como *corchea* (♪)<sup>12</sup>.

La *virga* (▣): nunca va sola sobre una sílaba, sino en asociación con otras figuras y en posición aguda culminante. Se transcribe igualmente como *corchea*.

El *punctum inclinatum* (\*): nunca va solo, sino asociado con otros *puntos inclinados*



11. Herminio González Barrionuevo: *Ritmo e interpretación del Canto Gregoriano*. Madrid, 1998.



12. Proponemos la transcripción a la notación moderna, también llamada notación *figurada*, de todos los neumas y demás signos de la grafía gregoriana porque puede ser útil al director de Coro, para poder preparar ediciones más inteligibles para los cantores, o para poder poner signos rítmicos, de los que se hablará más adelante.

formando una serie descendente. La transcripción es igualmente como *corchea*.



El valor de estas notas simples es también el de una corchea en *tempo moderato* o normal. Éste es el llamado *tempus primum* gregoriano, o sea, el tiempo simple, indivisible, de valor uniforme, que puede ser aumentado, pero no disminuido.

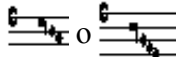


20.5.3.B. Neumas de dos notas, o disónicos:



El *pes* o *podatus*  es el neuma ascendente, compuesto de un *punctum* y una *virga*: la nota primera es la inferior. Su transcripción es: .


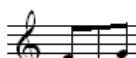
La *clivis*  es el neuma descendente, compuesto de una *virga* y un *punctum*. Su transcripción es: .

20.5.3.C. Neumas de tres notas, o trisónicos:

El *scándicus*  es el neuma ascendente. Su transcripción es: .



El *clímacus*  o  es el neuma descendente, que puede tener dos o más *puntos inclinados*. Su transcripción es: .



El *tórculus*  es el neuma circular ascendente-descendente. Su transcripción es: .

El *porrectus*  es el neuma circular descendente-ascendente. Es característico su alargamiento, del que se leen sus nota extremas. La transcripción de este neuma es: .



20.5.3.D. Neumas compuestos: pueden ser cualesquiera de los anteriores, a los que antecede o sucede un *punctum quadratum* a distinta altura, pasando a ser neumas de cuatro notas. Pueden darse los siguientes casos:



Neuma *flexus*: Es el neuma con sentido (final) ascendente, seguido de un *punctum* descendente:

*Scándicus flexus*:  . Transcripción: .



*Porrectus flexus*:  . Transcripción: .



Neuma *resupinus*: Es el neuma con sentido (final) descendente, seguido de un *punctum* ascendente:



*Clímacus resupinus*:  . Transcripción:  .



*Tórculus resupinus*:  . Transcripción:  .

Neuma *praepunctum*: Es cualquier neuma trisónico precedido de un *punctum* a distinta altura de la nota inicial:



*Tórculus praepunctum*:  . Transcripción:  .



*Porrectus praepunctum*:  . Transcripción:  .

*Clímacus praepunctum*:  . Transcripción:  .




*Scándicus praepunctum*:  . Transcripción:  .



Neuma *subpunctis*: Es cualquier neuma seguido de dos o más *puncta inclinata*. Estos neumas son muy claros, por lo que proponemos sólo algún ejemplo:

*Tórculus subbipunctis*:  . Transcripción:  .

*Pes subtripunctis*:  . Transcripción:  .



20.5.3.E. Neumas de conducción. Son tres neumas particulares que comportan un alargamiento en una de sus notas:

El *sálicus*  , y el *Pes episemático* seguido de *virga*  se distinguen gráficamente por el *episema* vertical o *ictus rítmico* colocado en la segunda nota. La transcripción respectiva es:  . Interpretativamente esa nota con ictus rítmico recibe un alargamiento dinámico, tiene un carácter de búsqueda de la última nota del neuma, siempre superior. Es un ejemplo del *tempus primum* alargado.



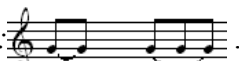
El *quilisma*  es una *punctum* gráficamente dentado, que ocupa la posición media entre dos notas, formando un neuma trisónico ascendente. Su transcripción es:  . La nota quilismática conduce el sonido inferior al superior ocasionando un alargamiento en este caso sobre la nota precedente. Es otro ejemplo de alargamiento del *tempus primum*.


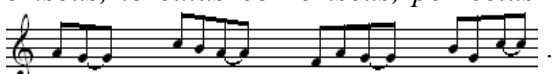
20.5.3.F. Neumas que comportan unísono: Son notas que valen dos o tres tiempos simples, según tengan dos o tres notas al unísono. Se interpretan con una levísima

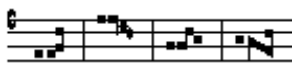

individualización de cada nota simple por medio de una levisima repetición de la vocal sobre la que se canta el neuma. Estos neumas, que abundan en las piezas gregorianas, son los siguientes:

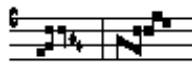

La *bivirga*  y la *trivirga* , que se transcriben  respectivamente.

La *apóstropha* es un neuma monosónico, gráficamente idéntico al *punctum quadratum*, que no tiene existencia aislada, sino en asociación consigo o con otros neumas. Formando un neuma en asociación consigo misma, tenemos:

La *dístropha* o *bipunctum*  y la *trístropha* o *tripunctum*  Son neumas resultantes de la unión de dos o tres *apóstrophae*. Su transcripción es idéntica a la de la *bivirga* y *trivirga*: .

El *oriscus* es una *apóstropha* al final de un neuma al unísono con su última nota. Algunos ejemplos de neumas con *oriscus*:  (*clivis* con *oriscus*, *clímacus* con *oriscus*, *tórculus* con *oriscus*, *porrectus* con *oriscus*). Sus respectivas transcripciones son: .

El *pressus* es una *apóstropha* que precede a un neuma al unísono con su primera nota. Algunos ejemplos de neumas con *pressus*:  (*scándicus pressus*, *clímacus pressus*, *tórculus pressus*, *porrectus pressus*). Sus respectivas transcripciones son: .

También recibe el nombre de *pressus* la unión de las notas final e inicial al unísono de dos neumas sucesivos, como en los ejemplos siguientes:  (*scándicus* y *clímacus* con *pressus*; *porrectus* y *tórculus* con *pressus*). Se transcriben ligando las notas al unísono: .

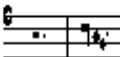

20.5.3.G. Neumas licuescentes: Pueden ser cualesquiera de los disónicos o trisónicos, cuya última nota es gráficamente de tamaño menor. Esta última nota es la nota *licuescente* y, como su grafía menor sugiere, tiene un sonido algo disminuido en razón de alguna complejidad fonética en su texto, como un diptongo, o dos o tres consonantes juntas, etc.

Algunos ejemplos de *licuescencia*:  (*pes liquescens*, *clivis liquescens*, *tórculus liquescens*, *scándicus liquescens*). En la transcripción las notas finales también serán más pequeñas gráficamente: .


20.5.3.H. Los melismas no tienen nomenclatura especial; están constituidos por la sucesión de los neumas que los forman.

20.5.4. OTROS SIGNOS GRÁFICOS:


El *punctum mora vocis*, o *puntillo* a la derecha de un *punctum quadratum* o *inclinatum*

, duplica el valor de dicha nota. Se puede transcribir por una corchea con puntillo, o por una negra: .

El *episema vertical* o *ictus* rítmico , señala la nota sobre la que recae el apoyo rítmico. Su transcripción es idéntica: .

El *episema horizontal* puede ir sobre una sola nota, o sobre todo un neuma: . Si va sobre una sola nota, ésta recibe un alargamiento que, teóricamente, no debe llegar a la duplicación, siendo éste un caso de *tempus primum* o tiempo simple alargado (ejemplo 1°).

Si el episema va sobre un neuma de dos notas (ejemplo 2°), se alarga sólo la primera, salvo que el neuma sea final de inciso o *palabra melódica*, en cuyo caso se alargan ambas notas.

Si el episema va sobre un neuma de tres notas (ejemplo 3°), el alargamiento es muy poco pronunciado, salvo que el episema sea cadencial (como ocurre muchas veces con el *tórculus*); en este caso la interpretación es semejante a un leve *ritardando*. Su transcripción es idéntica a la notación cuadrada: .

El *custos* o *guión* es un signo, parecido a una nota partida, que se pone al final de cada tetragrama para anunciar la nota por la que comienza el siguiente. También se emplea antes de un cambio de clave, para indicar cuál es la nota que sigue a la nueva clave.

20.5.5. SEÑALES DIVISORIAS DEL FRASEO.

El análisis fraseológico del C. Gregoriano es muy sencillo, gracias a las líneas divisorias o barras verticales escritas sobre el tetragrama. Estas barras tienen una misión semejante a los signos de puntuación (coma, punto y coma, punto y seguido, punto y aparte...) del discurso literario: articular y relacionar los distintos componentes fraseológicos de las melodías gregorianas.

Los signos y sus nombres son los siguientes:



La *divisio minima*, o barra mínima, corta la cuarta línea del tetragrama, y señala el fin del *inciso*, mínima división fraseológica. No comporta respiración.

La *divisio minor*, o barra media, corta las líneas centrales del tetragrama, y separa los miembros de frase o semifrases. Tampoco comporta respiración.

La *divisio maior*, o barra máxima, corta totalmente el tetragrama, limita la frase musical. Es la señal más importante, por separar las frases musicales y lleva respiración obligada, con su

correspondiente pausa.

La *divisio finalis*, o barra doble indica el final de la pieza. En las grandes formas (Graduales, Aleluyas, Responsorios) indica el final de las distintas secciones. En las obras antifonales (*Kyrie, Gloria, Credo*, Himnos) señala la alternancia entre los dos coros.

En la transcripción al pentagrama estas barras se escriben de la misma manera (la barra media corta las tres líneas centrales).

El *asterisco* (\*) es un signo que aparece, no en la notación, sino en el texto con significados diversos:

- Al comienzo de las piezas, determina el lugar donde termina la *intonatio*, o *inchoatio*, en el caso de que un solista inicie la obra, y comienza a cantar todo el coro o schola.
- En los versos de los Salmos, el asterisco indica la separación entre los dos *hemistiquios*, o secciones de cada verso. Implica respiración con su correspondiente pausa.
- En el *Kyrie* final de algunas Misas del *Kirial*, el asterisco simple indica el cambio de Coro, mientras que el doble (\*\*\*) indica la unión de los dos coros para terminar.

## 20.6. ELEMENTOS DE TEORÍA MUSICAL.

La teoría musical del Canto Gregoriano es muy sencilla, en comparación con la de la música posterior. Vamos a considerar sólo dos elementos: las alteraciones y los intervalos.

20.6.1. Las ALTERACIONES. Sólo existe una alteración posible en el C. Gregoriano: el *bemol*, que sólo se puede aplicar a la nota *SI*. El signo es la **b** (♭) (*be molle*, o *si* blando, muelle).

El efecto del bemol perdura hasta que se den alguna de estas condiciones:

- La aparición del signo contrario, el *becuadro* **h** (♮) (*be quadratum*, o *si* cuadrado, duro).
- La aparición de una barra mínima nueva.
- La aparición de una nueva palabra.

Dicho de otro modo: el *bemol* tiene vigencia dentro del mismo inciso y de la misma palabra. El *becuadro* se utiliza en estos casos para volver al sonido natural.

20.6.2. Los INTERVALOS usados en el C. Gregoriano son siempre *melódicos*, puesto que nuestra música es monódica.

Pueden ser tanto *ascendentes*, como *descendentes*.

Pueden ser *conjuntos*, o *disjuntos*.

Son siempre *consonantes* (*mayores*, *menores*, o *justos*). No existe la posibilidad de intervalo *disonante* (4ª aumentada, ó 5ª disminuida).

El C. gregoriano usa, por tanto, cualesquiera de los intervalos posibles en la escala modal de la pieza, excepto el de 7ª. La frecuencia va decreciendo desde los intervalos pequeños hasta los de amplia distancia. Así son posibles:

- Intervalos de 2ª menor (m.) y mayor (M.): frecuentísimos.
- Intervalos de 3ª m. y M.: muy frecuentes.
- Intervalos de 4ª justa: frecuentes.
- Intervalos de 5ª justa: menos frecuentes.

- Intervalos de 6ª m. y M.: raros.

## 20.7. ESTILOS MELÓDICOS.

Según el carácter simple o adornado de su melodía, las piezas gregorianas se pueden clasificar en tres estilos. Esta clasificación, no obstante es más teórica que práctica, pues los varios estilos pueden y suelen coexistir en la misma composición; pero hay muchas obras en las que predomina uno u otro de los estilos. Estos estilos son:

- ESTILO SILÁBICO. Es aquél en el que a cada sílaba corresponde una nota (*punctum quadratum*). Es el estilo más fácil y popular. Las formas musicales caracterizadas por su estilo silábico suelen ser los recitados salmódicos, muchos Glorias y Credos, muchas Secuencias, algunos Himnos y muchas Antífonas del Oficio.  
Ej.: Secuencia *Victimae paschali laudes* (G.T. pág. 198).
- ESTILO NEUMÁTICO O SEMIADORNADO. Es aquél en el que todas o muchas de sus sílabas llevan un neuma plurisónico (de dos o más notas). Es un estilo propio para ser cantado por el Coro general. Es frecuente en los cantos procesionales de la Misa (Introitos, Ofertorios y Comuniones), en los *Sanctus* y *Agnus Dei*, muchos Glorias. En el Oficio, lo encontramos en las Antífonas del *Benedictus* y del *Magnificat*, en los Responsorios y en muchos Himnos.  
Ej.: Introito *Resurrexi* (G.T. pág. 196).
- ESTILO MELISMÁTICO O ADORNADO. Es aquél en el que alguna o algunas sílabas van acompañadas de un melisma o grupo de abundantes neumas. Es un estilo propio de solistas o pequeño grupo muy especializado (la *Schola*). Lo encontramos habitualmente en los Aleluyas de las Misas<sup>13</sup>, y en los versos de algunos Graduales.  
Ej.: Aleluya *Pascha nostrum* (G.T. pág. 197).

## 20.8. EL RITMO DEL CANTO GREGORIANO.

El ritmo es algo mucho más fácil de percibir que de definir. Al escuchar una obra musical, el ritmo es algo que se nos impone, casi de manera primitiva o inconsciente, y pronto pasa a ser reflejado en algún elemento móvil de nuestro cuerpo: muchas veces nuestro pie, o nuestra cabeza se mueven, por o con el ritmo de la obra, de una manera maquinal y sin darnos cuenta. Incluso muchos ruidos extramusicales los percibimos rítmicamente, o buscamos su ordenación rítmica, como la marcha de un tren sobre la vía, el repique de unas campanas, o el trabajo de una máquina.

---

13. La larga vocalización de estas obras se llama *iúbilus*.



20.8.1. Una buena DEFINICIÓN DEL RITMO tiene que ser muy general, para poderse aplicar a toda música. Vamos a definirlo como *la síntesis de la relación u oposición entre un elemento sonoro dinámico, o en arranque (arsis), y otro extático, o en reposo (thesis)*.<sup>1</sup>

Arritmia será la imposibilidad de esta síntesis.

La relación entre arranque y reposo (*arsis-thesis*), en la que consiste el ritmo, se da en varios niveles, cada uno de los cuales presupone el anterior y supone un avance en la sabiduría interpretativa:

- Entre elementos pequeños (como las sílabas de una palabra, o los elementos de una palabra melódica). En este nivel se sitúa el marcaje rítmico de la dirección: es el primero, pero es imprescindible para aunar a un colectivo de cantores.
- Entre elementos mayores (como las palabras, que forman una oración gramatical, o los incisos musicales, que forman miembros, los miembros, que forman frases musicales). En este segundo nivel se sitúa el arte del *fraseo*, que caracteriza una interpretación mejor cantada, más artística.
- El tercer nivel afecta a la obra como unidad y totalidad: el descubrimiento de su equilibrio formal y expresivo y su traslación interpretativa: la búsqueda del *gran ritmo vital* de la obra, como un gran *arsis* (nacimiento - ascenso - culminación) y una gran *thesis* (culminación - declive - muerte). Este nivel de comprensión del *gran ritmo* de la obra es el más difícil, y solamente está al alcance de los mejores intérpretes.

20.8.2. Dejando de lado para estudios más profundos los diversos sistemas rítmicos que se han querido aplicar al C. Gregoriano durante la historia, afirmamos rotundamente que el Canto Gregoriano es rítmico, tiene ritmo. Este ritmo es *libre*, no mensural, no sometido a igualdad de pulsación, ni a compás alguno de partes iguales o desiguales; pero el C. Gregoriano tiene ritmo, incluso en el primer nivel: el de los pequeños elementos temporales, que constituyen la base de un marcaje direccional, de una dirección. En caso contrario, si el C. Gregoriano no fuera rítmico, en primer lugar no sería música, y aunque lo fuera, sólo podría ser interpretado por un solista, nunca por un colectivo, pues no se podría dirigir.

EL RITMO DEL C. GREGORIANO ES LIBRE, no constante, ni obstinado. La base está en la indivisibilidad del *tempus primum* o tiempo simple, y en la posibilidad de agrupar los tiempos simples en tiempos compuestos, a veces binarios, a veces ternarios, de manera absolutamente aleatoria, pero armoniosa. Este ritmo libre nace de la naturaleza misma de la música y de la acentuación de la palabra latina.

20.8.3. El APOYO RÍTMICO, cuyo signo es el *ictus* rítmico o *episema* vertical ( ), es la síntesis mínima del ritmo: agrupa los tiempos simples en unidades binarias o ternarias, llamadas *tiempos compuestos*.

El tiempo compuesto es, por tanto, binario o ternario. Como consecuencia, no puede haber *ictus* rítmico en dos notas simples inmediatas; ni diferencia de cuatro tiempos entre dos *ictus*: el cuaternario siempre será subdivisible en dos tiempos compuestos binarios.

El *ictus* rítmico se pone sobre o bajo la nota, sobre la que recae el apoyo rítmico, base de la pulsación gestual del director, y condición para la unidad interpretativa y dirección del C.

Gregoriano. Señala el movimiento rítmico de la composición gregoriana. Es un apoyo en el que confluyen la *thesis* o descanso del tiempo compuesto anterior, y el *arsis* o arranque del nuevo tiempo compuesto, con excepción del apoyo o *ictus* inicial de la composición, que es solamente ársico (no hay nada anterior que descansa); por razón inversa, el *ictus* final es solamente tético (no hay nada posterior que arranque).

El *ictus* rítmico es un apoyo (pedimos excusas por la reiteración), pero no es intensivo por naturaleza: no es un golpe de fuerza. Tendrá o no fuerza dependiendo de la naturaleza ársica o tética dominante en él. Tampoco es cuantitativo: no añade valor a la nota; si ésta se alarga será por la naturaleza neumática<sup>14</sup>, o por llevar episema horizontal.

Gracias a la continuidad o fluir constante de estos apoyos, el C. Gregoriano se puede dirigir, y así coordinar el movimiento musical de un grupo de cantores. El fluido aleatorio de tiempos binarios y ternarios, propio del ritmo libre, es bello y capaz para ser dirigido. La arritmia, o imposibilidad de síntesis rítmica, no puede ser dirigida.

Pero la libertad rítmica del C. Gregoriano es mucho más que la aleatoriedad en la secuencia de tiempos compuestos binarios y ternarios. De ninguna manera se trata de yuxtaponer compases de 2/8 y 3/8 con la concepción métrica y ajustada de la música posterior: esto ni siquiera vale para la música mensural del Renacimiento. La dirección del C. Gregoriano, al igual que su interpretación, es todo un arte que hay que aprender y practicar. Los que no entienden esta dirección, o planean nebulosamente sobre un magma musical informe, que no dirigen de hecho, sino cada cantor va como puede; o dirigen pulsando nota por nota con unos gestos de primitivismo infantil, y con unos resultados de música puntillista, impropios de una música absolutamente culta y expresiva.

20.8.4. NORMAS PARA LA COLOCACIÓN DEL *ICTUS* RÍTMICO. Las normas para colocar el *ictus* rítmico, o ritmar una obra gregoriana, provienen, ya se ha dicho, unas de la misma naturaleza de la música, y otras de la del texto. Se exponen en orden de importancia, por lo que en caso de coincidencia o colisión entre algunas de ellas habrá que optar siempre por la que precede.

A) Por razón de la melodía, llevan *ictus* rítmico:

1. Todas las **notas largas**, o sea las que valen dos o tres tiempos simples (cualquier nota con *punctum mora vocis*, *distropha*, *tristropha*, *bivirga*, *trivirga*, *pressus*, *oriscus*). La duración doble o triple de estas notas supone un peso rítmico tal que obliga a llevar el apoyo rítmico por naturaleza. Como es natural, esta regla no tiene excepción.

2. Las **notas alargadas** del *sálicus* (siempre puesto en las ediciones), del *pes* episemático seguido de *virga* (también señalado en las ediciones), del *quilisma* (nota anterior), y las notas con *episema* horizontal. También incluimos en esta norma los *ictus* rítmicos colocados por los editores de los libros musicales litúrgicos en los neumas plurisónicos, aunque no estén de acuerdo con la norma siguiente. La razón es idéntica a la de la norma primera: la aumentación cuantitativa de estos tiempos simples pide por naturaleza el

---

14. Recuérdese que ciertos neumas, como el *sálicus*, el *pes* episemático seguido de *virga*, o el *quilisma*, alargan alguna de sus notas.

apoyo rítmico sobre ellos, y en la práctica se interpretan como tiempos dobles.<sup>15</sup>

**3.** La **primera nota de cada neuma** plurisónico, o el *punctum* inicial en el caso de los neumas *praepunctis* (puesto que en este punto previo comienza el neuma). El neuma no sólo es una unidad melódica, sino también una célula rítmica.

Con estas tres reglas se pueden poner los *ictus* rítmicos de prácticamente todas las piezas de estilo neumático y melismático. Para el resto de los *ictus* que puedan faltar en estas piezas, y para ritmar las piezas o secciones de estilo silábico, sobre todo los Salmos, seguimos con las siguientes normas:

B) Por razón del texto, llevan *ictus* rítmico:

**4.** Las **sílabas tónicas** de las palabras. En ausencia de criterios melódicos, la carga intensiva de la sílaba tónica pide el apoyo rítmico.

**5.** La **sílaba final** de las palabras **esdrújulas**, o el **monosílabo final** de las palabras **sobreesdrújulizadas**<sup>16</sup>.

**6.** Los **monosílabos** con carga gramatical o ideológica, como los sustantivos (por ej.: *lux, cor, spes*, etc), pronombres (por ej.: *me, qui, vos*, etc.), verbos (como *est, it, sum*, etc.), interjecciones (como *vah, vae*). No piden, sin embargo, el apoyo rítmico los adverbios, preposiciones y conjunciones monosilábicos, que prosódicamente son neutros (*in, per, cum, et*, etc.).

**7.** Las **sílabas antetónicas**, o anteriores al acento, se ritman de dos en dos hacia atrás, a partir del *ictus* de la sílaba tónica, o del *ictus* puesto en cualquier otra sílaba por razón de la melodía.

Con estas normas se puede completar el análisis rítmico o la puesta de *ictus* rítmicos de las piezas gregorianas. Si hiciera falta, se pueden añadir unos últimos criterios rítmicos:

**8.** Cuando quedan cuatro tiempos simples entre dos *ictus* rítmicos seguros, se pone un *ictus* en el tiempo tercero, dividiéndolos de dos en dos. Se llama a este caso **imposición de ritmo**, porque el *ictus* no puede ir más que en ese lugar.

**9.** Si quedan cinco tiempos simples entre dos *ictus* seguros, el *ictus* podrá ir en el tiempo 3º ó 4º, formando dos tiempos compuestos (binario+ternario, o al contrario). Se preferirá

---

15. Para el análisis teórico estas notas siguen siendo tiempos simples alargados, y en la práctica interpretativa no deberían llegar a ser tiempos dobles, estableciéndose una sutil diferencia cuantitativa entre el tiempo simple, el tiempo alargado y el tiempo doble.

16. Llamamos palabra sobreesdrújulizada a la locución formada por una palabra esdrújula y un monosílabo subsiguiente, que tienen sentido gramatical conjunto, como ocurre con las formas pasivas de algunos verbos, por ej.: *pósitus est, revériti sunt*; o con pronombres que complementan un verbo, por ej.: *éripe me, diligunt nos*, etc.

poner el ictus en notas de importancia modal (tónica o dominante), o respetar la división que sugiera la grafía.

10. Los *ictus* rítmicos puestos en la edición musical los aceptamos, si están puestos en neumas (ver norma 2ª). Los puestos en trozos silábicos podemos no tenerlos en cuenta, si contradicen alguna de las normas expuestas sobre el texto (4ª-7ª).

11. Los *ictus* al unísono con la nota anterior reciben una pequeña repercusión glótica.

#### 20.8.5. LOS SILENCIOS DE RESPIRACIÓN.

La notación gregoriana no tiene figura alguna para representar el silencio, pero éste existe: es necesario para la separación fraseológica y la respiración. La melodía gregoriana no puede ser interrumpida en cualquier sitio para respirar: esto iría contra la estética más elemental. El corte en las barras mínimas y medias (separación de incisos y miembros musicales) llevaría a una interrupción constante de la línea melódica.

Creemos que la *frase musical* es el elemento mínimo que tiene autonomía musical para ser separado de otra frase; la frase no debe ser interrumpida por ningún corte respiratorio en la interpretación colectiva. Decimos que el cantor respira, pero el Coro no respira, salvo en los finales de frases

Según el criterio anterior, el silencio, o los silencios de respiración y separación fraseológica son necesarios al principio de la pieza (respiración para empezar) y en las barras máximas y dobles (finales de frase, o de partes, o de cambio de Coro). A falta de signos en la notación cuadrada gregoriana, utilizamos el silencio de corchea convencional ( $\overset{\cdot}{\gamma}$ ) para un tiempo simple, y de doble corchea ( $\overset{\cdot}{\gamma\gamma}$ ), o de negra ( $\overset{\cdot}{\xi}$ ) para el tiempo compuesto binario en silencio.

A. Al principio de la obra deberemos suponer:

- Un tiempo compuesto binario en silencio ( $\overset{\cdot}{\gamma\gamma}$  ó  $\overset{\cdot}{\xi}$ ), si la primera nota lleva *ictus* rítmico. Sobre este silencio recae el *arsis* inicial para comenzar la obra. No es preciso anotar este silencio de tiempo compuesto inicial; se da por supuesto.
- Un tiempo simple en silencio con *ictus* ( $\overset{\cdot}{\gamma}$ ), si la primera nota no lleva *ictus* rítmico. Este silencio con la nota forma el primer tiempo compuesto, produciéndose una *entrada a contratiempo*. Este silencio con *ictus* sí debe anotarse en la obra, pues sobre él recae el *arsis* de entrada a contratiempo.

B. Entre frase y frase tendremos uno de los dos casos siguientes:

- Un tiempo compuesto binario en silencio con *ictus* ( $\overset{\cdot}{\gamma\gamma}$  ó  $\overset{\cdot}{\xi}$ ), si la primera nota de la frase siguiente lleva *ictus* rítmico. Este silencio se debe escribir, bien antes de la barra máxima o doble (como final de la frase que termina), bien después (como principio de la frase nueva). De cualquier modo este silencio es el *arsis* de la nueva frase.
- Un tiempo simple en silencio con *ictus* ( $\overset{\cdot}{\gamma}$ ), si la primera nota de la frase nueva no lleva *ictus* rítmico. Este silencio se debe escribir después de la barra, como complemento del comienzo anacrúsico de la nueva frase. Sobre este silencio recae el *arsis* de entrada.

### 20.9. LA DIRECCIÓN DEL CANTO GREGORIANO.

Una obra gregoriana correctamente ritmada, con todos los *ictus* rítmicos anotados, es la base indispensable para su correcta dirección.

La dirección del Canto Gregoriano debe ser aprendida junto a un maestro, pero podemos decir algo fundamental: El director debe pulsar sobre la barra imaginaria de la dirección los apoyos rítmicos, los tiempos compuestos, teniendo en cuenta que su pulsación será muy flexible, pues la aleatoriedad con la que se presentan los tiempos binarios o ternarios hace que sus pulsaciones sean menos o más largas. Estas pulsaciones son reales, pero blandas, onduladas, para obtener el estilo característico de fluidez del C. Gregoriano, ajeno a toda dureza rítmica.

No podemos descender aquí al detalle de la dirección gregoriana, con sus *arsis* y *thesis*. Se trata de un arte complejo, que supone una tradición interpretativa previa, y que debemos dejar para una formación específica.

Tratamos aquí el Canto Gregoriano como una ciencia auxiliar del Director de Coro, a la que tiene que acudir para la interpretación de versos salmódicos o estrofas de Himnos. Ambos géneros son realmente sencillos, pero el director deberá procurar que el Gregoriano no desmerezca interpretativamente frente a la polifonía.

Pero comentaremos algunos casos particulares, que ayuden a la buena interpretación del C. Gregoriano:

- La pulsación del apoyo rítmico será por regla general leve, suave (*thesis*). Para que la pulsación sea fuerte (*arsis*) son precisas dos condiciones: que se dé sobre sílaba tónica o antetónica (si es que hay sílaba bajo la música), y que la melodía tenga carácter ascendente.
- Hay que advertir la posibilidad del tiempo compuesto ternario alargado (por el alargamiento de la nota inicial): en este caso, la práctica mejor es convertirlo en un tiempo cuaternario, subdividiendo este tiempo pulsando de nuevo la segunda nota.
- Las notas finales de frase o de obra son siempre breves (un tiempo binario, aunque más lento por estar en cadencia). Queremos decir que nunca son notas largamente tenidas, a la manera de un calderón.
- El C. Gregoriano es una música artística, y por tanto expresiva. El fraseo es su ley suprema: búsqueda de una cumbre, o punto culminante en cada frase, y descanso cadencial. Este criterio pasará a la polifonía del Renacimiento.

### 20.10. LA MODALIDAD.

Llamamos *modalidad* a la manera particular de ser de una escala, por la diversa colocación de los semitonos con relación a un sonido fundamental, que llamamos nota tónica, o simplemente *tónica*.

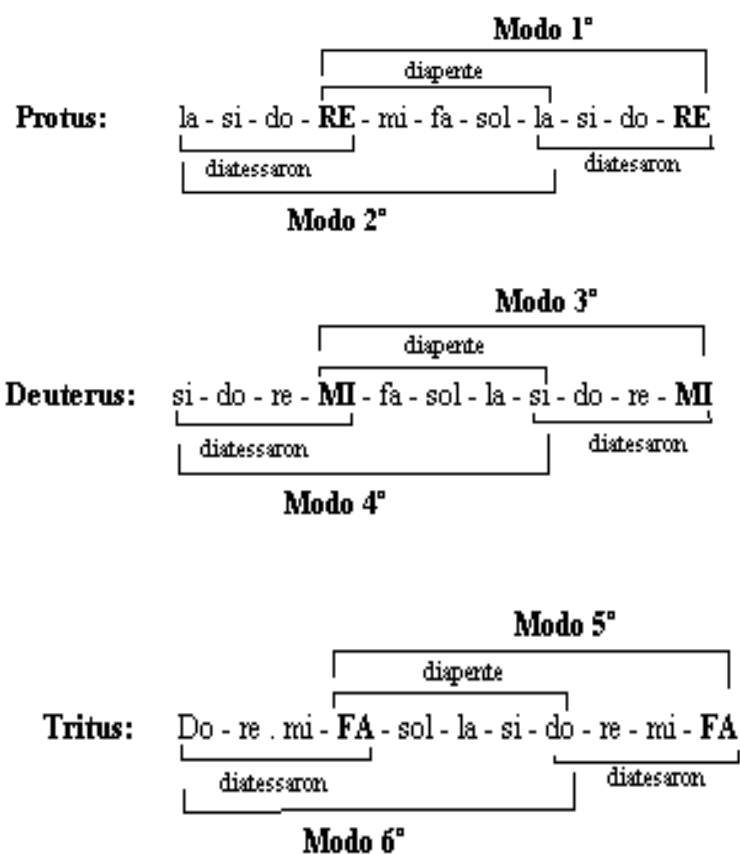
*Tonalidad* es, sin embargo, la altura de una determinada escala con respecto a una altura patrón.

También la modalidad gregoriana es una ciencia compleja, en cuanto a sus antecedentes griegos y orientales. Exponemos el sistema más tradicional, que viene desde la Edad Media, y que basta para una iniciación y una correcta utilización del C. Gregoriano entroncado con la polifonía.

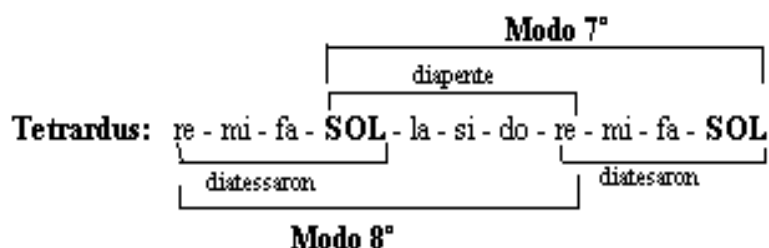
Las escalas gregorianas son cuatro: nacen de una tónica, a la que siguen los grados o sonidos consecutivos (siempre naturales, no alterados), y originan los modos primigenios o fundamentales, que tienen estos nombres de los primeros adjetivos numerales griegos<sup>17</sup>:

- 1º) **Protus**, que significa simplemente *el primero*. Su tónica natural es **Re**.
- 2º) **Déuterus**, que significa *el segundo*. Su tónica natural es **Mi**.
- 3º) **Tritus**, que significa *el tercero*. Su tónica natural es **Fa**.
- 4º) **Tetrardus**, que significa *el cuarto*. Su tónica natural es **Sol**.

Cada escala consta de una quinta central (*diapente*), más una cuarta superior y una cuarta inferior (*diatésaron*), originando dos modos derivados:



17. Los nombres de las escalas griegas no se han usado nunca para designar a las escalas gregorianas.



Según se ve en estos cuadros, los cuatro modos primigenios o fundamentales, al desdoblarse, originan los ocho modos derivados (modo 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º), que constituyen la terminología habitualmente usada para analizar modalmente el C. Gregoriano.

Cada modo fundamental se divide en dos: uno de ámbito agudo, llamado *auténtico*, y otro de ámbito grave, llamado *plagal*. Ambos tienen la misma tónica. Los modos *auténticos* desarrollan sus melodías entre las notas tónicas grave - aguda. Los modos *plagales* lo hacen entre las notas dominantes grave - aguda del modo auténtico

La tabla completa de los ocho modos gregorianos, con su tónicas y dominantes, es la siguiente

|                            |   |  |
|----------------------------|---|--|
| <i>Protus auténtico</i>    | = | Modo 1º. Tónica: <b>Re</b> . Dominante: <b>La</b> .  |
| <i>Protus plagal</i>       | = | Modo 2º. Tónica: <b>Re</b> . Dominante: <b>Fa</b> .  |
| <i>Déuterus auténtico</i>  | = | Modo 3º. Tónica: <b>Mi</b> . Dominante: <b>Do</b> .  |
| <i>Déuterus plagal</i>     | = | Modo 4º. Tónica: <b>Mi</b> . Dominante: <b>La</b> .  |
| <i>Tritus auténtico</i>    | = | Modo 5º. Tónica: <b>Fa</b> . Dominante: <b>Do</b> .  |
| <i>Tritus plagal</i>       | = | Modo 6º. Tónica: <b>Fa</b> . Dominante: <b>La</b> .  |
| <i>Tetrardus auténtico</i> | = | Modo 7º. Tónica: <b>Sol</b> . Dominante: <b>Re</b> . |
| <i>Tetrardus plagal</i>    | = | Modo 8º. Tónica: <b>Sol</b> . Dominante: <b>Do</b> . |

Las **notas tónicas** son el fundamento de la composición gregoriana.

La melodía siempre termina sobre la nota tónica. Una frase musical, una obra estará en el modo que corresponda a la última nota. De ahí el axioma latino *In fine iudicabis* (= al final juzgas). Es un principio sin excepción.

El final, además, siempre recae sobre la tónica grave.

Gracias a la movilidad de la nota o sonido **Si**, podemos encontrar modos transportados, por ej.: *protus* en *Sol* (con *Si b*), *protus* en *La*, *déuterus* en *La* (con *Si b*), *tritus* en *Do*, etc.

Las **notas dominantes** ejercen un marcado poder de atracción melódica, se puede decir que la melodía planea sobre ellas.

En los modos auténticos, la dominante es el quinto grado, excepto en el modo 3º, en el que, por el carácter móvil del *Si*, pasó a la nota *Do*.

La dominante de los modos plagales se sitúa una tercera inferior con respecto a la de los auténticos. Sin embargo, en el modo 8º la dominante es *Do*, por la misma razón de la movilidad del *Si*.

**Notas sensibles y subtónicas.** Sólo el *tritus* tiene nota *sensible* (el séptimo grado *Mi* está a un semitono de distancia de la tónica *Fa*). Con frecuencia se evita el giro sensible-tónica en cadencia.

En el resto de los modos el séptimo grado está a distancia de un tono de la tónica, por lo que aquel grado no tiene el carácter de sensibilización; sólo ejerce de subtónica (*Do-Re*, *Re-Mi*, o *Fa-Sol*).

**Modos mayores y menores.** La distancia entre los grados primero y tercero determina la naturaleza menor o mayor de los modos:

Los modos *protus* y *déuterus* son menores, pues entre sus grados primero y tercero hay una distancia de 3ª menor (*Re-Fa*, o *Mi-Sol*, respectivamente),

Los modos *tritus* y *tetrardus* son mayores, porque entre sus grados primero y tercero hay un intervalo de 3ª Mayor (*Fa-La*, o *Sol-Si*, respectivamente).

**El semitono específico o característico.** El semitono contenido en el *diapente*, o conjunto de los cinco grados centrales de cada modo, recibe el nombre de *semitono específico o característico*. Su ubicación es el que determina el modo, a la vez que distingue a los dos modos menores o mayores entre sí, según el siguiente cuadro:

- *Protus*: el semitono está entre los grados 2º y 3º.
- *Déuterus*: el semitono está entre los grados 1º y 2º.
- *Tritus*: el semitono está entre los grados 4º y 5º.
- *Tetrardus*: el semitono está entre los grados 3º y 4º.

Por razón de esta ordenación de los tonos y del semitono cada escala tiene una sonoridad especial, y una obra gregoriana puede ser catalogada modalmente por su escucha, sin ver la partitura.

**Indefinición modal.** Es la ambigüedad modal producida por la ausencia de una de las notas del semitono específico o característico. Esto es posible sólo entre los modos menores, o sólo entre los mayores. Ejemplos:

La ausencia del sonido *Mi* en el *Protus*, o la ausencia del *Fa* en el *déuterus*, crea indefinición modal entre ambos: *Re-Fa-Sol-La (protus) = Mi-Sol-La-Si (déuterus)*. Como ejemplo, véanse las frases *Et in terra pax...*, *Quoniam tu solus sanctus*, *Tu solus Dominus*, *Tu solus altissimus...*, *Cum Sancto Spiritu...* del **Gloria de la Missa XIV** (G.T. pág. 757s.).

De cualquier forma, la indefinición entre estos dos modos es frecuente, incluso con la presencia de los dos sonidos del semitono característico. En estos casos es preciso llegar a la cadencia para aclararse modalmente.

La movilidad del *Si* en el modo *tritus*, o la posibilidad de que éste sea *bemol*, crea ambigüedad entre éste y el *tetrardus*, si no aparece el séptimo grado, que es el que define uno u otro (semitono en el *tritus*, tono en el *tetrardus*). Es curioso el caso de indefinición modal en la totalidad del Introito *Requiem aeternam* (G.T. pág. 669. La edición le asigna el modo VI, *tritus* plagal).

**El modo global de una obra gregoriana**, ya lo hemos dicho, está determinado por la nota final, según el axioma *in fine iudicabis*, ya comentado. La determinación del modo como



*auténtico* o *plagal*, puede ser algo más difícil: lo determina la nota dominante y el ámbito más agudo o más grave en el que se desarrolla la melodía. Las ediciones litúrgicas expresan el modo al principio de cada pieza; el *Graduale Romanum* o *Triplex* lo hace con un número romano después de la abreviatura que indica la forma.

Las grandes formas (Gradual, Responsorio, *Kyrie*, etc.) ocupan a veces todo el ámbito grave y agudo del modo fundamental, por lo que están en los dos modos derivados (auténtico y plagal). En este caso, las ediciones musicales le asignan el modo auténtico. Ejemplos:

- Gradual *Christus factus est* (G.T. pág. 148): *tritus* plagal en la primera sección; auténtico en la segunda. (Está asignada por la edición al modo V).

- *Kyrie cum iubilo* (Missa IX) (G.T. pág. 741): *protus* plagal en las seis primeras invocaciones; auténtico en las finales. (Está asignada por la edición al modo I).

Las **modulaciones** son posibles, y de hecho existen, sobre todo en las piezas de mayor extensión. Si todas las frases estuvieran en el mismo modo, la obra caería en la monotonía.

Cada frase tiene su modo, que queda decidido por su nota final; este modo puede ser el mismo de la pieza completa, o más bien distinto, por razones de variedad. Es posible, incluso, que el modo inicial de una obra no sea el mismo del final.

También hay modulaciones pasajeras en miembros de frase, que no logran obtener una cadencia.

La **altura de las piezas** es algo relativo, como consecuencia del sistema modal: el compositor compone la obra en un modo, no en una altura. Para que el compositor pueda determinar la altura de una obra habrá que esperar muchos siglos hasta el sistema tonal.

Establecer la altura de una pieza es una preocupación del director, de igual manera que lo es en la interpretación de la polifonía del Renacimiento y del primer Barroco, hasta que el sistema tonal se impone en los finales del siglo XVII.

En general podemos decir que toda pieza gregoriana está bien centrada en el tetragrama, por lo que el criterio general sería hacer coincidir con el *La* del diapasón la nota que se coloque en la tercera línea del tetragrama, cualquiera que sea esta nota.

Pero la altura de una pieza depende también de la calidad y formación vocal del Coro que la interprete. Si ésta es buena, podría elevarse algo más la altura, identificando el *La* con la nota colocada sobre el tercer espacio.

Mis maestros hacían coincidir con el *La* las dominantes de todos los modos, de esta manera:

$$La^3 = LA, FA, DO, LA, DO, LA, RE, DO$$

que son las notas dominantes y cuerdas de recitación de cada modo. Pero el problema está cuando una obra está en un modo transportado: en ese caso hay que aplicar el sonido *La* a la dominante también transportada.

Creemos que el criterio más acertado y musical es el primero, completado con la consideración del ámbito melódico total de la obra, y de la mayor o menor frecuencia de los sonidos más agudos o más graves.

## 20.11. LAS FORMAS MUSICALES GREGORIANAS.

En un tema de simple acercamiento al Canto Gregoriano, nos hemos detenido un poco más en sus aspectos rítmico y modal; pero no podemos hacer lo mismo en otros aspectos: excedería los límites de un capítulo de nuestro tratado. Por eso las formas musicales del C. Gregoriano sólo las enumeramos, exponiendo, que no explicando, escuetamente alguna característica.

### 20.11.A. FORMAS DEL OFICIO DIVINO:

- **Antiphona** (= antífona): Pequeña pieza, de estilo silábico/neumático, que enmarca un Salmo. El modo de la antífona determina el tono salmódico.
- **Psalmus** (= salmo): Forma recitativa, musicalmente repetitiva, cuyo tono está condicionado por el modo de la antífona que lo encabeza. Por esto, la interpretación de un salmo polifónico siempre debería incluir una antífona, modalmente conveniente, que lo enmarque.
- **Hymnus** (= himno): Composición estrófica, silábica/neumática, de carácter algo popular. La música es la misma para todas las estrofas.
- **Responsorium** (= responsorio): Obra neumática/melismática, que *responde* a una lectura previa. Es una de las formas de más difícil interpretación. Su estructura:  
Cuerpo - *respuesta* - verso - *respuesta* - verso - *respuesta*...

### 20.11.B. FORMAS DE LA MISA:

- Cantos del Común de la Misa (sus textos son iguales en toda Misa):
- **Kyrie** (= Señor, ten piedad): Canto penitencial, neumático/melismático. Forma antifonal, o interpretada entre dos coros, que se alternan las frases, uniéndose siempre al final. Estructura ternaria (*Kyrie-Christe-Kyrie*), en la que cada invocación se canta tres veces, con la misma, o con distinta música, según la obra. Suele tener un nombre, que viene del *tropo* que se introducía en el melisma para su aprendizaje.
- **Gloria** (= Gloria a Dios en el cielo...): Pieza festiva, silábica/neumática, de texto largo, en forma antifonal.
- **Sanctus** (= Santo es el Señor...): Pieza festiva, breve, neumática. Estructura responsorial: Cuerpo (*Sanctus*) - respuesta (*Hosanna*) - verso (*Benedictus*) - respuesta (*Hosanna*).
- **Agnus Dei** (= Cordero de Dios...): Canto penitencial, neumático, de estructura tripartita., con final musical idéntico en las tres invocaciones.  
El conjunto de estas cuatro piezas (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei*) forman una *Missa*, que recibe el nombre del tropo del *Kyrie* (por ej.: *Missa cum iúbilo*), o bien el número de orden con que aparece en el *Kyrial (Missa IX)*.
- **Credo** (= Creo en un solo Dios...): Confesión de la fe. Pieza de texto largo, silábica, en forma antifonal.

- Cantos del Propio de la Misa (sus textos son distintos para cada domingo o fiesta):

- **Introitus** (= entrada): Antífona para la procesión de entrada del celebrante y los ministros; estilo neumático; alterna con un salmo.
- **Graduale** (= gradual): Canto de respuesta a la primera lectura; estilo neumático/melismático. De gran dificultad interpretativa. Estructura responsorial:  
cuerpo del gradual - verso - cuerpo
- **Alleluia** (= Aleluya): Canto jubiloso que precede a la lectura del Evangelio; estilo neumático/melismático, de gran dificultad interpretativa. Estructura responsorial:  
Aleluya (2 veces) - verso - Aleluya.
- **Tractus** (= tracto): Canto algo severo, que sustituye al Aleluya en el tiempo de Cuaresma; estilo neumático; estructura antifonal.
- **Sequentia** (= secuencia): Canto estrófico en estilo silábico y carácter popular, que sigue al Aleluya en ciertas fiestas muy importantes. Muy frecuente en épocas antiguas, actualmente sólo quedan cinco (Pascua, Pentecostés, Corpus Christi, Ntra. Sra. de los Dolores y Difuntos). Estructura antifonal, con música igual para cada dos estrofas.
- **Offertorium** (= ofertorio): Canto para la procesión de ofrendas, hoy en desuso; de estilo neumático y forma responsorial (en el *Graduale Romanum* sólo queda el cuerpo de estos responsorios, como si fuera una antífona).
- **Communio** (= comunión): antífona para la procesión de los comulgantes; estilo neumático. Debe alternar con un salmo.

## 20.12. INFLUENCIA DEL CANTO GREGORIANO EN LA POLIFONÍA.

El Canto Gregoriano está en la base de toda nuestra música occidental. Pero ha ejercido una influencia absolutamente determinante en la polifonía de la Edad Media, del Renacimiento y primer Barroco; incluso en obras del Romanticismo y de nuestros días son frecuentes las conexiones con un cierto *espíritu gregoriano*, y con obras concretas del repertorio gregoriano. El Canto Gregoriano en sí mismo es una obra colectiva del arte de la música, hecha en un momento determinado de la historia, momento que duró varios siglos; pero el Canto Gregoriano tiene una sombra muy alargada, que se proyecta de distintas maneras sobre la música posterior.

Intentaremos dar unas pinceladas de manera muy esquemática sobre la influencia del C. Gregoriano, abriendo tímidamente un camino que creemos muy poco transitado aún.

### 20.12.1. EN EL NACIMIENTO DE LA POLIFONÍA.

La polifonía nace del C. Gregoriano, o sobre el C. Gregoriano, como nueva línea melódica que se superpone paralelamente (*organum*), o que procede por movimiento contrario (*discantus*).<sup>18</sup> El *gymellum* y el *fauxbourdon* también tienen en su base una pieza o fragmento gregoriano.

El *motete*, forma suprema del período del *Ars Nova*, es una construcción sonora sobre un *tenor* o fragmento de una obra gregoriana. El Canto Gregoriano que toma parte en estas formas va perdiendo gradualmente su naturaleza ágil y rítmicamente libre, para convertirse en mensural y pesado, plano, por sus valores largos, muy largos (*cantus planus*).

---

18. Véase el capítulo 26.

En el esplendor del RENACIMIENTO, la polifonía es un arte perfecto, consolidado, de una belleza formal y estructural irreplicable. El C. Gregoriano parece estar muy lejos; pero su influencia está muy presente en:

#### 20.12.2. LA MODALIDAD.

Los modos gregorianos pasan a la polifonía de la Edad Media y del Renacimiento de manera literal, con los mismos nombres de las escalas gregorianas, según la teoría de los ocho modos.<sup>19</sup> Lo que sí hay es mayor posibilidad de modos transportados en las obras polifónicas. La modalidad perdurará hasta casi el final del s. XVII, en que se impone el sistema tonal.

20.12.3. EL RITMO MELÓDICO DE CADA VOZ POLIFÓNICA, aunque es mensural, está muy cercano al ritmo libre del C. Gregoriano, supuesto que el cantor no se encuentra líneas divisorias, que impongan un metro rítmico uniforme, que jerarquicen partes fuertes o débiles, que impongan síncopas, etc. El Coro, cuyas voces consigan cantar individualmente con estas características, hará una interpretación auténtica de la polifonía renacentista.

#### 20.12.4. EL FRASEO.

El análisis fraseológico de un motete polifónico, o de sus formas derivadas, no es tan evidente como el del C. Gregoriano. Pero, una vez establecido este análisis, la interpretación de la polifonía debe ser semejante a la del C. Gregoriano: reconocer la supremacía interpretativa de la frase, como entidad autónoma, con vida musical propia y distinta de la anterior y de la siguiente. El buen fraseo de una obra polifónica, tanto más necesario cuanto mayor sea su extensión, se constituirá también en elemento de autenticidad interpretativa, frente a la mera sonorización muerta de notas musicales sucesivas.

#### 20.12.5. LA FUNCIONALIDAD.

La polifonía sagrada de cualquier época tiene la misma funcionalidad que el C. Gregoriano: servir en la Liturgia de la Iglesia, para solemnizarla, sublimarla y colaborar a la elevación religiosa, la oración, de los asistentes al acto litúrgico.

Desde el Renacimiento la polifonía se tiene como más solemne que el C. Gregoriano, por lo que éste se emplea en los días ordinarios, y la polifonía se reserva para los domingos y grandes fiestas, en los que la comunidad cristiana acude a la iglesia Catedral o Colegiata para *oír* la Misa por la mañana, o *cantar* las Vísperas por la tarde.

De la misma manera que el C. Gregoriano, la polifonía sagrada nunca se pensó por sus autores para ser exhibida como arte en conciertos, sino como homenaje a Dios, a quien el artista ofrece lo mejor de su arte, y vehículo de elevación de los sentimientos de los hombres.

#### 20.12.6 ESTRUCTURACIÓN FORMAL GENERAL DE CIERTAS FORMAS POLIFÓNICAS.

Las *Misas* polifónicas musicalizan las partes del *Común de la Misa*, que ya el C. Gregoriano venía haciendo desde varios siglos atrás: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. La novedad está en la división del *Sanctus* en dos obras distintas: la 1ª *Sanctus... Hosanna in*

---

19. Los autores del Renacimiento les llaman tonos. Para nuestro análisis será suficiente la clasificación de una obra como *protus, déuterus, tritus* o *tetardus*, ya que su división en *auténtico* o *plagal* es menos clara en la polifonía, que en sus varias voces agota todo el ámbito agudo y grave de la escala modal.

*excelsis*; y la 2ª *Benedictus... Hosanna in excelsis*. La razón es introducir entre ambas la consagración del pan y del vino, quedando el *Benedictus* como canto de adoración del misterio.

El *Kyrie* de una misa polifónica, además de su estructura tripartita, es una obra musicalmente muy adornada, diríamos que melismática.

El *Gloria* y el *Credo* son obras mucho menos adornadas y más recitativas, en razón de sus largos textos.

El *Sanctus*, el *Benedictus*, y el *Agnus Dei* son obras de texto breve y más adornadas. El *Agnus Dei* tiene una forma tripartita semejante a la del C. Gregoriano.

Los versos de los *Salmos* polifónicos tienen dos frases, correspondientes a los dos hemistiquios del recitado gregoriano.

Las estrofas de los *Himnos* polifónicos tienen tantas frases musicales como versos, los que, a su vez, dividieron la estrofa gregoriana en miembros/frases musicales.

#### 20.12.7 EL CANTUS FIRMUS EN LAS OBRAS POLIFÓNICAS.

Es otra de las influencias del C. Gregoriano sobre la polifonía más evidentes. Se trata de una influencia temática: una melodía o un fragmento de una melodía gregoriana se convierte en tema melódico de una obra polifónica, mediante la técnica del *cantus firmus*.

El *cantus firmus* consiste en la mensuración de esa melodía o fragmento, que pasa a tener valores largos (*brevis*, *semibrevis*, *minima* = ♩, ♪, ♫). Este *cantus firmus* es portado por una de las voces del tejido polifónico, y a veces por dos voces que proceden en canon. Cuando el *cantus firmus* no está siempre en la misma voz, sino que pasa de una voz a otra, se llama *cantus firmus vagans*. El resto de las voces, melódicamente más adornadas, proceden por contrapunto. Los temas de este contrapunto pueden nacer de la misma melodía gregoriana que se ha transformado en *cantus firmus*, o ser temas propios.

La técnica del *cantus firmus* es prácticamente obligada en los Himnos y Salmos polifónicos del Renacimiento, y opcional en las Misas y en los Motetes.

Véanse tres ejemplos de distintas maneras de transformar una melodía gregoriana en *cantus firmus*:

1º. Himno *Vexilla Regis prodeunt* (*more hispano*) de Tomás Luis de Victoria:

HI  
V  
est- la Re- gis pró- de-unt: Fulget Crucis  
mystéri- um, Quo carne carnis cón-di-tor, Suspensus  
est patí- bulo.

Transformación en *cantus firmus* en la voz de *tenor* de la estrofa 2º a 4 v.m.:

2. Quo vul - ne - ra - tus ín - su - per Mú -  
cro - ne di - ro lán - ce - ae Ut nos la - va - ret crí - mi -  
ne, Ma - na - vit un - da sán - gui - ne.

2º. Himno *Pange, lingua* (*more hispano*) del mismo T.L. de Victoria:

**P** ange, lingua, gloari-osi córporis mysté-  
ri-um, sanguinisque preti-osi, quem in mundi préti-  
um fructus ventris generosi Rex effudit gén-  
ti-um.

Transformación en *cantus firmus vagans* en la estrofa 6º a 4 v.m. (el tema pasa sucesivamente por las voces de B, C, S, T, C, B, C):

Bajo  
6. Ge - ni - to - ri ge - ni - to - que  
12 Contralto Soprano  
Laus et ín - bi - lá - ti - o, Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne  
23 Tenor Contralto  
dí - ti - o: Pro - ce - den - ti ab u - tro que Com - par  
32 Contralto  
sit lau - dá - ti - o, com - par sit lau - dá - ti - o.  
Bajo  
com - par sit lau - dá - ti - o.

3º. *Magnificat V toni* de Cristóbal de Morales.

El recitado salmódico del tono V (aplicado a la doxología, verso 11) es como sigue:



Verso 12 a 6 v.m. (S I, S II, C I, C II, T, B): el *cantus firmus* va en las voces S II y C I en canon a la 4ª (*in diatéssaron*). Este canon sobre *cantus firmus* queda así:

Después de considerar estos tres casos de transformación de una melodía gregoriana en *cantus firmus* polifónico, terminemos este apartado con estas dos consideraciones:

1ª. En el Renacimiento también existe la posibilidad de transformar en *cantus firmus* otras melodías no gregorianas. Esto ocurre en Misas que parodian canciones célebres de la época, como las frecuentes Misas sobre *Mille regretz*, o *L'homme armé*, o sobre el diseño *ut, re, mi, fa, sol, la*, etc.

2ª. La técnica del *cantus firmus* perdurará en los salmos polifónicos en los siglos siguientes, (Barroco, Clasicismo), hasta el siglo XIX.

20.12.8. FORMAS POLIFÓNICAS CON INTERVENCIÓN DEL C. GREGORIANO.

El Canto Gregoriano es necesario para la interpretación de algunas de las grandes formas polifónicas. En las fuentes originales normalmente no hay constancia de la inserción de los fragmentos gregorianos que debían interpretarse, porque se daba por supuesto que el maestro de capilla sabía lo que faltaba a la polifonía que se le entregaba, en el manuscrito o en la edición, y dónde podía encontrar aquello que faltaba.

En las ediciones transcritas que utilizamos, a veces el transcriptor es un entendido en este campo, y ha incluido las intervenciones del C. Gregoriano en la edición. Puede que estas intervenciones estén bien resueltas; pero a veces el transcriptor no es más que un aficionado, y nos encontramos con malas resoluciones, por lo que el director siempre deberá ejercer su propia ciencia y criterio.<sup>20</sup> En otras muchas ediciones, muy literales, se transcribe tal cual es el original, y no se hace alusión a esta necesidad.

En concreto, se necesitan completar con Canto Gregoriano:

- Los versos alternos (pares o impares) de los Salmos polifónicos en el Renacimiento. Desde el Barroco es costumbre musicalizarlos polifónicamente íntegros, pero podemos encontrar en épocas posteriores al Renacimiento Salmos incompletos, que requieren este complemento, como el *Miserere* de Mozart, o el mismo tradicional en Sevilla de H. Eslava.
- La búsqueda de los versos salmódicos necesarios, y del tono salmódico que se debe aplicar, se puede hacer en el *Antiphonale Romanum*, en el *Psalterium*, o en el *Liber Usualis*.
- Las estrofas alternas (pares o impares, a veces varias estrofas seguidas) de los Himnos polifónicos desde el Renacimiento. Los himnos gregorianos pueden buscarse en el *Antiphonale*, en el moderno *Liber Hymnarius*, o en el *Liber Usualis*.<sup>21</sup>
- Ocasionalmente el C. Gregoriano puede ser necesario en el motete *Salve, Regina*: por su largo texto a veces se musicalizan polifónicamente sólo ciertas frases. En algunas lamentaciones polifónicas. En el himno *Te, Deum*. Las correspondientes obras íntegras en C. Gregoriano pueden encontrarse en el *Liber Usualis*.
- También ocasionalmente puede ser necesario completar alguna de las invocaciones del *Kyrie*, o el segundo *Agnus Dei* de algunas Misas polifónicas. Para esto debe acudir al *Kyriale*, o sección de las Misas comunes del *Graduale Romanum* o del *Liber Usualis*.<sup>22</sup>

---

20. Hay ediciones de gran lujo en las que hay errores tales, como: proponer antifonas gregorianas a salmos polifónicos que no están en el mismo modo; versos salmódicos gregorianos que no están en el mismo tono que los polifónicos; versos para el *Salve, Regina* en *protus* en Re, cuando el motete polifónico está en *protus* en Sol, etc.

21. Hay que cuidar el que a veces el título del himno polifónico no es el del himno gregoriano, porque el autor polifónico musicaliza las estrofas pares, empezando por la segunda, que es la que da título al himno polifónico.

22. El carácter práctico del *Liber Usualis* para todo este trabajo del director de Coro es evidente.