

Índice

Introducción	2
1. Desarrollo histórico	2
2. Los orígenes del canto litúrgico cristiano	3
2.1. El canto litúrgico primitivo	3
2.2. Las liturgias pregregorianas	4
3. El canto gregoriano	4
3.1. El origen del canto gregoriano	4
3.2. Definición y características	6
4. La notación musical gregoriana	7
5. El sistema modal	10
6. El repertorio	12
6.1. La misa	12
6.1.1. Audición nº 1. Introito: Puer natus	12
6.1.2. Audición nº 2. Alleluia: Dies sanctificatus	13
6.1.3. Audición nº 3. Kyrie	14
6.2. El oficio	15
7. Expansiones del repertorio gregoriano	15
7.1. Tropo	16
7.1.1. Audición nº 4. Tropo sobre Puer natus: Quem queritis in presepe	16
7.2. Secuencia	16
7.2.1. Audición nº 5. Secuencia Victimae paschali laudes	17
7.3. Drama litúrgico	17
Conclusiones	17

Introducción

El canto gregoriano es uno de los grandes tesoros de la civilización occidental. Al igual que la arquitectura románica, permanece como un monumento a la fe religiosa en la Edad Media y encarna el espíritu de comunidad y la sensibilidad artística de la época. Este repertorio de cantos contiene algunas de las más antiguas y hermosas melodías jamás creadas, sirviendo como punto de partida para buena parte de la música posterior.

Tras estudiar sus características principales, veremos el importante papel unificador que desempeñó este canto en la Iglesia de Occidente, desde los tiempos de Gregorio I hasta la época carolingia. Así, estos cantos no pueden separarse del contexto propio de las ceremonias, por lo que también estudiaremos la evolución de su repertorio en la liturgia, repertorio que fue codificado y anotado después de siglos de desarrollo como tradición oral, siendo necesario revisar también la evolución de las primeras notaciones musicales.

1. Desarrollo histórico

Entre los siglos IV y V d.C. se produce lo que se ha llamado «caída del Imperio Romano», es decir, el paulatino desmantelamiento de las estructuras administrativas, políticas, militares, etc., del Imperio y la disgregación de los territorios occidentales en diversos reinos gobernados por élites de origen germánico (francos, ostrogodos, visigodos...). El proceso comienza con la decadencia de la propia ciudad de Roma, que se abandona como capital en beneficio de la recién construida Constantinopla, en la zona oriental del Imperio, a mediados del siglo IV; la zona occidental, autónoma desde fines del mismo siglo, acabará dividida en diversos reinos gobernados por élites militares y políticas de origen germánico aliados con las élites económicas romanas.

Este proceso de descomposición política es simultáneo a una **ruralización** progresiva y un despoblamiento de las ciudades, que tendrá graves consecuencias en la vida cultural y musical de Occidente. La población abandona las ciudades desplazándose al campo, donde hay mayores oportunidades; los centros de poder se trasladarán también al campo, para estar en contacto directo con la fuente de riqueza: los gobernantes se establecen en **castillos** aislados y la Iglesia, que desde comienzos del siglo IV se había ido convirtiendo en una institución del Imperio, centrará su actividad en los **monasterios**, centros de gran actividad económica y política, pero también cultural: durante varios siglos prácticamente toda la actividad cultural ---y también musical--- de Occidente se desarrollará fundamentalmente en los monasterios; en ellos se compondrá buena parte de la música medieval ---especialmente la religiosa, pero no solo---; en ellos también se escribirán los primeros libros de teoría musical y se desarrollará la notación musical.

Al mismo tiempo que esto sucedía en Occidente, el Imperio continuaba en Oriente con su capital en Constantinopla; como el emplazamiento de esta ciudad correspondía a la antigua ciudad griega de Bizancio, conocemos esta etapa del Imperio Romano como Imperio Bizantino.

A partir del siglo VII hay un tercer ámbito cultural, político y religioso: el del Islam, fundado por Muhammad (Mahoma) a comienzos del siglo, y que se expandió tras su muerte, extendiéndose a costa del Imperio por las zonas de Siria y Egipto, y también por todo el norte de África y la Península Ibérica, que será conocida como Al-Ándalus.

A partir del siglo XI comienza en Occidente una nueva etapa ---a la que se denomina *Baja Edad Me-*

dia, frente a la *Alta Edad Media* anterior--- que se caracteriza por una vuelta a lo urbano: las ciudades crecen; las actividades económicas urbanas, como el comercio y la industria, empiezan a tener más importancia; los gobernantes se instalan en palacios en ellas; las catedrales y otros centros religiosos urbanos toman el relevo a los monasterios; por último, empiezan a crearse centros de educación superior ---las universidades--- que determinarán la vida cultural, filosófica y científica desde entonces.

En esta segunda etapa aparecen nuevas formas y técnicas musicales, fundamentalmente polifónicas, que convivirán con las creadas en la etapa anterior, mayoritariamente monódicas. Todas ellas se basan en un sistema musical codificado a partir del siglo IX.

2. Los orígenes del canto litúrgico cristiano

2.1. El canto litúrgico primitivo

El momento crucial en el origen de la música litúrgica cristiana se sitúa en el siglo IV. En el año 313, el emperador Constantino publicó un edicto (conocido como *Edicto de Milán*) por el que declaraba la libertad de cultos en el Imperio. Doce años después, el concilio ecuménico de Nicea reunía obispos de todo el mundo cristiano y ponía las bases de la organización de la iglesia. El progreso fue rapidísimo: los emperadores posteriores a Constantino fueron cristianos, y a finales del mismo siglo el emperador Teodosio prohibía los ritos paganos y convertía el cristianismo en la religión oficial. Se pasaba así de la clandestinidad a la asociación con el poder, lo cual suponía la celebración pública de los cultos y su cada vez mayor vistosidad, que incluía el uso de la música.

Comienza entonces el desarrollo de las **ceremonias litúrgicas**, la principal de las cuales surge de la unión de dos prácticas primitivas: la lectura en común de textos sagrados y la conmemoración de la última cena de Jesús de Nazaret; es la ceremonia que más tarde se llamará *misa*, y en ella se incluían cantos de diversos tipos. Por otra parte, en el mismo siglo IV se desarrolla el fenómeno del monacato, la vida en solitario de monjes eremitas que se dedicaban a la oración; con el tiempo, estos monjes formarán comunidades que utilizarán el canto como forma de oración en común, práctica que se denomina *oficio*.

Entre las prácticas musicales (o casi musicales) que sabemos que existían ya en el siglo cuarto, se encuentran estas:

Cantilación: se trataba de una forma especial de leer o recitar textos sagrados, entonando sobre una nota principal con inflexiones hacia el agudo o el grave en las pausas o acentos; estas inflexiones son las *cadencias*.

Salmodia: los salmos y otros cantos, organizados en parejas de versículos, se entonaban con fórmulas que incluían una *entonación* (movimiento melódico ascendente, normalmente solo al principio del primer versículo), una *nota tenor*, sobre la que se mantenía casi toda la salmodia, y unas cadencias para la pausa intermedia (*cadencia medial*) y final (*cadencia final*) de cada par de versículos.

Himnodia: los himnos, composiciones estróficas de origen griego, se incorporaron al canto cristiano occidental durante el siglo IV. El obispo de Milán, Ambrosio, fomentó su práctica y compuso varios himnos, según el testimonio de Agustín de Hipona.

Iubilus: según Agustín, se trataba de una melodía sin palabras desarrollada en algún momento de un canto; un melisma, pues, que aparecía en momentos de mayor expresividad.

2.2. Las liturgias pregregorianas

Entre los siglos IV y VII se desarrollan diversas variedades de canto litúrgico en las distintas zonas de la cristiandad. En Oriente, la organización imperial favoreció la unidad del canto, desarrollándose así el canto *bizantino*; fuera de su zona de influencia se desarrollaron las liturgias *siria oriental*, *armenia* y *copta*, esta última en el sur de Egipto.

En Occidente, la situación fue bastante más compleja, especialmente a partir de finales del siglo V, con la disgregación del imperio. Esto dio lugar al desarrollo de diversas liturgias y sus cantos asociados:

- En Italia, entre otras, destaca la liturgia de Roma, que se conoce como *romana antigua*. Al norte, la liturgia *milanesa* o *ambrosiana*, por el nombre del obispo del siglo IV citado antes.
- En la antigua Galia y las zonas cercanas se desarrolló la liturgia *galicana*, que era en realidad toda una familia de liturgias diferentes, cada una de las cuales no se extendía mucho más allá de una diócesis.
- En Hispania se desarrolló la liturgia *hispánica*, que se unificó en gran parte en los concilios de Toledo, bajo la dirección de Isidoro de Sevilla, durante la etapa visigótica; por esto se denomina también liturgia o canto *visigodo*.
- Otras liturgias occidentales fueron la *celta*, en Irlanda y parte de Inglaterra, y la *africana*, en la zona de la antigua provincia romana de África, que corresponde con el actual Túnez y parte de Argelia.

Nuestro conocimiento actual de estas liturgias es bastante parcial. Las liturgias celta y africana desaparecieron antes del nacimiento de la notación; la romana antigua y la galicana fueron sustituidas por la gregoriana sin haber dejado documentos escritos importantes, por lo que hay que descubrir su presencia en códices gregorianos. La liturgia hispánica sí dejó códices, pero en un sistema de notación que no conocemos bien y no podemos transcribir; sólo algunos cantos se incluyeron en códices posteriores en notación descifrable. La única liturgia que se mantuvo tras la difusión del gregoriano fue la ambrosiana.

En cuanto a las liturgias orientales, la mayor parte de ellas se han mantenido, con mayor o menor evolución, a lo largo de los siglos.

3. El canto gregoriano

3.1. El origen del canto gregoriano

Durante mucho tiempo la tradición ha atribuido al papa Gregorio I (San Gregorio Magno, papado 590-604) la principal responsabilidad del desarrollo del canto de la Iglesia Romana. Concretamente, se ha dicho que estableció un coro papal, la *Schola Cantorum* (escuela de cantores), y que compuso gran parte del canto romano. Desgraciadamente, a Gregorio no empezaron a atribuirle estas realizaciones hasta casi trescientos años después de su muerte, y gran parte de esas atribuciones se han negado ahora, por lo que pasaremos a explicar las razones.

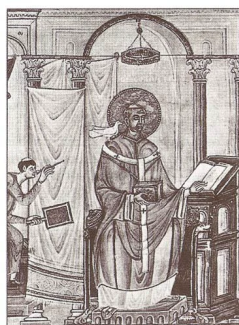


ILUSTRACIÓN 2.1 El papa Gregorio el Grande (papado 590-604) escucha a la paloma (símbolo del Espíritu Santo) que le revela los cantos y, al mismo tiempo, los dicta a un copista. Este, intrigado por las pausas en el dictado del papa, ha bajado la pizarra y se asoma por detrás de la cortina. Tales ilustraciones en los manuscritos surgieron a partir de la leyenda según la cual Gregorio codificó el canto que lleva su nombre y lo divulgó por escrito. Por lo que sabemos, el canto no fue plasmado en notación escrita hasta dos siglos más tarde.

Figura 1: Ilustración

Las realizaciones de Gregorio como Papa son demasiadas y demasiado diferentes como para ser referidas aquí. Baste con señalar que con él el papado llegó a ser por primera vez una potencia mundial, así como la autoridad suprema sobre la Cristiandad Occidental. Es de señalar que, con todas sus múltiples actividades, Gregorio se interesó por la música de la Iglesia. Sin embargo, parece que Gregorio no se preocupó por la música por su propio interés. Más bien lo haría para regular y estandarizar la liturgia romana.

Gregorio no fundó el coro papal. Ya había existido uno durante más de cien años. En otras iglesias, sin embargo, muchos de los cantos los hacían los sacerdotes y diáconos, quienes cultivaban sus voces a expensas de sus otros deberes, cosa que Gregorio sabía. Para remediar esta situación decidió que los seminarios romanos debían preparar a los futuros coros de cantores, y estableció orfelinatos con el mismo propósito.

En cuanto a la liturgia y su canto, Gregorio se interesó por la regulación y organización del ritual de la Iglesia Romana. Si Gregorio compuso finalmente algunos cantos, lo que es improbable, se trataría sólo de una pequeña proporción del repertorio total de canto llano. Además, por otra parte, hay que subrayar que el Antifonario de Gregorio --si admitimos que éste haya organizado uno-- debía carecer necesariamente de toda indicación musical, ya que no había sido elaborado hasta entonces sistema de notación alguno.

No obstante, los libros de los textos litúrgicos de esta época, que como hemos visto aún carecían de notación musical, atribuyeron el canto al Papa Gregorio I, lo que condujo a la denominación de canto gregoriano. Sin embargo, el canto se codificó probablemente a comienzos del siglo VIII por la Schola Cantorum (escuela de cantores), el coro que cantaba cuando el Papa oficiaba las ceremonias, quizá durante el papado de Gregorio II (715-731).

Esta atribución equivocada pudo tener su origen entre los ingleses, que veneraban a Gregorio I como el fundador de su Iglesia y, en consecuencia, quisieron atribuirle su liturgia y su música. La leyenda afirmaba que los cantos fueron dictados a Gregorio por el Espíritu Santo en la forma de una paloma, como se muestra en la iconografía de la época. Gracias a la leyenda, este canto se percibía como algo antiguo, auténtico y de inspiración divina, facilitando así su adopción.

Así, en lo que respecta a Gregorio, ningún texto que le pertenezca, ni otras fuentes cronológicamente cercanas al mismo, prueban una intervención directa del pontífice en relación con la música. Si éste ejerció alguna influencia, ello se produjo mediante sus iniciativas de carácter litúrgico.

En el siglo VIII, durante la época carolingia, Pipino el Breve, rey de los francos, con el apoyo del papa Esteban II, ordenó que la liturgia y el canto romanos se practicaran en todos sus dominios, su-

primiendo el rito galicano autóctono. Tal unificación tuvo una función tanto política como religiosa.

Su hijo Carlomagno continuó su política y mandó llamar a cantores de Roma que enseñasen el canto en las tierras del norte. Después de que éste y sus sucesores promulgasen el canto gregoriano en todos y cada uno de sus dominios, pudo extenderse a lo largo y ancho de la Europa occidental hasta ser utilizado en casi todas partes y operar como la música común de una Iglesia más unificada.

3.2. Definición y características

El canto llano, a grandes rasgos, es una línea única de texto y melodía. Esta línea es suavemente ondulada y fluida, siguiendo con frecuencia el ritmo del texto, y dividida en frases distintas, con espacios para la puntuación, como la prosa hablada.

El canto gregoriano, como todo el canto litúrgico medieval, presenta las siguientes características:

- Es un **canto monódico**, es decir, se utiliza una sola línea melódica tanto para el canto solista como para el canto a coro.
- El **ritmo** es **flexible**, dependiendo del texto que se canta; no hay compás ni pulso regular, y tanto el fraseo como la distribución de acentos se ajustan a las necesidades de declamación del texto.
- El **ámbito** no supera normalmente la **octava** (excepto en cantos para solistas, que pueden superarla en una cuarta o quinta).
- La melodía se mueve por **grados conjuntos** o **saltos de tercera**; ocasionalmente aparecen saltos de cuarta o quinta, normalmente en los comienzos. Son inhabituales intervalos más amplios.
- El perfil melódico de cada canto se organiza en torno a dos ejes: la nota **final**, en la que termina y con frecuencia también comienza el canto; y la llamada nota **tenor** («soporte» en latín), en torno a la cual suele girar la melodía. Esta nota está normalmente una quinta sobre la final en los modos auténticos y una tercera por debajo de esta en los plagales, excepto cuando recae sobre el si, que se pasa al do.
- El sistema modal es el explicado en el capítulo anterior y fue descrito y organizado por teóricos musicales casi siempre del ámbito monástico.

Según la relación entre el texto y la melodía, se desarrollan tres **estilos de canto**:

Silábico. Es el estilo más simple: a cada sílaba del texto le corresponden una o dos notas.

Neumático. Estilo adornado: a cada sílaba le corresponden varias notas (normalmente de dos a seis).

Melismático. Estilo muy adornado: algunas sílabas tienen melismas extensos, a veces de decenas de notas; en el resto suele predominar el estilo neumático.

Existen asimismo tres **modos de interpretación** del canto: **responsorial** (de «respuesta»), en el cual un solista alternaba con el coro o con la congregación; **antifonal** (del griego retorno del sonido), en el que dos grupos o mitades de un coro se alternaban; y **directo**, sin alternancia.

Escrito	Nombre del neuma	Probable origen
	Clavis	
	Pes o Podatus	
	Torculus	
	Porrectus	

Figura 2: Ilustración

4. La notación musical gregoriana

Para apreciar en su integridad el significado del canto gregoriano, también debemos conocer su notación musical, por lo que haremos un breve repaso por su desarrollo histórico.

Los manuscritos más antiguos destinados al coro sólo contenían los textos, por lo que las melodías tenían que aprenderse e interpretarse de memoria. Pero conforme aumentaba el número de cantos, esta tarea se hacía cada vez más difícil.

El primer paso para facilitar el pesado trabajo de los cantores vino con la introducción de varios signos escritos encima de los textos de los cantos. Estos signos o **neumas**, como se llamaron, se desarrollaron al parecer a partir de los acentos gramaticales que indican la elevación o la caída de la voz. El signo para una nota más aguda (/) era la virga (vara), y el signo para una nota más grave (\) se redujo hasta un trazo corto horizontal o un simple punto (-- ó ·) y se llamó punctum.

Cuando varias notas se cantaban sobre una sola sílaba los signos podían combinarse en neumas de dos o tres notas. Probablemente por la facilidad de escritura, muchos de estos neumas tomaron una forma más redondeada, como se muestra en el Ejemplo:

Ejemplo: Neumas

El sistema de notación neumática parece que no se desarrolló antes del siglo VIII, pero en el siglo IX llegó a ser de uso común. Tanto las diferentes regiones de Europa como los centros religiosos de mayor importancia desarrollaron estilos distintos de escritura de los neumas, aunque todos siguen el mismo sistema de notación y comparten las limitaciones de este sistema.

La notación neumática primitiva era cualquier cosa menos simple e indicaba muchas sutilezas de interpretación de forma que posteriormente métodos de notación de canto llano encuentran difícil o imposible de imitar. Con todo, dan información específica únicamente sobre el número de notas y sobre si éstas suben o bajan. No hay medio de determinar la amplitud de los sucesivos intervalos melódicos o siquiera la nota en la que comienza la melodía.

La notación servía entonces únicamente como ayuda memorística para un cantor que ya conocía la melodía. Para cualquier otro resultaba inútil. La notación de este tipo se llama con diferentes nombres: neumática, adiaستمática, sin pautas, *in campo aperto* (en campo abierto), y quironómica (de las palabras griegas que significan gestos de la mano, tales como los de un director de coro).

El primer nuevo adelanto en la notación fue la aparición de neumas a distinta altura, que indicaban por su situación tanto la amplitud como la dirección de los intervalos individuales. Por esta razón, la notación de neumas a distinta altura se llama frecuentemente diastemática, de la palabra griega para



Figura 3: snap312

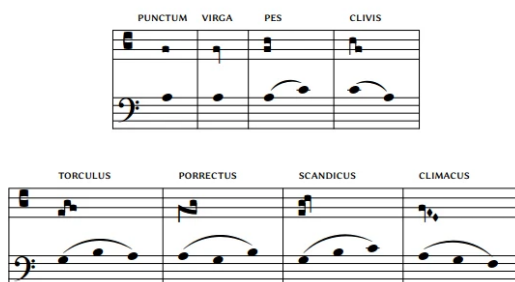


Figura 4: snap313

intervalo.

Esto llevó pronto al uso de una o dos líneas que representaban notas determinadas. Más tarde, se utilizaron líneas con tintas de diferentes colores, normalmente **roja** para el **fa**, y **amarilla o verde** para el **do**. Nos encontramos ante la evolución del pentagrama musical tal y como lo conocemos hoy.

La consecución del tetragrama de cuatro líneas, todavía en uso para la notación de canto llano, se suele atribuir a **Guido d'Arezzo** (ca. 1000-50), uno de los teóricos musicales más importantes del Medievo. El gran cambio era, por supuesto, que los cantores podrían ahora leer e interpretar una melodía que no habían oído nunca antes.

Gradualmente, el tetragrama se hizo cada vez más corriente y la forma de los neumas evolucionó para permitir una colocación exacta sobre las líneas y los espacios. Surge así en Francia alrededor del siglo XIII la notación cuadrada que forma la base de la notación moderna del canto llano.

Se escribe sobre una pauta de cuatro líneas (tetragrama) a distancia de tercera, como en el pentagrama actual. A la izquierda de cada tetragrama se sitúa la clave que sirve para identificar la altura de las notas. Se utilizan dos claves: DO y FA, que pueden situarse en cualquiera de las cuatro líneas.

Los signos que indican las notas se llaman **neumas** y pueden indicar un solo sonido o varios que se cantan sobre la misma sílaba.

Ejemplo: Notación cuadrada

El desarrollo de esta notación fue un gran paso para la historia de la música occidental, siendo las nuevas figuras de las notas las precursoras de nuestras notas modernas.

A continuación revisaremos sus características más significativas para la lectura de la notación

cuadrada:

- El tetragrama, en notación de canto llano, tiene cuatro líneas, una de las cuales está señalada con una clave que significa, o bien un Do intermedio o bien un Fa debajo del Do, como nuestras modernas claves de Do y Fa.
- La altura de los tonos es más bien relativa que absoluta; los cantantes pueden entonar los cantos en cualquier registro en el que se encuentren cómodos.
- Las notas y grupos de notas se llaman neumas. Un neuma sólo puede contener una única sílaba del texto.
- Los neumas compuestos, que representan dos o más tonos, se leen de izquierda a derecha, excepto cuando una nota está debajo de otra, caso en el que la nota inferior se canta primero.
- Las únicas alteraciones utilizadas son los signos de bemol y natural, posibles únicamente en la nota Si. Salvo en el caso de que una alteración esté al inicio de una línea, un bemol sólo es válido hasta el comienzo de la palabra siguiente o hasta la siguiente línea de división vertical.

Las ediciones de los monjes de Solesmes incluyen indicaciones de interpretación que no están en los manuscritos:

- Un punto duplica el valor de la nota, siendo utilizado aquí al final de casi todas las frases.
- Un guión horizontal (presente en algunas fuentes medievales) indica una leve prolongación.
- Las líneas verticales de distintas longitudes muestran la división de una melodía en períodos (barra de compás doble o completa), frases (media barra de compás) y unidades más pequeñas (un trazo atravesando la línea más alta del tetragrama).
- Un asterisco en el texto muestra el lugar donde el coro ha de relevar al solista.
- Los signos *ij* y *ijj* indican que la frase precedente ha de cantarse dos o tres veces.

De esta forma, es posible transcribir a notación moderna obras escritas en notación cuadrada siguiendo las siguientes pautas:

- Dado que la notación cuadrada no indica las duraciones de las notas se utiliza una única figura para la transcripción, habitualmente solo la cabeza de la nota en color negro.
- El signo del bemol aparece siempre delante del neuma (no delante de la nota) y se aplica sólo a la palabra de la que forma parte dicho neuma.
- Las notas que forman parte de un mismo neuma se unen con una ligadura.
- Los neumas más extensos suelen estar formados por grupos de neumas más simples; la ligadura indicada debe aplicarse a cada neuma simple.
- El signo que aparece a la derecha de cada tetragrama, llamado custos, sirve para anunciar la primera nota del siguiente tetragrama y facilitar así la entonación del intervalo. No se transcribe.

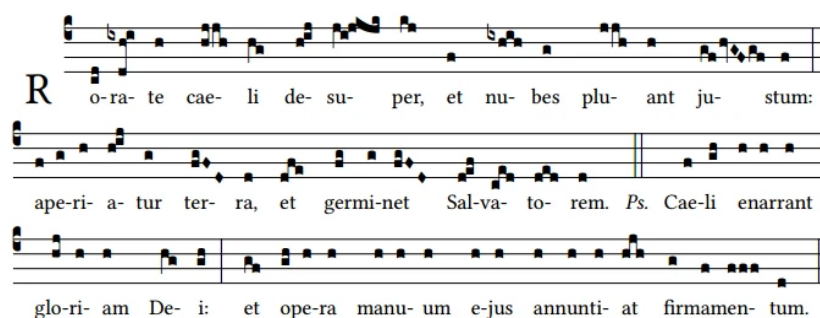


Figura 5: snap315

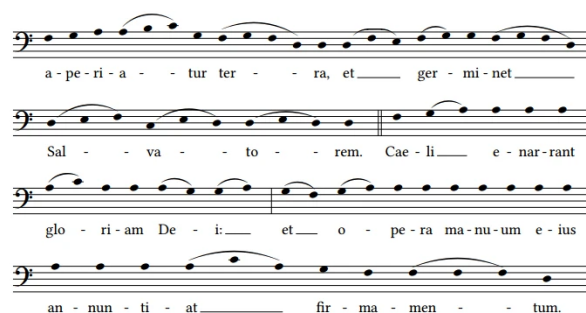


Figura 6: snap317

- Los signos de fraseo y respiración (barras, semibarras...) se pueden transcribir tal cual.
- El resto de los signos (líneas, puntos...), si aparecen, no es necesario transcribirlos.

Ejemplo:

Transcripción:

5. El sistema modal

Los primeros libros de teoría musical del Occidente europeo corresponden al siglo ix; entre ellos destacan los dos tratados anónimos titulados *Musica enchiriadis* («Manual de música») y *Scolica*

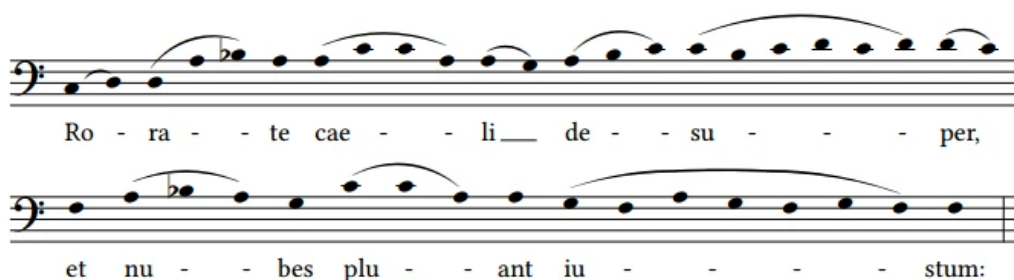


Figura 7: snap316

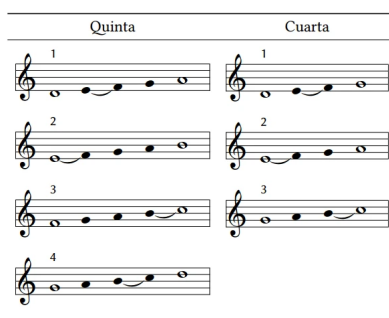


Figura 8: snap514

N.º	Nota final	Nota tenor	Ámbito principal	Nombre eclesiástico	Nombre griego
1	RE	LA		Protus auténtico	Dórico
2	RE	FA		Protus plagal	Hipodórico
3	MI	DO		Deuterus auténtico	Frigio
4	MI	LA		Deuterus plagal	Hipofrigio
5	FA	DO		Tritus auténtico	Lidio
6	FA	LA		Tritus plagal	Hipolidio
7	SOL	RE		Tetrardus auténtico	Mixolidio
8	SOL	DO		Tetrardus plagal	Hipomixolidio

Figura 9: snap515

enchiriadis («Comentarios al manual»). Son también importantes los tratados escritos por el monje **Hucbaldo** en el mismo siglo. Desde entonces se desarrolla una importante corriente de literatura técnica musical que explica el sistema sobre el que se componía la música monódica de la Edad Media.

Este sistema se basaba en la **modalidad**, y tomaba como referencia los intervalos básicos de quinta y cuarta, así como la octava. Los teóricos medievales partían de las distintas especies de estos intervalos, diferenciadas por la posición que ocupaba el semitono, como se puede ver en el cuadro.

Ilustración: Especies de la quinta y la cuarta

Las cuatro especies de la quinta son la base de los cuatro modos básicos de la música medieval, que fueron denominados con los ordinales griegos (latinizados) *protus*, *deuterus*, *tritus* y *tetrardus* (es decir, «primero», «segundo», «tercero» y «cuarto»); algunos teóricos aplicaron a estos modos nombres tomados de la antigua teoría musical griega, aunque con significados diferentes: *dórico*, *frigio*, *lidio* y *mixolidio*. Los modos se formaban combinando cada especie de quinta con una de cuarta, bien extendiendo la quinta hacia el agudo (modos *auténticos*), bien hacia el grave (modos *plagales*); a los nombres griegos de estos últimos se les anteponía el prefijo *hipo-*. El sistema completo quedaba entonces de la forma que aparece en el cuadro 2. En la práctica musical, lo habitual era referirse a los modos utilizando los números del 1 al 8, pero en los libros teóricos se utilizan alternativamente las dos denominaciones indicadas (la eclesiástica y la griega). Las melodías solían abarcar en torno a una octava; una de las notas era la principal del modo y en ella terminaban las melodías, por lo que era denominada *final*; otras notas servían como ejes melódicos o para las cadencias; en el canto gregoriano una de estas notas adquiría una importancia especial y era denominada *tenor* («soporte» en latín).

Ilustración: El sistema modal medieval

Así pues, lo que determinaba el modo en el sistema medieval eran los siguientes elementos:

1. Nota **final**, que determinaba en cuál de los cuatro modos básicos estaba la melodía.
2. **Ámbito**, por encima de la final en los modos auténticos y en torno a ella en los plagales.
3. Nota **tenor** y otras que pudieran servir para las cadencias.
4. Uso de ciertos **giros melódicos** característicos (incluidas las cadencias).

Aunque cada modo destaca ciertas notas y tiene un ámbito determinado, debe tenerse en cuenta que no se trata de alturas reales, sino de intervalos; es decir, cualquier modo podía cantarse transportado a cualquier altura siempre que se respetara la distribución de los intervalos.

En el siglo XI, el monje y maestro de coro italiano **Guido d'Arezzo**, para facilitar el aprendizaje de las melodías, que seguían memorizándose, inventó un sistema que asociaba determinadas sílabas con notas y sus combinaciones con intervalos; para ello utilizó seis sílabas sacadas del texto de un himno religioso: *ut re mi fa sol la*; en esta sucesión de seis sílabas todos los intervalos eran de un tono excepto el intervalo central mi-fa, que era de un semitono.

6. El repertorio

6.1. La misa

El oficio religioso más importante de la Iglesia de Roma es la misa, que empezó siendo la conmemoración de la Última Cena de Jesús con sus discípulos.

Los cantos de la misa se dividían en dos grandes grupos: aquellos que se repetían a diario, durante todo el año o en ciertas épocas, o **cantos del ordinario**; y aquellos que variaban en función de la fiesta del día o de la semana del año litúrgico, o **cantos del propio**. El repertorio gregoriano, originalmente, centró su atención en este segundo grupo, que era cantado normalmente por las *scholae*, los coros profesionales, frente al primero, que era cantado por todos los asistentes.

Los cantos del propio se suelen clasificar en dos grupos:

Antifonales o procesionales, cantados por la *schola* durante ceremonias de duración variable; son el **introito**, el **ofertorio** y la **comunión**. Suelen ser neumáticos y tienen ámbitos en torno a la octava.

6.1.1 Audición nº 1. Introito: *Puer natus*

La parte cantada de la misa comienza con el Introito (término latino para «entrada»). En los inicios de la Edad Media, el Introito consistía en un salmo precedido y continuado por una antifona y era cantado durante la procesión de entrada de aquellos que dirigen la Misa. Luego se convirtió en la práctica habitual cantar el salmo después de que el ministro y el coro estuvieran en su lugar. Sin una acción que acompañe al Introito, el texto se acortó a la forma estándar: la antifona, un verso de salmo, la Doxología (la fórmula de alabanza a Dios que se canta después de cada salmo), y una repetición de la antifona, produciendo la forma ABB'A.

Dos estilos de canto aparecen en este y todos los Introitos. Un estilo, relativamente simple y silábico, es usado para cantar el verso del salmo (indicado con *Ps.* después de una doble barra) y la Doxología. En este modo de recitado la melodía está formada principalmente de una nota, el tono de recitación del modo, con un inicio que asciende y un final que desciende melódicamente. La mayoría de las sílabas tienen una nota, y otras tienen dos o tres. El otro estilo, usado en la antifona, es *neumático*, con hasta siete notas por sílaba, y es de un contorno melódico mucho más variado.

Este Introito está en modo 7, como indica el número sobre la letra inicial de la partitura. Ambos la antifona y el salmo comienzan con un ascenso melódico de la final del modo, Sol, a su tono de recitado, Re, y terminan con un descenso de vuelta a Sol, creando un arco melódico que es típico del canto. La antifona a menudo persiste en Do, y algunas de las frases tienen cadencias en La, dos notas secundarias importantes en este modo. Las frases individuales tienden a tener un patrón melódico arqueado, elevándose cerca del inicio, alternando sobre una o dos notas relativamente altas en el ámbito, y descendiendo a una cadencia después.

Aunque el salmo de entrada era originalmente interpretado antifonalmente, alternando dos mitades del coro, en la Edad Media tardía era cantado responsorialmente, alternando un solista y el coro. El cantor canta el comienzo (señalado con el asterisco), y el coro completa la antifona. El verso del salmo y la Doxología son cada uno cantado por solistas (señalados con asterisco) y terminados por el coro. La Doxología no era escrita completamente en los libros de canto porque las palabras eran bien conocidas a los cantantes y porque se cantaba la misma melodía que en el verso del salmo. En lugar de ello, se daba la música sólo para las dos primeras palabras (*Gloria Patri*) y las últimas seis sílabas, abreviadas a sus vocales *E u o u a e* (for saEcUlOrUm AmEn).

Responsoriales o de meditación, cantados por solistas antes de la lectura del evangelio. Son el **gradual**, el **aleluya** y el **tracto**. Estos dos últimos eran excluyentes: cuando se cantaba uno, no se cantaba el otro, en función de la época del año litúrgico. Todos son melismáticos y a veces superan el ámbito de la octava.

6.1.2 Audición nº 2. Alleluia: *Dies sanctificatus*

Durante la mayor parte del año, el Aleluya, otro canto responsorial, viene después del Gradual. Como en el Gradual, un solista canta el verso del salmo, y el coro le responde con «Alleluia» (del hebreo *Hallelujah*, que significa «alabado sea Yahweh», o «Jehovah»). El Gradual y Aleluya juntos forman el punto más alto de la misa gregoriana. No ocurre ninguna acción en este momento en el servicio, y la atención de todos se centra en el canto de estas melodías y textos. El solista canta la primera frase de «Alleluia» hasta el asterisco; el coro repite esto (como se muestra en el signo de repetición *ij.*) y continúa con el melisma siguiente, el *jubilus*. El solista canta el verso, junto al coro para las últimas palabras (marcadas con un asterisco). Finalmente, la respuesta es cantada de nuevo sin repetición, creando una forma general de ABA'. En la Edad Media, el solista normalmente cantaba el «Aleluya», y el coro se unía en el melisma, como puede escucharse en la audición.

El Aleluya para el día de Navidad es uno de los más antiguos. Muchos Aleluyas posteriores repiten la melodía completa para «Aleluya» en la última palabra del verso. Aquí en su lugar hay una repetición variada de la primera frase del verso («Dies sanctificatus illuxit nobis») en la

CANTOS DEL PROPIO		CANTOS DEL ORDINARIO
ANTIFONALES	RESPONSORIALES	
Introito		Kyrie Gloria
	Gradual Aleluya / Tracto	
Ofertorio		Credo
		Sanctus Agnus Dei
Comunión		

Figura 10: snap522

tercera frase («quia hodie descendit lux magna»). La melodía está en el modo 2, el modo plagal en Re, y se mueve un ámbito normal de octava de La a La. La mayoría de las frases terminan en la final, otros en la nota inferior, y varias frases persisten en la nota de recitado Fa. Compárese este canto con el Kyrie, un canto del modo 1, para ver cuán diferentes son los modos plagal y auténtico con la misma nota final Re.

Los cantos del ordinario son cinco, que se conocen por las palabras con que se inician sus textos: **Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus** y **Agnus Dei**. Son cantos muy antiguos y en su origen eran cantados por todos los asistentes. Aunque al principio no fueron muy apreciados por los músicos de iglesia, a partir del siglo xi se compusieron centenares de melodías nuevas para ellos, posiblemente porque ya no los cantaba la comunidad sino la *schola*. Posteriormente serían también el núcleo principal en la composición de misas polifónicas y concertadas.

Ilustración: Cantos de la misa

6.1.3 Audición nº 3. Kyrie

Después del Introito, el coro canta el Kyrie. El Kyrie es el único canto de la Misa cuyo texto está en griego, reflejando su origen del rito bizantino. Entre las composiciones musicales del Kyrie que pueden ser cantadas el día de Navidad ésta corresponde al siglo X, conocido como *Kyrie Cunctipotens Genitor*. (El nombre viene de un texto alternativo, conocido como un *tropo*, que puede sustituir las palabras «Kyrie» y «Christe.») La invocación «Kyrie eleison» es cantada tres veces de nuevo. Aquí, una nueva melodía es introducida en cada sección, y la frase final repite una frase, creando la estructura general AAA BBB CCC'.

El canto está clasificado en el modo 1. Esto se ve muy claro en el primer «Kyrie eleison», que comienza en el tono de recitación La, rodeándolo, luego gradualmente y repetidamente cayendo a la nota final Re. El «Christe eleison» de nuevo comienza en La y gradualmente baja a Re. Sin embargo, el resto de enunciados de «Kyrie eleison» regresan, elevándose hasta la nota La, rodeándolo, y terminando en La. El patrón de grados conjuntos alrededor de La (un tono debajo, un tono y medio por encima) es el mismo que el patrón alrededor de Re, de forma que los teóricos medievales reconocen La como una nota *co-final* para el modo 1.

Debido a su corto texto, la mayoría de los Kyries son *melismáticos* (con melismas de muchas notas en varias sílabas), como este. Algunos Kyries, usados en misas que no se celebran en domingo o en días festivos, son silábicos o neumáticos.

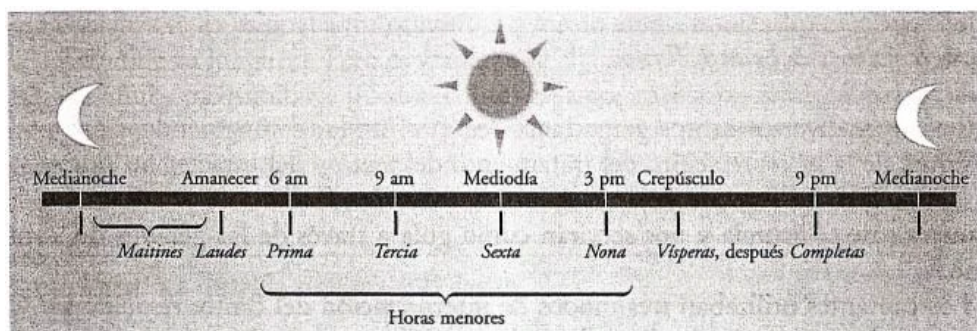


Figura 11: Ilustración

El Kyrie era originalmente cantado en procesiones y adoptó la forma de una *letanía*, en la que todo el grupo repite una oración breve como respuesta al ministro. Ya en la Edad Media, los Kyries eran a menudo interpretados de forma antifonal, alternando dos mitades del coro, como queda ilustrado en la grabación. El cantor comienza el primer «Kyrie eleison», uniéndose una mitad del coro (coro 1) en el asterisco; la otra mitad (coro 2) repite el «Kyrie eleison»; luego los dos coros se alternan. En el enunciado final de «Kyrie eleison», el coro 1 canta hasta el asterisco, el coro 2 canta hasta el doble asterisco, y ambos cantan juntos en «eleison».

6.2. El oficio

Los primeros cristianos oraban y cantaban salmos con frecuencia a determinadas horas a lo largo del día, en reuniones públicas y privadas. Estas prácticas estaban codificadas en los oficios, una serie de ocho ceremonias breves que se han celebrado diariamente a determinadas horas desde el Medievo, como se muestra en el ejemplo:

Ejemplo: Oficios

Los oficios fueron particularmente importantes en monasterios y conventos, donde todos los miembros de la comunidad cantaban en estas ceremonias. Éstos seguían la liturgia de los oficios codificada en la *Regla de san Benito* (ca. 530), un manual de instrucciones que regía la vida de un monasterio.

Las prácticas de los oficios incluían varios salmos, cada uno con una *antífona*, un canto efectuado antes y después del salmo; las lecciones (lecturas de la Biblia) con respuestas musicales llamadas *responsorios*; los himnos; los cánticos, pasajes poéticos a partir de fragmentos bíblicos distintos de los contenidos en el Libro de los Salmos; y las oraciones.

Los oficios más importantes, desde un punto de vista litúrgico y musical, eran los maitines, los laudes y las vísperas.

7. Expansiones del repertorio gregoriano

Aunque el repertorio del canto llano fue estandarizado entre los siglos VIII y IX en la música de la misa y de los oficios, los músicos eclesiásticos siguieron agregando a la liturgia nuevas composiciones.

Además de componer nuevas melodías para el Ordinario de la misa, también suministraron nuevas músicas cada vez que un nuevo santo u otra festividad se añadía a los días del calendario, desarrollando así tres tipos nuevos de canto llano, todos ellos adiciones a la liturgia autorizada por Roma: los tropos, las secuencias y los dramas litúrgicos.

7.1. Tropo

Un tropo extendía un canto existente de una de las maneras siguientes:

1. añadiendo nuevas palabras y nueva música antes del canto y a menudo entre las frases;
2. añadiendo material melódico únicamente, extendiendo los melismas o añadiendo algunos nuevos, y
3. agregando texto únicamente (llamado usualmente *prosula*, o «prosa») los melismas ya existentes.

El primer tipo era con diferencia el más utilizado, especialmente en introitos y en glorias. Los tres tipos incrementaban la solemnidad y embellecimiento de un canto al extenderlo, y los tres ofrecían a los músicos una válvula de escape para su creatividad dentro de los márgenes del repertorio autorizado.

Normalmente, los tropos se cantaban por los solistas y se componían en estilo neumático para acomodarlos al canto al que se adherían, en ocasiones tomando figuras melódicas del canto llano.

La composición de tropos floreció especialmente en los monasterios durante los siglos X y XI. El uso de tropos inició su declive durante el siglo XII y fue prohibido por el Concilio de Trento (1545-1563) con la intención de simplificar y estandarizar la liturgia.

Los tropos dan testimonio del deseo de los músicos eclesiásticos medievales de embellecer el canto autorizado, agregándole música y palabras. Esto tuvo una importancia crucial para el desarrollo de la polifonía, la cual encarna el mismo impulso.

7.1.1 Audición nº 4. Tropo sobre *Puer natus: Quem queritis in presepe*

7.2. Secuencia

La secuencia fue un género muy frecuentado desde finales del siglo IX hasta finales del siglo XII. Las secuencias se componían en estilo silábico sobre un texto y se cantaban después del aleluya de la misa. El origen de la secuencia es incierto, pero sabemos que su nombre y su lugar en la liturgia provienen de una práctica más antigua llamada *sequentia* (en latín, «algo que sigue»), un melisma que sustituía al jubilus al final del aleluya. Algunas veces, los compositores de secuencias tomaban el material melódico de un aleluya, si bien la mayoría de las melodías eran de nueva composición.

La mayor parte de las secuencias consistía en una única frase inicial, una serie de frases o locuciones emparejadas, y una frase final sin pareja, dando lugar a la forma A BB CC... N.

Como los tropos, las secuencias embellecían la liturgia y suministraban un cauce para la creatividad. Buscando una mayor uniformidad, el Concilio de Trento prohibió la mayor parte de las secuencias, guardando únicamente cuatro de las más conocidas.

7.2.1 Audición nº 5. Secuencia *Victimae paschali laudes*

Entre las muchas secuencias que fueron cantadas en la Edad Media, *Victimae paschali laudes* es una de las únicas cinco que se mantuvieron en la liturgia y se estandarizaron en los libros de canto modernos. Cuando el Concilio de Trento (1545-63) eliminó la mayoría de las secuencias, se conservó esta porque era usada extensamente y asociada con la Pascua.

El texto de la secuencia en latín describe la resurrección de Jesús y la redención que los cristianos creen que este hecho trae a la humanidad. Era cantada como parte de la liturgia en la misa y también se incorporaba en dramas litúrgicos de carácter sagrado interpretados en tiempos de Pascua.

Como era habitual en las secuencias de los siglos IX al XI, la estructura de *Victimae paschali laudes* consta de una oración inicial con su propia frase musical, seguida de una serie de oraciones emparejadas con una misma música, y una oración final sin emparejar. La forma resultante sería pues: A BB CC... N.

La secuencia se encuentra en el Modo 1 que tiene la nota «Re» como nota finalis, la nota «La» como nota de recitación o nota tenor y un ámbito que abarca aproximadamente una octava de Re-Re'. La melodía se mueve por grado conjunto o ligeros saltos de tercera con un estilo de canto silábico, de forma que a cada nota musical le corresponde siempre una sílaba.

7.3. Drama litúrgico

Algunos tropos tomaron la forma de diálogos. Entre los más antiguos se encuentra *Quem queritis in sepulcro*, del siglo X, que precedía al introito de Pascua. En el diálogo, las tres Marías acuden a la tumba de Jesús, y el ángel les pregunta: «¿A quién buscáis en el sepulcro?». Ellas responden: «A Jesús de Nazaret»; a lo cual el ángel contesta que no se encuentra allí porque ha resucitado. Las descripciones de la época informan que este y otros diálogos se cantaban en estilo responsorial y eran acompañados de una acción dramática apropiada.

Tales diálogos y dramas más elaborados en latín han llegado a conocerse como **dramas litúrgicos**. Si bien no formaban parte de la liturgia estrictamente hablando, estaban vinculados a ella, quedaron recogidos en los libros litúrgicos y se interpretaban en las iglesias, con procesiones y actuaciones. Los dramas de Pascua y de Navidad eran los más conocidos y usuales.

Conclusiones

Numerosos aspectos de la música de Occidente, de la notación a la polifonía, comenzaron a desarrollarse a través del canto gregoriano. Por eso, este canto fue tan importante, además de ejercer una gran influencia en otras músicas.

No obstante, la importancia del canto gregoriano para la música posterior va más allá de su presencia en piezas inspiradas por él de modo directo. Ha sido parte del mundo musical de casi todos

los europeos durante más de un milenio y ha influido profundamente en sus conceptos a la hora de componer música. Y es que toda la música ulterior en la tradición de Occidente lleva su impronta.