

ANÁLISIS Y ESTUDIO DE FRAGMENTOS MUSICALES DE MONODÍA LITÚRGICA EN LA RIOJA

por

Petra Extremiana Navarro*

Pilar Camacho Sánchez*

Resumen

Este artículo muestra la gran riqueza litúrgica y musical que contienen los fragmentos de monodía litúrgica, hallados en La Rioja, en cuanto a su notación y a su forma musical desde el siglo XIII, y se analiza alguno de ellos.

Abstract

This article shows the great liturgical and musical richness contained in the fragments of liturgical monody found in La Rioja. The study analyzes the notation and musical form of some of these fragments rooted in the 13th Century.

INTRODUCCIÓN

Tras los diferentes artículos que se han editado en esta revista de Kalakorikos, nos planteamos la cuestión de si era conveniente mostrar el análisis y estudio de algunos de los documentos de monodía litúrgica, y vimos que podía ser positivo realizar y mostrar prácticamente algunos ejemplos de tipologías de notación tratados en el apartado de monodía litúrgica y del llamado canto gregoriano, así como de la función litúrgica y forma consiguiente que ello implica. Por ello, de los cuatro tipos de fuentes musicales trabajadas

- A. Fragmentos de Antifonario de Misa;
- B. Fragmentos de Antifonario Oficio;
- C. Códices Antifonarios de Misa y
- D. Códices Antifonarios de Oficio y Varios,

nos decidimos a analizar varios documentos de cada archivo y elegimos los tipos de fuentes de los apartados A) y B). Los documentos seleccionados para analizar son fragmentos ya catalogados en cada archivo (Catedral de Calahorra; Catedral de Santo Domingo de la Calzada y Seminario Diocesano de Logroño) y así los nombraremos con su abreviatura (ACC; ASDC; ASDL) y su sigla correspondiente en cada uno de ellos.

*. Universidad de La Rioja.

En el estudio y análisis de estos documentos hemos querido, en primer lugar, que fueran representativos y de realzado valor histórico-musical dentro de los tres archivos trabajados, por ello se han elegido estas fuentes porque son las más numerosas y se ubican en un periodo de tiempo más prolongado. En segundo lugar, también hemos buscado un corpus musical variado en su estilo, formas litúrgicas y que puedan representar algunas de las tipologías de notación (notación aquitana sobre punta seca o línea coloreada y notación cuadrada sobre tetragrama o pentagrama) y uso litúrgico (de Antifonario de Misa o de Antifonario de Oficio, con su forma correspondiente) reflejados en los ciento seis fragmentos de monodía litúrgica que hemos recogido en este trabajo de investigación y que en otros números de esta revista, hemos incluido¹, ya que las otras fuentes C) y D) tienen todos notación cuadrada y por ello no ofrecen mayor variedad y riqueza de notación. Dentro de las fuentes reseñadas para el análisis y transcripción: A) y B), excede el número de los Fragmentos de Antifonario de Oficio a los Fragmentos de Antifonario de Misa y así lo hacemos constar.

1. Metodología y normas seguidas en el estudio y análisis

Hemos aplicado las normas y reglas seguidas por Corbin (1980), Fernandez de la Cuesta (1985), Cardini (1994) Colette (1990) Agustoni (1969) Huglo (1973) en la transcripción sobre todo de la monodía de notación aquitana, llamada por algunos tratadistas² de una regla por estar escrita con referencia a una línea sobre punta seca o posteriormente coloreada. Martínez de Bizcargui habla en el libro citado –con varias ediciones posteriores- en referencia a la notación aquitana, como de prima regla y la contrapone a la notación cuadrada denominada por él como de quinta regla. Así podemos ver que de sus escritos se desprende que “la alternativa entre los dos sistemas de notación musical, para los cantores no significaba reconocer un repertorio de signos diferentes, sino simplemente, elegir entre una sola regla, o las cinco del pentagrama”.³ La música se siguió escribiendo sobre dicha regla hasta bien entrado el siglo XVI ya que así lo explican los tratadistas de ese tiempo⁴.

1. Ver Revistas Kalakorikos IV y Kalakorikos VIII. Amigos de la Historia de Calahorra.1996

2. MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, G. *Arte de Canto Llano y Contrapunto y Canto de Organo con proporciones y modos brevemente compuesta por Conçalo Martínez de Bizcargui endreçada al muy Magnífico y Reverendo Señor don fray Pascual, Obispo de Burgos mi Señor*. G. Coci. Zaragoza. 1508. Pág. II.

3. MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, G. *Arte de Canto Llano y Contrapunto y Canto de Organo con proporciones et Modos brevemente compuesta por Gonçalo Martínez de Bizcargui, endreçada al muy Magnífico y Reverendo Señor don fray Pascual, Obispo de Burgos mi Señor*. F. Alemán. Burgos 1511. Págs. I-II-IIIv.

4. DURÁN D.M. *Comento sobre Lux Bella*. Salamanca. 1498. Ed. Facsímil Joyas Bibliográficas. Madrid. 1976. Pág. Ci v. MOLINA, Fray B. *Arte de Canto Llano Lux Videntis dicha, compuesta por el Egregio Fray Bartolomé de Molina, de la orden de los menores, Baciller en Sancta Teología, dirigida al muy Reverendo y Magnífico Señor el Señordon Pedro de Ribera, Obispo de Lugo, y por el dicho Señor Obispo aprobada*. Diego de Gumiel. Valladolid. 1503. Ed. Facsímil Joyas Bibliográficas. Madrid. 1977.

2.- Notación Aquitana

En los fragmentos que estudiamos de esta notación aquitana podemos descubrir la nota quilismática que es una ayuda a la hora de resolver algunos problemas de transcripción ya que, al descubrir esa nota quilismática, podemos ubicar de forma un poco más segura el semitono *mi-fa* por debajo de la *regla* y *si-do* por encima de ella. Generalmente se presentan en un grupo ascendente de tres notas con el quilisma mencionado; tal como sucede en el Doc. N° 3 del ASDC que pertenece al Communio de Dom. II Post Epiphaniam con *regla* en Fa y en la sílaba *bo* de la palabra *bonum*; en otros casos no es tan fácil poder reconocerlo ya que por ser fragmentos no aparecen o el copista no ha sido claro en ello; también se dan casos de tres notas ascendentes y no se ha escrito nota quilismática entre ellas, por lo que hay que recurrir a las notas finales o *differentia* (sólo válida para las antifonas) y que si se encuentra en el fragmento, resolverá el conocimiento de la *regla* en que estamos.

Al ser fragmentos, no siempre podemos encontrar en ellos todos los datos que necesitamos para poder efectuar una segura transcripción y algunas veces, no podemos asegurarlo con toda la firmeza y seguridad que quisiéramos. Tal es el caso del Doc. N° 15 del ASDL que pertenece al Oficio de Laudes y que no hemos podido desentrañar en qué *regla* está, primero por el mal estado del manuscrito y después por no ofrecer datos viables para ello, por lo que lo hemos descartado en la transcripción.

Respecto a saber el valor real de la *regla*, que permite leer todas las notas situadas a la misma altura, se puede averiguar si se sabe el modo en que se halla la obra musical, pero este valor real es diferente para cada modo ya que se pretendía que las notas estuviesen en un ámbito restringido de octava o décima como mucho. Por lo que la norma general defendida por Ferreti⁵ cobra todo su sentido y él mismo dice que las piezas en modo plagal suelen tener la nota final en *regla* y, las que están en modo auténtico, las suelen tener a una tercera por debajo, a excepción del modo cuarto.

Si todo esto se puede ver en cantidad de ejemplos de notación, hay algunos que no es tan fácil llegar a ellos porque hay que tener en cuenta que también los planos sonoros y cortes neumáticos, implican muchas veces un cambio de *regla*, tal como sucede en el Doc. N° 2v del ACC de Oficio de Maitines que parece que cambia hasta tres veces de *regla* en la misma columna, pero no es así ya que pertenece a fragmentos de antifonas distintas dentro del Oficio de Maitines, aunque en el manuscrito estén copiadas seguidas. Con todo esto queremos decir que, para realizar una correcta transcripción de fragmentos en notación aquitana, es importante tener un buen conocimiento del lenguaje en esta notación e ir buscando signos y pautas que garanticen la *regla* en que se está o, en otros casos, buscar los giros melódicos pertenecientes a un modo determinado que pueden aclarar lo que está un tanto oscuro y vedado si tan sólo se fija la atención en el quilisma musical.

5. FERRETI, P. *Esthétique Grégorienne*. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes. 1938. Págs. 160-162.

El Tratado de Domingo Marcos Durán nos marca pautas para encontrar la *regla* y así nos dice:

“Has de tener esta sagacidad de colocar mis y fas en los signos que han de estar... mis y fas tenemos por claves, esto es para conocer cada punto en qué signo está, et el canto de qué tono es, que como en *cinco reglas* nos regimos por las claves de ut, ffaut csolffaut, así por *una regla* a los mis y fas dezimos claves por que en nos regimos, ca no concorda en los mis y fas un maestro con otro ni un discípulo con otro. Item para conocer a qualquier tono has de mirar el punto final si está en regla o punto debaxo de regla o tres puntos debaxo de regla... y luego los conocerás por los mis y fas”⁶.

También el Tratado de Fray Bartolomé de Molina da indicaciones sobre cómo se ha de tener en cuenta el grupo quilismático, pero indica que no deben apoyarse todas las referencias en él porque no siempre es sistemático y así es necesario apoyarse en otros recursos musicales; lo indica así:

“la Antífona se conosce por su secuencia, los Oficios por sus glorias, los responsos por sus versos, y cuando todos estos conocimientos faltaren, conocer se han por los fas o mis”⁷.

Esta notación aquitana se utilizó hasta el siglo XVI, como se ha dicho anteriormente, pero en estas etapas se le consideraba a la notación más como un dibujo de manuscritos anteriores que como una escritura de música monódica que reflejara su altura o expresiones musicales, por lo que fue derivando y sus signos fueron evolucionando al representar sus neumas con unos trazos más cuadrados que romboidales⁸, tal como se puede observar en el Doc. N° 10 del ACC, por influencia de la notación cuadrada al convivir con ella varios siglos, si bien la notación cuadrada se impuso finalmente.

Pasar la notación aquitana a pauta lo hemos realizado en pentagrama y con notación de negras sin plica y en clave de sol; cada neuma, exceptuando los simples de una nota, los hemos enlazado con una ligadura, para poder señalar cada elemento neumático de dicho neuma, sobre todo cuando el pasaje transcrito es bastante melismático, como se puede ver en el Doc. N° 10 del ACC que los neumas de tres y más notas se suceden en una sílaba y conforman un gran melisma⁹.

Hemos respetado todo lo que aparece en el manuscrito, incluso en las roturas lo hemos dejado sin notación o sin texto -aunque lo sabíamos por tener localizado

6. DURÁN, D.M. *Comento sobre Lux Bella*. Opus citada. Págs. Ci v-cij r.

7. MOLINA, Fray B. *Arte del Canto Llano Lux Videntis...* Opus citada. Pág. aiiij r.

8. APEL, W. *The Notation of Polyphonic Music...* Opus citada. Págs. 217-218.

9. Ver para ello. EXTREMIANA NAVARRO, P. *La Monodía Litúrgica en La Rioja*. Universidad de La Rioja. Logroño. 2004.

litúrgicamente el fragmento y añadiendo claro está, *s/n s/t* ó *rotura*- para ser más fieles a todo lo que ofrecían las fuentes. Si el manuscrito presenta un gran deterioro y no es posible leer su texto hemos incorporado la abreviatura (il.) y en algún caso de mayor extensión de texto, la palabra *ilegible* para indicar que no se puede leer el texto. Hemos añadido, también, la palabra *cortado* cuando esto acontece en el manuscrito, ya que al tratarse de fragmentos algunos sólo tienen parte de las líneas por estar cortado a ambos lados y el indicarlo, aclara la no continuidad o comprensión del texto mutilado, con lo que creemos pueden comprenderse mejor las distintas características de cada fragmento.

También hemos transcrito los textos tal como aparecen en los manuscritos por considerar que esta fidelidad a las fuentes es lo que todo investigador ha de realizar cuando tiene en sus manos estos manuscritos; de esta forma cuando filólogos, musicólogos, historiadores, medievalistas y paleógrafos estudien una misma fuente, la fidelidad al manuscrito será el punto de unión claro y preciso sobre el que deban basar todas las investigaciones, que en este caso no disgregará voluntades sino que fieles a la misma fuente, redescubrirán todo lo que ella dice desde distintas áreas de conocimiento, y esto siempre será enriquecedor. Con este propósito hemos querido ser lo más fieles posible a lo que los manuscritos muestran sin añadir nada que no esté en las fuentes ni suprimir lo que sí está en ellas. Al terminar el artículo se añadirán fotografías con varios ejemplos de los documentos que se han nombrado de esta notación aquitana.

3.- Notación Cuadrada

La notación cuadrada para el canto litúrgico se extiende definitivamente por toda Europa durante el Renacimiento. En el Inventario Catálogo que hemos realizado la vemos aparecer en los fragmentos de los siglos XV y XVI, (Frag. Nº 4 ASDL del siglo XV, y Frag. Nº 16 del siglo XVI del mismo ASDL; así como en los Frag. Nº 14; Nº 24 y Nº 25 del ACC también del siglo XVI) y ya continúa en fragmentos de los siglos XVII y XVIII en los tres archivos ACC, ASDC y ASDL.

Su denominación como *notación cuadrada* le viene por la forma recta y angulosa que presentan los signos y que permite con bastante exactitud determinar las “notas” o unidad de sonido; con esta precisión para determinar la altura de los sonidos y sus unidades mínimas, no es de extrañar que se haya convertido en la forma universal de representar la monodía occidental. Incluso hoy día continúa siendo la representación y vehículo por el que se transmite todo el repertorio monódico-litúrgico. En la restauración de este Canto Gregoriano, los Monjes de Solesmes¹⁰ hicieron una gran labor depurativa y de *aggiornamento* añadiéndole signos rítmicos y expresivos; también adaptaron el módulo de escritura –no era necesario ni útil seguir escribiendo monodía en

10. CARDINI, E. *Primer Año de Canto Gregoriano*. Opus citada. Págs. 3-21.

Remitimos a la obra de Solesmes: Edición de Facsímiles de los principales manuscritos, con estudios sobre fuentes y notación, que han realizado los monjes de Solesmes. Series I y II con 19 y 2 Volúmenes.

grandes cantorales litúrgicos- y lo aplicaron a un formato de libro más asequible y cómodo, tipo libro impreso.

Este tipo de notación tuvo su origen en la Isla de Francia hacia finales del siglo XII, pero su difusión se acrecienta con la expansión del monaquismo mendicante¹¹ por lo que lo podemos definir como un fenómeno propiamente urbano que se da en los siglos XIII al XV, junto a la expansión de las órdenes mendicantes. Los franciscanos primero –mediados del siglo XII- y también los dominicos pocos años después¹², adoptan esta notación cuadrada (*nota quadrata*) y con el auge que adquirió su liturgia, se difundió hasta las parroquias y catedrales.

En los propios reglamentos de estas órdenes mendicantes se dan normas y recursos para que la fijación de las melodías sea lo más completa posible con caracteres claros y distintos y que las palabras se hallen espaciadas para que las notas o neumas se hallen justo sobre las vocales con las que se canta. Se reclama el uso de barras de división y de entonación para separar la entonación del *chantre* o los *solos de coro*, con las *partes corales* (la Vaticana ha traducido esto con los asteriscos); se incluye el *custus* (o nota del pentagrama siguiente que se recoge de la notación aquitana) aunque en esta notación cuadrada sea redundante ya que está muy clara la línea melódica y altura de los sonidos, pero su inserción parece ser más una cuestión práctica con la finalidad de conseguir mayor velocidad en la lectura musical.

Con estas *notas cuadradas* sobre el tetragrama o pentagrama estaba salvado el problema de la transmisión de la melodía y su origen se puede ver en el simple apoyo de la pluma sobre todo en los trazos finales y arranques. Los abultamientos producidos por estos trazos, tenían una clara intención de determinar la altura exacta de cada uno de los sonidos¹³ y por esto se desarrollaron sobre todo en los siglos XIII al XV, como se ha dicho. Cada nota en los neumas simples, llegó a tener forma de cuadrado (exceptuando los movimientos descendentes del *porrectus* –unión de una *clivis* y una *virga*) y los neumas compuestos los formaban al unir, con finas líneas, los cuadrados correlativos¹⁴.

La preocupación por difundir versiones correctas del canto litúrgico teniendo en cuenta las normas dadas por los “reglamentos” de las órdenes mendicantes, dio a esta notación musical gran eficacia y autoridad. Se elevó a notación de referencia durante mucho tiempo, incluso se puede decir que desde la “Escuela de Notre Dame” toda la notación de la música vocal europea se efectuó con los signos de esta notación, aunque con significaciones modificadas y adaptaciones propias de los distintos elementos que la con-

11. EXTREMIANA NAVARRO, P. *Monodía litúrgica en La Rioja*. Universidad de La Rioja. Logroño. 2004 Remitimos al Cap. II en el apartado “Monasterios y escritorios riojanos”, en el que se da una visión de todo lo que supuso el monaquismo mendicante en los siglos XIII-XIV y el desarrollo del canto litúrgico.

12. HUGLO, M. “Réglement du XIII Siècle pour la transcription des livres notés” *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. Bärenreiter. Kassel. (1967). Págs. 121-133.

13. SUNYOL, G. *Introduction à la Paléographie musicale grégorienne*. Desclée. Paris. Tournai. Roma. 1935. Págs. 52-54.

14. HILEY, D. “Notation. Western, Plainchant”, *The New Grove*. Opus citada.

figuraban. Así podemos ver que “los compositores de organum comenzaron forzosamente con la única notación que conocían, la del canto llano. En los pasajes melismáticos, la notación gregoriana, por razones tanto de aspecto como de ahorrar espacio *ligaba* figuras juntas en neumas o ligaduras. Además, las figuras simples no tenían significación mensural en canto llano... Por tanto los músicos del siglo XII nunca habrían pensado en escribir los largos melismas del organum en notas simples. En cambio, adoptaron las formas estándar de ligaduras que conocían y usaban en la notación del canto llano”¹⁵.

En la península Ibérica esta notación cuadrada se extendió a partir del siglo XIV si bien hay ejemplos anteriores a esta fecha¹⁶ y toma carta de soberanía a partir de la mitad del siglo XV (1450)¹⁷. Aunque todavía estaba en uso la notación aquitana, ya en el siglo XVI despegaba con fuerza esta notación cuadrada por todas las particularidades positivas que ofrece para la interpretación del canto gregoriano, y desaparece la notación aquitana. En tiempos sucesivos los códices de canto gregoriano se realizarán con notación cuadrada y en ella han llegado hasta nosotros.

Respecto a la transcripción de la notación cuadrada hemos seguido las normas de Solesmes¹⁸, nos hemos guiado por la transcripción Vaticana, y siempre hemos tratado de ser fieles al manuscrito. Hemos encontrado fragmentos de esta notación cuadrada en Tetragrama en el Frag. N° 4 del ASDL (solamente en este archivo) todos los demás fragmentos están en notación cuadrada pero sobre Pentagrama. También tenemos transcrito el Frag. N° 11 del ACC y el Frag. N°16 de este mismo ASDL.

Como hemos dicho anteriormente en la transcripción de estos fragmentos de notación cuadrada es mucho más fácil reconocer los neumas, nombre y altura de los sonidos, el modo, etc. La transcripción de esta notación cuadrada la hemos realizado en pentagrama y con notación de negras sin plicas en clave de sol, (aunque en esta notación aparecen las claves de Do en 3ª y 4ª línea y la de Fa en 3ª línea también) por ser la que se usa en las transcripciones que hemos consultado. Cada neuma –con excepción de los de una nota– los hemos enlazado con una ligadura (de igual forma que en la notación aquitana) para poder señalar cada elemento neumático del neuma, sobre todo en las ocasiones en que el pasaje transcrito es bastante melismático como se puede comprobar en Doc. N° 11 del ACC que los neumas de tres y más notas se suceden en una sílaba y conforman un gran melisma sobre la palabra *Domine*.

De igual forma que en la transcripción de la notación aquitana, hemos respetado todo lo que aparece en el manuscrito, incluso en las roturas cuando no se puede saber el contenido lo hemos dejado sin notación o sin texto y añadiendo claro está, -s/n s/t ó rotura- y en el Doc. N° 4 del ASDL en tetragrama que presenta rotura en la sílaba -va- de

15. HOPPINS, R.H. *La Música medieval*. Opus citada. Pág. 239.

16. ANGLÉS, H. *La Música española desde la Edad Media...* Opus citada. Págs. 14 y ss.

17. CORBIN, S. *Essai sur la Musique Religieuse...* Opus citada. Págs. 265-266.

18. Ver para todo esto: MOQUEREAU, A. y GAJARD, J. *Paleografía Musical.- Series I y II con 19 y 2 Volúmenes*. Solesmes. Tournai 1889 y años siguientes. CARDINI, E. *Primer Año de Canto Gregoriano*. Opus citada. Págs. 3-21.

la palabra *servabitur* y en la sílaba *-du-* de la palabra *adducetur* le hemos añadido *rotura* (eso que en este caso se puede ver el neuma) para ser más fieles a todo lo que ofrecían las fuentes. Si el manuscrito está bastante deteriorado y no es posible leer su texto hemos incorporado la abreviatura (il) o en el caso de una sílaba ilegible o palabra entera, la palabra *ilegible* para indicar que no se puede leer el texto, tal como sucede en el Doc. N° 16 del ASDL en la sílaba *me* de la palabra *meum*.

También hemos transcrito los textos tal como aparecen en los manuscritos por fidelidad a las fuentes ya que creemos es lo que todo investigador ha de realizar cuando tiene en sus manos estos manuscritos; además al ser fragmentos posteriores y de los siglos XVI en adelante, los textos son muy similares a la escritura que en latín se ha realizado hasta nuestros días por lo que no han ofrecido ninguna dificultad. De la misma manera que en la notación anterior se añadirán fotografías de los documentos comentados.

4.-Formas litúrgico-musicales

Respecto a las formas litúrgicas encontradas han sido variadas y representativas, como se ha dicho anteriormente, de las partes más importantes del canto litúrgico. No podemos nombrar todas ellas pero si queremos hacer referencia a algunas de las que hemos encontrado en el Archivo de la Catedral de Calahorra. En el fragmento N° 10 la forma litúrgica que hemos encontrado es un Tracto. En el mismo documento hay dos fragmentos de *tracto* (IV y V) de la Vigilia Pascual.

En el *tracto* según Hopins (1991) hay distintas teorías sobre su etimología y hasta en el método original de interpretación. En la época medieval los comentaristas vieron en la palabra “tractus” referencias distintas: “una forma prolongada de cantar o bien una interpretación continua, sin respuesta o antifona que sirva de estribillo; los especialistas modernos citan a menudo los tractos como un raro ejemplo de salmodia directa en la liturgia romana¹⁹”. Pero Apel (1958) afirma que hay una clara evidencia de que algunos tractos se cantaban en su origen de forma responsorial y de ahí que a veces se les identificó como *responsorium* o *responsorium graduale*²⁰ en los manuscritos más antiguos. Por lo que se puede deducir que es posible que los *tractos* puedan ser, en su origen, con forma responsorial si bien luego se quitaron las respuestas.

La realidad es que todos los *tractos* se utilizan en lugar del *Alleluia*, por lo que se emplean en tiempos litúrgicos en el que se suprime éste, es decir desde la *dominica de Septuagésima* hasta *Pascua*; constan de una serie de versículos de salmos –dos como mínimo y catorce como máximo– y suelen estar en dos tipos melódicos plagales: segundo y octavo modo.

Su composición melódica suele ser centonizada y en ella se ha podido constatar que hay una aplicación muy sistematizada de la técnica de la centonización²¹ que no tiene pa-

19. HOPPIN, R.H. *La Música Medieval*. Opus citada. Págs. 144-145.

20. APEL, W. *Grégoriant Chant*. Opus citada. Pág. 184.

21. FERRETI, P. *Esthétique Grégorienne*. Opus citada. Pág. 109.

rangón en ninguna otra parte litúrgica aunque los graduales también las utilizan. Apel (1958) en sus estudios sobre el canto gregoriano, ha reconocido sólo diecinueve fórmulas melódicas para los tractos en el modo octavo y veintidós para los del modo segundo, por lo que afirma que el uso de estas fórmulas es tan estricto, que en cada uno de los tractos se puede observar la sucesión de esas frases estandarizadas²².

Melódicamente suelen ser bastante ornamentados, aunque los más antiguos recuerdan en su comienzo el recitativo de los tonos salmódicos²³, luego hacen la cadencia con fórmulas melismáticas muy ornamentadas y elaboradas. Estilo que se ve en los cinco tractos de la Vigilia Pascual, si bien en otros no sucede esto ni se da tanta ornamentación pero en la mayoría de ellos sí está la técnica de la centonización.

Tracto de la IV y V Lectura de la Vigilia Pascual. Fragmento N° 10 del mismo ACC en notación aquitana sobre línea roja del siglo XIV

Como podemos ver este Tracto de la IV Lectura de la Vigilia Pascual en notación aquitana ofrece el versículo del salmo *Hic Deus meus* y muy pronto descubrimos el quilisma semitonal con *regla* en “sol”. En la transcripción que hemos realizado también hemos seguido fieles a la fuente recogida y luego la hemos comparado con la que tenemos en el Liber Usualis (L.U.) Pág. 776r y 776s y podemos ver que difiere en alguna nota de recitativo, pero no así en las cadencias melismáticas que están muy ornamentadas, cumpliéndose lo que ha dicho Apel (1958) tanto en su ornamentación como en los dos modos plagales; está transcrita en la Vaticana con el modo octavo (Modo igual para los cinco tractos de esta Vigilia Pascual) y en nuestra notación aquitana con *regla* en sol. Los recitativos sobre la cuerda tenor recuerda a los recitativos salmódicos, cumpliéndose lo dicho anteriormente y sus melodías cadenciales son mucho más melismáticas que el resto.

También se dan las mismas características en el tracto *Vinea facta est* de la V lectura de esta Vigilia pascual y difiere nuestra transcripción de la transcripción Vaticana en muy pocas notas, tan sólo en los melismas cadenciales con alguna simplificación de ellos en nuestro fragmento y muy pocas notas más. Sigue con *regla* en “sol” y en la Vaticana con el modo octavo. Este último tracto está transcrito en el Gradual Triplex con las tres notaciones, Pág.188. (Lástima que el otro lado de nuestro fragmento no se haya podido transcribir por presentar un deplorable estado de conservación, pues hubiera proporcionado más elementos para seguir analizando)

A continuación añadiremos una reproducción del fragmento encontrado y de la notación Vaticana y Gradual Triplex.

22. Ver para todo lo de la centonización de tractos. APEL; W. *Grégoriant Chant*. Opus citada. Págs. 330 y ss.

23. AGUSTONI, L. *Le Chant Grégorien. Mot et neume*. Herder-Rome. 1969. Págs. 282-283.

Otra de las formas litúrgico musicales encontradas en este mismo Archivo de la Catedral de Calahorra es el fragmento N° 11 y nos muestra un Gradual de la Dom. VIII Post. Pentecostés, *Tempus per Annum*, como señala el Gradual Triplex. Este fragmento está en notación cuadrada y lo hemos datado en el siglo XVII.

Antes de comenzar a comentarlo queremos también centrar la forma litúrgica del gradual para poder luego determinar si se ajusta a ella o tiene alguna referencia distinta o especial, tal como lo venimos haciendo en este estudio de los fragmentos encontrados.

El *gradual* es el canto que sigue a la primera lectura de la Misa y es una de las piezas más adornadas del canto gregoriano. Al principio se le denominaba *responsorium* o *responsum* y en manuscritos posteriores lo denominan *responsorium graduale* y hasta *graduale*. Pero el nombre no le viene sólo de esto sino que algunos autores²⁴ señalan que la teoría más comunmente aceptada es que era el canto que cantaba el solista sobre las gradas del ambón y de ahí se simplificó y se le denominó *gradual*. Así lo dice Ferreti (1938) “Plus tard on lui adjoignit l'épithète *Graduale*, du fait que le Chantre Soliste chantait, non sur l'Ambon, mais sur les degrés (gradus) de l'Ambon. Telle fut l'origine du nom *Responsorium Graduale*. Aujourd'hui, on dit communément *Graduel*”²⁵.

El gradual, en su forma reducida, consistía en una respuesta coral a la que seguía un versículo del solista. Esta repetición de la respuesta después del verso se mantuvo hasta el siglo XIII, después poco a poco fue decayendo hasta que desapareció por completo; al mismo tiempo se iba afianzando el sistema que normalmente se interpretó en tiempos posteriores. Tras la entonación del solista, el coro cantaba la mayor parte de la respuesta y podía haber uno o dos solistas que cantaban el versículo hasta finalizar la frase, y es entonces cuando se unía el coro para concluirla más solemnemente.

En los libros de cantos más modernos se incluye una repetición más opcional de la respuesta y en algunos casos se hace responsorial. De esta forma los cantores terminan el versículo y después el coro canta la respuesta entera. Otras veces como son cantos muy centonizados, han perdido por ello su forma responsorial y tras el versículo, no se repite la respuesta.

Los graduales son los cantos que más elaborados tiene sus melismas. Estos pueden ser hasta de 25 o 30 notas en las respuestas del coro y en los cantos del solista o solistas, aún pueden ampliar su número y ser más melismáticos. Respecto a la técnica de centonización en los graduales se aplica de forma más consecuente y más clara, de tal manera que utilizan fórmulas o frases estandarizadas, que les sirven en un modo dado como elemento melódico; estas fórmulas²⁶ pueden ser introductorias o conclusivas y las hay que aparecen como enlaces internos que se pueden combinar y reorganizar. Este uso de fra-

24. HOPPIN, R.H. *La Música Medieval*. Opus citada. Pág. 142. CATTIN, G. *Historia de la Música, 2. El Medioevo*. Opus citada. Pág. 90; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. *Historia de la Música Española*. Opus Citada. Pág. 226.

25. FERRETI, P. Opus citada. Pág. 159.

26. APEL, W. *Grégoriant...* Opus citada. Págs. 345-363.

ses o fórmulas estándar asociadas con extensiones, variaciones y otros pasajes de composición libre, es lo que hacen que cada gradual sea un canto individualizado, aunque mantiene semejanza y parecido con las composiciones de otros graduales.

“Este método de composición es esencialmente oriental y es probable que se adoptara de las prácticas musicales judías. El que esto esté tan claro en los graduales atestigua su antigüedad como clase en comparación con los ofertorios, y más aún con los alleluias, en los que la centonización brilla por su ausencia”.²⁷

Fragmento N° 11 del gradual de la Dom VIII Post. Pentecostés del ACC.

Pasamos a realizar el estudio y comentario sobre este fragmento. Este gradual en notación cuadrada del siglo XVII y con clave de Fa, pertenece al modo V y su cuerda es Fa. Como muy bien señala Ferreti (1938) es un gradual en Fa (Modo V) que presenta unas características comunes a lo que hemos expuesto de la centonización aunque no sólo con fórmulas estandarizadas, sino también en composición libre.

Esto lo observamos en el versículo *Domine, libera animam meam, a labiis iniquis et a lingua dolosa* que es el lugar donde es más común centonizar pasajes tal como hemos dicho. Podemos ver que en las palabras *et a lingua* hay una creación nueva que no se ajusta a ningún pasaje de centonización de fórmulas iniciales, centrales o finales de los graduales en Fa²⁸. Un ejemplo de centonización de fórmula central y final en la palabra *dolosa*; y de fórmulas centrales en las palabras *a labiis* y también en la palabra *iniquis* aunque en este caso esta fórmula ha sido utilizada sólo en parte.

Con todo ello este gradual se ajusta a lo que en párrafos anteriores hemos expuesto de la ornamentación que tienen muchas palabras del versículo y cómo en ellas se da una centonización que corresponde a fórmulas o pasajes estandarizados o de composición libre. Todos fueron muy utilizados en los albores del canto gregoriano y han pasado a nuestro repertorio actual, corroborando así su antigüedad y su propia esencia de ser una creación guiada, reforzada y a veces libre, de la monodía o canto litúrgico.

27. HOPPIN, R.M. Opus citada. Pág. 143.

28. Para ello ver el estudio realizado por FERRETTI, L. Opus citada. Págs. 121-124.



ACC, doc. 11



ACC, doc. 11v



Graduale Triplex, pág. 282

A modo de conclusión

Por todo lo expuesto podemos asegurar que gracias a estos fragmentos conocemos que en La Rioja ha habido códices de notación aquitana desde la implantación del rito romano. Este rito romano fue promovido por los monjes cluniacenses y los reyes de la época, en nuestro caso Alfonso VI que tenía una gran simpatía por todo lo de Cluny y que impuso el rito galo romano en Castilla León. Así a partir del siglo XII en tierras castellanas aparecen los primeros códices musicales del nuevo rito con la notación aquitana y con el transcurrir del tiempo esta notación aquitana será muy apreciada por los escribitorios castellanos. Aunque ya ha aparecido la notación cuadrada sobre tetragrama o pentagrama, ellos siguen copiando y escribiendo la música gregoriana con esta notación aquitana -bastante evolucionada- ya que representaba en comparación de la escritura en tetragrama o pentagrama, un gran ahorro de material de pergamino para la confección de los códices.

Por estos fragmentos estudiados podemos ver toda la evolución que tuvo la notación aquitana a través de los siglos pues en el siglo XVI todavía se escribía y se cantaba el canto llano o gregoriano en nuestras iglesias en notación aquitana, es decir, sobre una pauta. Por ello los neumas o sonidos de este canto se vieron influenciados a su vez por la escritura de la notación cuadrada y los rasgos de la notación aquitana pasaron a ser más cuadrados.

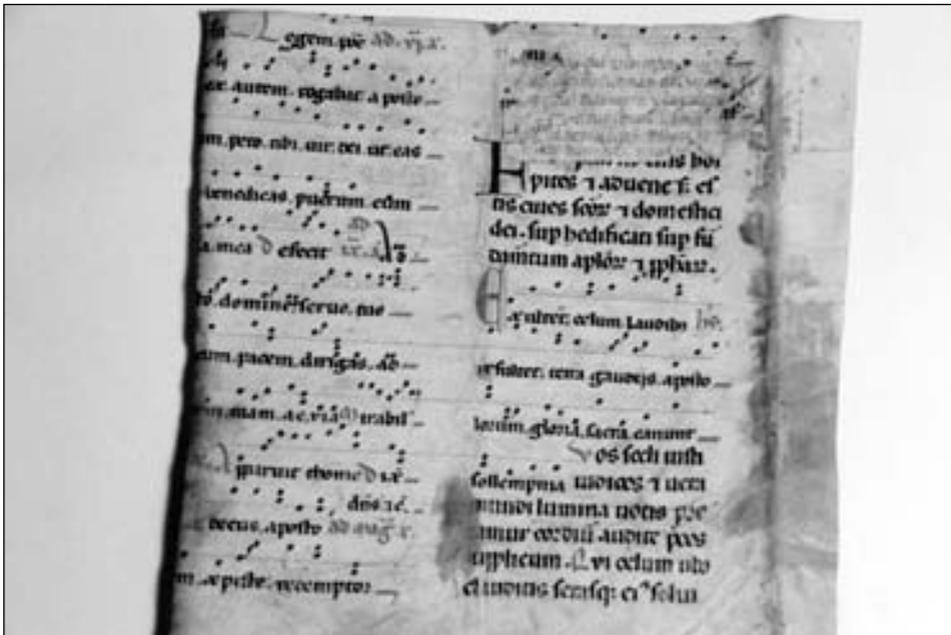
También se puede observar por estos fragmentos, cómo algunos elementos de la notación aquitana pasaron a la notación cuadrada, por ejemplo el “custus” nota al final de las pautas para indicar la altura del sonido siguiente; cosa no necesaria en la notación cuadrada donde la altura musical estaba determinada por la clave. Y también el uso de distintas claves (en la notación cuadrada) para no sobrepasar los límites del tetragrama o pentagrama en sus sonidos graves o agudos; cosa resuelta en la notación aquitana ya que se ajustaban más o menos al octoekos según fuera la tesitura de las voces.

Lo que está muy claro es que todos estos documentos de monodía litúrgica en nuestras iglesias y catedrales, además de ser de un gran valor artístico y religioso, nos enseñan cómo ha sido el transcurrir de la historia en nuestros pueblos y ciudades y por ellos conocemos que en la Edad Media en España y en Castilla, ya que La Rioja no existía como tal, se cantaba el canto llano o gregoriano primero con nuestras melodías hispánicas o mozárabes, para seguir cantándolas después, según el rito romano con notación aquitana o cuadrada. Y todo ello lo conocemos a través del legado de estos fragmentos que, aunque mutilados muchos de ellos, nos enseñan a valorar el arte, la religiosidad y la historia en el devenir de los tiempos.

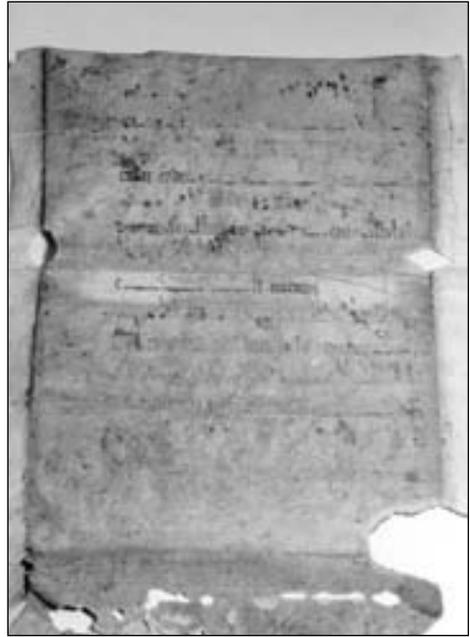
Anexo:

Vamos a mostrar alguno de los documentos de monodía litúrgica que hemos recogido de los tres archivos en los que hemos trabajado. De cada uno de ellos, como ya se ha dicho, mostramos algunos de los más representativos tanto por su notación como por la función litúrgica.

Archivo de la Catedral de Calahorra



Documento N° 2 Oficio de Maitines.
Notación Aquitana sobre línea roja. Siglo XIII



Documento N° 10 *Tracto IV-V Lectura de la Vigilia Pascual.*
Notación Aquitana sobre línea roja. Siglo XIV

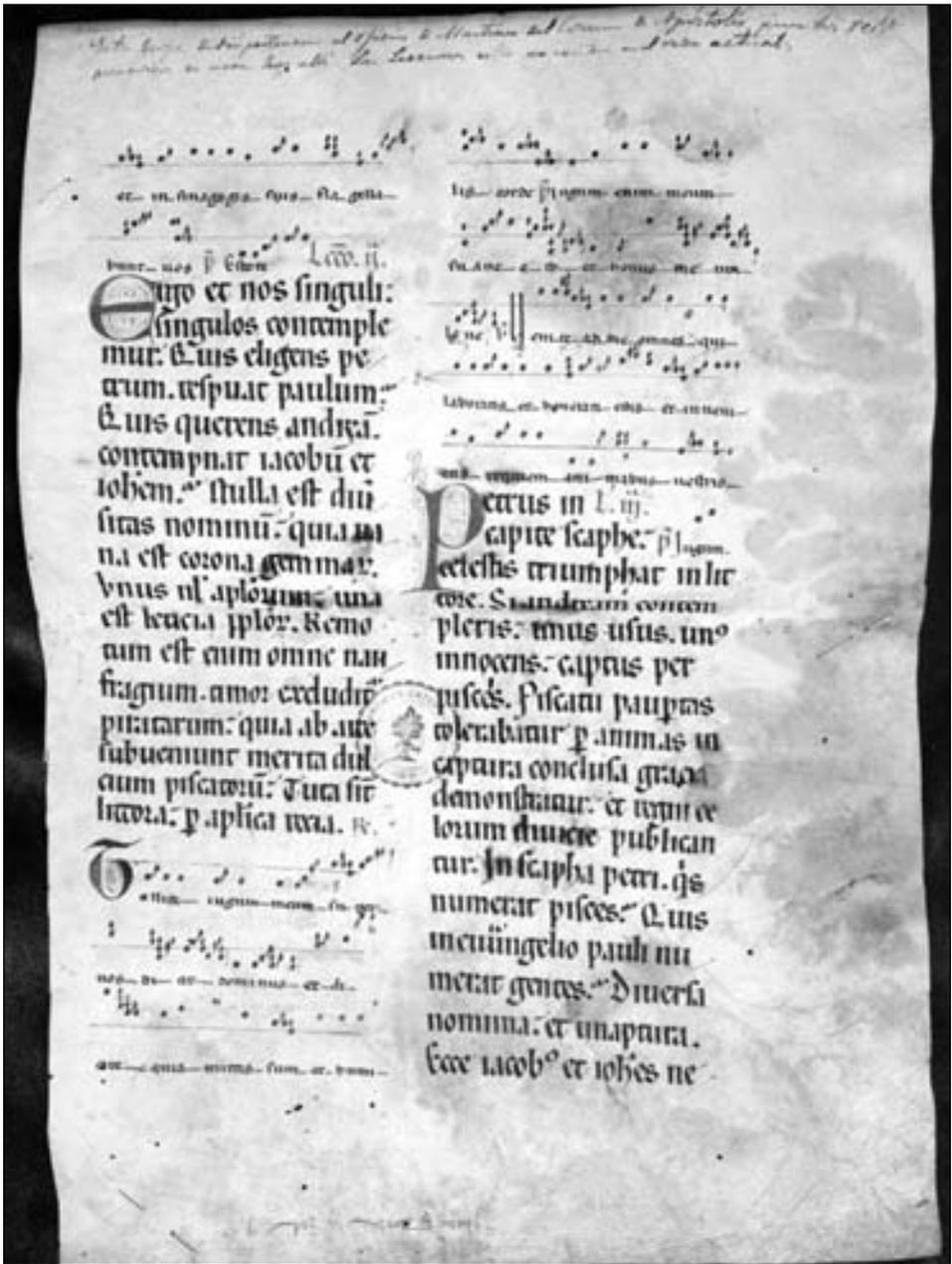


Documento N° 11 *Dominica VIII post Pentecostés.*
Notación Cuadrada sobre pentagrama. Siglo XVII

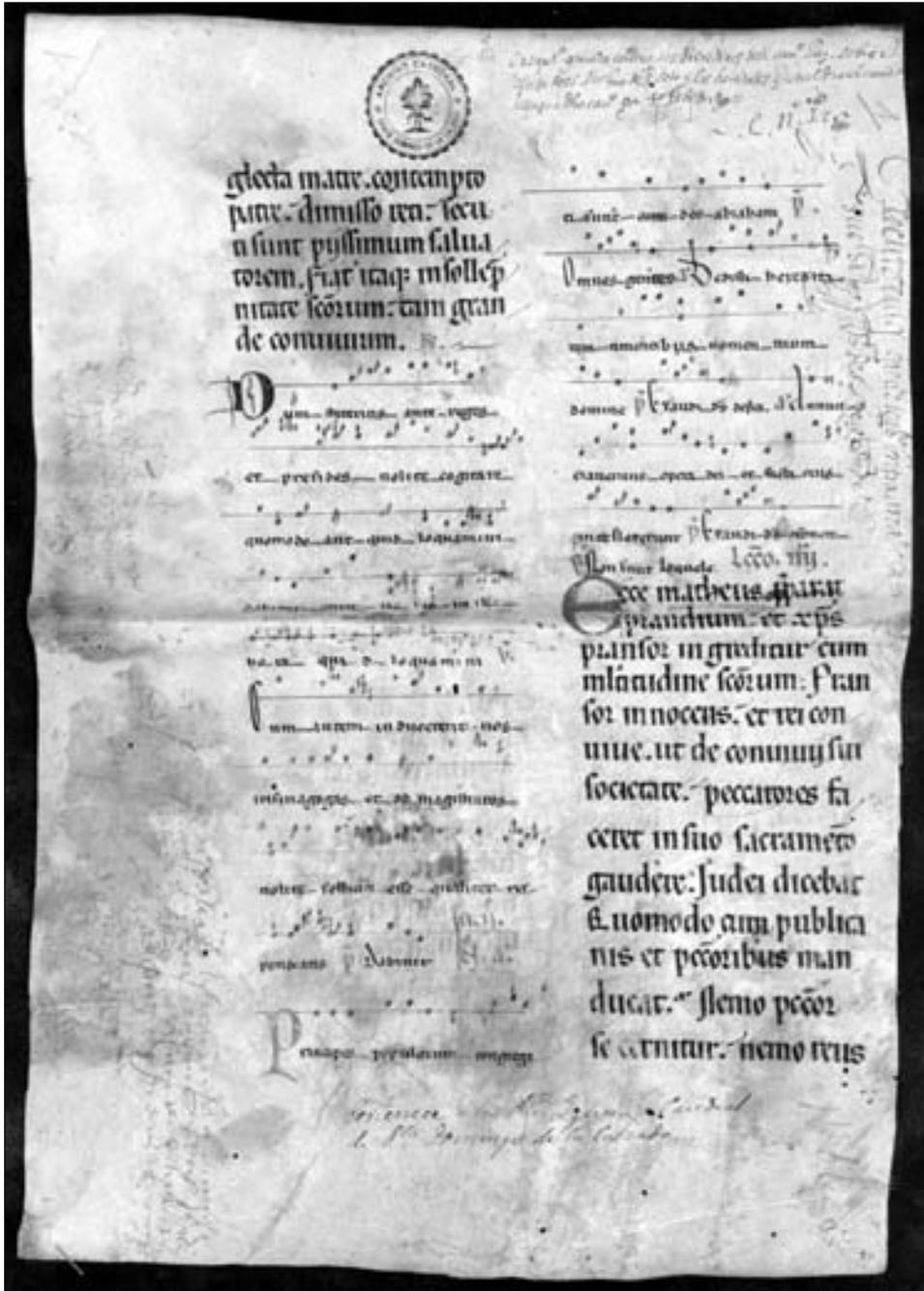


Documento N° 14 Propio de la Misa de San Fabián y San Sebastián.
Notación Cuadrada sobre pentagrama. Siglo XVI

Archivo de la catedral de Santo Domingo de La Calzada



Documento N°1 Maitines del común de apóstoles. Notación Aquitana sobre línea roja. Siglo XIII



Documento N°1 Maitines del común de apóstoles.
Notación Aquitana sobre línea roja. Siglo XIII



Documento Nº 2 Oficio Domingo de Septuagésima.
Notación Aquitana sobre punta seca. Siglos finales del XII o principios del XIII.



Documento Nº 3 *Communio Dominica II post Epiphania.*

Notación Aquitana sobre punta seca. Siglos finales del XII o principios del XIII.

Archivo del Seminario Diocesano de Logroño



Documento N° 14 *Oficio propio de la Virgen.*
Notación Aquitana sobre línea roja. Finales del XIII o principios del XIV



Documento N° 16 Propio del tiempo. Dominica de Quinquagesima. Notación Cuadrada sobre pentagrama. Siglo XVI



Documento N° 4 Antifona laudes de Jueves Santo. Notación Cuadrada sobre tetragrama. Finales del XV o principios del XVI.

Obras citadas y consultadas:

- AGUILAR, G. *Arte de principios de Canto Llano*. Viejos libros de música, número 11. Joyas bibliográficas. Madrid. 1977
- AGUSTONI, L. *Le chant grégorien. Mot et neume*. Herder. Roma 1969.
- AGUSTONI, L. “Ritmo e interpretazione nel canto gregoriano” en *Studi Gregoriani, Anno VII*. 1991.
- ANGLÉS, H. Y SUBIRÁ, J. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. C.S.I.C. Barcelona. 1949.
- APEL, W. *Gregorian Chant*. Indiana Univ. Press Bloomington. 1958.
- APEL, W. *Medieval Music*. Steiner Verlag, Stuttgart. 1986
- CALDWELL, J. *La Música Medieval*. Alianza Música. Madrid, 1991.
- CAMACHO, P. *La música y los músicos en la iglesia riojana de Briones. Formación de un archivo musical parroquial*. Universidad de La Rioja. Logroño. 2002.
- CARDINI, E. *Primer año de Canto Gregoriano*. Abadía del Valle de los Caídos. 1994.
- CARDINI, E. *Paleografía Gregoriana*. Ins. Pont. Musique Sacrée. Roma. 1967.
- CATTIN, G. *El Medievo. (Primera parte)* Turner. Madrid. 1987.
- CORBIN, S. “La cantilación des rituels chrétiens” en *Revue de Musicologie*, 47. 1961..
- CORBIN, S. *La música cristiana*. Book. Milán. 1987.
- CHAILLEY, J. *Compendio de Musicología*. Alianza Música. Madrid. 1991.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. *Historia de la Música española. Desde los orígenes hasta el Ars Nova*. Alianza Música, 1. Madrid. 1983.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*. Alpuerto. Madrid. 1980.
- HOPPIN, R.H. *La Música Medieval*. Akal. Madrid. 1991.
- HUGLO, M. “Les livres des chant liturgique” en *Typologie des sources du moyen âge Occidental*, 52. Brepols. Turnholt-Belgium. 1988.
- HUGLO, M. “La tradition musicale aquitaine. Répertoire et notation” dans *Liturgie et Musique*. Cahiers de Fanjeaux, 17. 1982.
- JAY GROUT, *Historia de la Música Occidental*. I y II Vol. Alianza Música. 1986.
- PRENSA, L. “Recuperación del repertorio gregoriano en Aragón a través de los fragmentos de códices litúrgicos, utilizados como tapas de protocolos notariales” en *Aragón en la Edad media. Homenaje al profesor emérito Angel San Vicente Pino*. Univ. De Zaragoza. Zaragoza. 2000.
- PRENSA, L. “Los cantos del solista en el Oficio Divino” en *Actas V Jornadas de Canto Gregoriano*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza. 1999.
- REESE, G. *La Música en la Edad Media*. Alianza Música, 43. Madrid. 1992.
- REY, M. *La Música Medieval en Ourense. Pergaminos musicales del archivo catedralicio*. Xunta de Galicia. Ourense. 2002.
- SOLESMEs *Graduale Triples*. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes. Desclée. Paris. 1979.
- SOLESMEs *Ofertoriale Triples cum versiculis*. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes. 1985.
- STEINER, R. *Studies in gregorian Chant*. Ashgate. Variorum. Brookfield. USA: 1999.
- TURCO, A. *Il Canto Gregoriano: Corso Fondamentale*. Torre d’Orfeo (Istituto di Paleografía Musicale Serie I: Studi e Testi /4) Roma. 1991.