

# PROBLEMATICA DE LA ACTUAL INVESTIGACION GREGORIANA (II)\*

por

Dom León Toloza OSB

Estos estudios se fueron orientando hacia puntos particulares, ya que muchos estimaban prácticamente concluida la labor de restauración melódica, de modo que el Dr. Stäblein podía afirmar que los eruditos deberían dedicarse ahora más bien al estudio del canto medieval siguiente al gregoriano propiamente tal (secuencias, aleluyas posteriores, himnos, tropos, etc.)<sup>47</sup>. Sin embargo, las críticas a la versión vaticana de 1908 del *Graduale Romanum* seguían haciéndose oír, y cada vez con mayor fuerza. Es evidente que, dadas las circunstancias de la época<sup>48</sup> y el estado de las investigaciones, la comisión de 1908 no pudo realizar un trabajo definitivo, en cuanto tales ediciones pueden ser definitivas. Por otra lado también es cierto que, tratándose de ediciones prácticas, no se presentan al musicólogo como enteramente fidedignas: desde luego, por ser libros para el uso de la liturgia romana, contienen todo aquello que ésta necesita, sin hacer distinciones entre el repertorio auténtico y el que se ha venido formando en el curso de los siglos<sup>49</sup>; mucho más graves son las consecuencias que se derivan de la inseguridad en cuanto a la versión melódica y neumática. Así los musicólogos deberían contar con un instrumento de trabajo que les permitiera realizar sus investigaciones sin tener que estar constantemente controlando cada dato. Esto lleva naturalmente a formular el deseo de una edición crítica de las melodías gregorianas, y ante todo de las contenidas en el *Graduale Romanum*, esto es, los cantos de la

\*Véase REVISTA MUSICAL CHILENA, N° 77, julio-sept. 1961, 67-81.

<sup>47</sup>*Gregorianik*, MGG v (1956), col. 794.

<sup>48</sup>Sobre las vicisitudes de la restauración gregoriana y las circunstancias de la reforma piana, véanse: N. Rousseau, *L'Ecole Grégorienne de Solesmes 1833-1910*, Tournai, 1910; P. Wagner, *Choralrestauration*, Schweizerische Rundschau, 31 (1931) 133-139; MGG II (1951) 1323-1332; Dicc. de la Mús. Labor, Barcelona, I (1954) 1132-1138; Lexikon f. Theologie u. Kirche, 2 (1958) 1079.

<sup>49</sup>Una excepción la forman las piezas del Kyriale que en la edición vaticana van acompañadas de la indicación del siglo en que aparecen en los manuscritos (esto no equivale a fecha de composición, lo que hay que tener muy presente para las misas XVI y XVIII); respecto a modificación de esos datos, cp. D. Catta OSB, *Aux origines du Kyriale*, *Revue Grégorienne* (RG), 34 (1955) 175-182; M. Huglo OSB, *Origine et diffusion des Kyrie*, RG 37 (1958) 85-87.

misa: son ellos los de mayor uso, de riqueza de estilo y composición más variada y de tradición más sólida. Esta es la empresa que han acometido los monjes de Solesmes después de la segunda guerra, y que Dom Eugène Cardine se encargaba de presentar al mundo musical durante el I Congreso Internacional de Música Sagrada en Roma en 1950<sup>50</sup>. Desde entonces los trabajos se han ido desarrollando lentamente, y han aparecido hasta el momento dos volúmenes. Con este trabajo se respondía de antemano a una crítica que generalmente se venía haciendo a quienes profesionalmente tienen que ver con el canto gregoriano, monjes y eclesiásticos: que sus preocupaciones eran comúnmente del orden práctico. Dado que nadie, ni Roma siquiera, había solicitado tal publicación, y atendido también el carácter puramente musicológico de la empresa proyectada, la edición crítica del Gradual Romano inicia una etapa nueva del equipo paleográfico solesmense, dentro de la tradicional línea de probidad científica, y como coronación de la *Paléographie Musicale*.

De los dos volúmenes publicados, el II y el IV, I de toda la serie, haremos una breve reseña en atención a la importancia de la edición. El volumen II<sup>51</sup> detalla las fuentes utilizadas: han sido coleccionados alrededor de 500 manuscritos del Gradual, que se escalonan entre los siglos X y XV, cuyas fotocopias o microfilms se encuentran en Solesmes, buena parte de los cuales fueron revisados de nuevo directamente para esta publicación; cada testimonio va acompañado de una descripción sumaria y de indicaciones bibliográficas; el volumen incluye además, como fuentes para la restauración, las obras de los teóricos medievales y una amplia bibliografía general. Todo este material auxiliar de trabajo, al que acompañan además dos mapas con la indicación de las zonas de influencia de las distintas notaciones y de los centros de difusión, hacen de este volumen II una obra imprescindible para el musicólogo gregorianista<sup>52</sup>. El otro volumen publicado, que es la primera parte del tomo IV<sup>53</sup>, expone prácticamente el método seguido a base de ejemplos sobre la tradición

<sup>50</sup>*De l'édition critique du Graduel: nécessité, avantages, méthode*, Atti del Congr. Intern. di Mus. Sacra, Roma, 1952, 187-191.

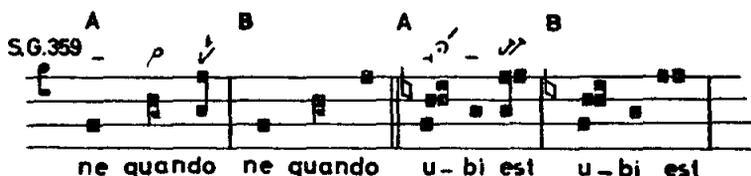
<sup>51</sup>*Le Graduel Romain*. Edition critique par les Moines de Solesmes. II. *Les Sources*. Solesmes, 1957.

<sup>52</sup>Las posibles críticas se referirían sólo a correcciones de detalles y algunos olvidos en la bibliografía. Los investigadores

habrían deseado además que se indicaran los folios entre los cuales se extiende el testimonio; es sabido que en algunos de estos códices hay reunidos varios documentos, lo que dificulta el encargo de microfilms, por ejemplo.

<sup>53</sup>*Le Graduel Romain*. Edition critique par les Moines de Solesmes. IV. *Le texte neumatique*. Vol. 1: *Le groupement des manuscrits*. Solesmes, 1960. Cp. la reseña

neumática, dejando de lado por el momento la línea melódica y algunos casos que presentaban problemas apartes. La mayor importancia de este trabajo reside en la clasificación de los manuscritos partiendo de criterios paleográficos: según el número y calidad de las variantes neumáticas se irán oponiendo los manuscritos y familias de manuscritos, lo que dará a veces una matización más cuidadosa en lo referente al territorio de las notaciones. Damos un pequeño ejemplo para ilustrar lo dicho (Gradual *Propitius esto*, Sábado de Témporas de Cuaresma):



Algunos manuscritos, los beneventanos, traen la segunda versión; otros, de la tradición germánica, la primera. Y dicho esto, tocamos una conclusión que ya se está revelando en estos trabajos: la existencia de dos grandes tradiciones. La tradición oriental, que abarca las zonas de notación sangalense y alemana propiamente tal (con centro en Bamberg) y que incluye los manuscritos alemanes, suizos y austríacos; la tradición occidental, con el apoyo de las notaciones aquitana, bretona, anglonormanda, italiana, parte de la franca o de Metz y parte de la beneventana (esta última, sin embargo, se aproxima más a la tradición oriental, como ya se dijo a propósito de la restauración melódica del *Antiphonale Monasticum*<sup>54</sup>).

¿Qué se pretende lograr con esta edición crítica? Dom J. Froger OSB<sup>55</sup> ha expuesto con toda claridad el fin muy realista de los editores: hacer la crítica del arquetipo de la tradición manuscrita; de ningún modo, pues, lograr la melodía gregoriana tal como fue compuesta<sup>56</sup>.

Junto a estas investigaciones, en las que se aplican los principios

crítica de J. Kreps OSB, *La future édition critique du Graduel Romain*, Les Questions Liturgiques et Paroissiales, 1961, 145-149.

<sup>54</sup>REVISTA MUSICAL CHILENA, Nº 77, p. 80.

<sup>55</sup>*L'édition critique de l'Antiphonale*

*Missarum romain par les Moines de Solesmes*, EG I (1954) 151-157.

<sup>56</sup>Querer llegar a la composición misma es por el momento algo hipotético, dado el estado de nuestros conocimientos; esto depende por otra parte de la solución de otros problemas: orígenes del canto grego-

críticos y diplomáticos usuales, Solesmes está realizando una serie de estudios litúrgicos muy detallados, en apoyo de las hipótesis historicopaleográficas; dom Georges Benoît-Castelli analiza, por ejemplo, las listas de los aleluyas, lo que permitirá tal vez finalmente resolver el intrincado problema de su datación.

Surgido de los estudios paleográficos tenemos el esfuerzo más notable en los últimos diez años, y es el relativo a la semiología, ciencia nueva que amplía los horizontes de la paleografía comparada hacia el descubrimiento de matices de interpretación sugeridos por la notación misma. Comenzados estos estudios a propósito de la disgregación neumática expresiva, que, como disgregación inicial fue conocida y aplicada ya en las ediciones de la Semana Santa (1922) y del Antifonario Monástico (1934), se han continuado en torno a otros puntos, como el valor de los episemas de puntuación melódica, el valor de las notas superiores de la melodía (¿son apicales fuertes o apicales de paso?), la equivalencia de ciertos neumas, etc.

El iniciador y principal artífice de la semiología<sup>57</sup> es dom Eugène Cardine, citado ya varias veces; en espera de un estudio suyo que sintetice, sin sistematizar, lo que ha venido exponiendo en diversos artículos<sup>58</sup>, vale la pena por lo menos aludir a los principios rectores de la semiología<sup>59</sup>. Para que sus conclusiones sean valederas es necesario observar en un mismo documento varias grafías diferentes para un mismo diseño me-

riano, etc. Vale la pena insistir en que esta edición no tiene finalidad práctica, de modo que no se puede avanzar que Roma cambiaría sus libros de canto una vez aparecida la edición crítica; los cistercienses reformados, en cambio, han aplazado toda revisión de su repertorio hasta la conclusión de los trabajos críticos de Solesmes.

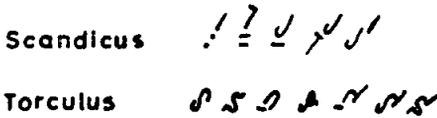
<sup>57</sup>Semiología, del griego σημειον, designa la ciencia que estudia la significación musical de la notación.

<sup>58</sup>Signification de la désagrégation terminale, RG 1952, p. 55 ss., artículo reproducido en *Fonti e Paleografia del Canto Ambrosiano*, Archivio Ambrosiano VII, Milán, 1956; *L'interprétation traditionnelle du chant grégorien*, 2. Intern. Kongress f. kath. Kirchenmusik, Bericht vorgelegt v. Exekutivkomitee. Viena, 1955, 105-110;

*Neumes et Rythme*, Actes du III<sup>e</sup> Congrès International de Musique Sacrée, Paris, 1950, 264-276 (reproducido en EG III (1959) 145-154); *Prewes paléographiques du principe des "coupures" dans les neumes* EG IV (1961) 43-54; *Prewes paléographiques du principe des "coupures" dans les neumes*, EG IV (1961) 43-54. Paralelamente a Dom Cardine y bajo su indicación, el Prof. Luigi Agustoni también se ha preocupado de estos estudios: *Notation pneumatique et interprétation*, RG, 1951, p. 173 ss., 223 ss., 1952, p. 15 ss. (redacción ampliada de su comunicación al Congreso de Música Sagrada en Roma, 1950, y publicada en los *Atti del Congresso*, 172-176); *L'interpretazione dei neumi tramandataci dalla loro stessa grafia*, Milán, 1958.

<sup>59</sup>Cp. J. Hourlier, EG III (1959) 188.

lógico. Así, por ejemplo, tenemos en la notación sangalense diversas formas para el *scandicus* y el *torculus*:



El aspecto del neuma, en cada una de sus grafías, proporciona un primer criterio de interpretación, a lo menos para los neumas comunes; el segundo criterio se basa en el contexto claro, esto es, que la interpretación sugerida por el aspecto del neuma deba imponerse sin ambages, en las perspectivas de la estética gregoriana. Una vez extraída la conclusión de un documento, se extiende el análisis a otros manuscritos de la misma familia o de familias diferentes. Para ilustrar estos principios se da un ejemplo más abajo. Es un cuadro destinado al análisis de una fórmula en el versículo de los graduales del modo v; se trata de saber cuál es la puntuación melódica y rítmica de la fórmula; al primer examen se revela que todo gira en torno al *torculus resupinus* señalado con una cruz; las ediciones solesmenses colocan un episema sobre el primer *mi*; del estudio paleográfico comparado entre dos manuscritos sangalenses (el S. G. 359 y Einsiedeln 121), uno de la notación franca (Laon 239) y uno de la notación bretona (Chartres 47, destruido en 1943 durante la guerra), estudio que se ha hecho preceder del análisis separado de cada documento para los cinco casos señalados, se desprende que la nota más importante para la puntuación es el segundo *mi*, y es él el que debería llevar por lo menos un episema.

	S. Odo 380	Einsiedeln 121	Laon 239	Chartres 47
Grad. Propitius M: ...honorem	p. 73 	p. 125 	p. 68 	p. 36 
Grad. Etce sacerdos M: ...conservaret	p. 44 	p. 44 	p. 	p. 11 
Gr. Ego dixi M: ...egenum	p. 130 	p. 313 	p. 149 	p. 81 
Gr. Justus M: ...semen eius	p. 127 	p. 284 	p. 140 	p. 83 
Gr. Justorum animae M: ...sperare	p. 34 	p. 244 	p. 119 	p. 72 

Otro estudio de fórmulas nos lleva a conclusiones netas en cuanto a las notas apicales ya aludidas; se trata de los graduales *Omnes de Saba* (Epifanía) en la palabra *illuminare*, y *Sciant gentes* (Sexagésima) en la palabra *rotam*:

## S.G.359

The image shows musical notation for S.G.359. It consists of two staves. The first staff is labeled 'illumina-' and the second 'tam'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with 're' and 'ro'. The notation is complex, with many notes and accidentals, and some notes are marked with 're' and 'ro'.

Los dos *fa* superiores son distintos en cada caso en los manuscritos: en el primero se trata de una *bivirga* y en el segundo de una *bistropa* (aquella, de repercusión fuerte y apoyada, ésta, de repercusión ligera y breve); un breve análisis de la tensión cadencial nos revela que en *illuminare* el *fa* superior no constituye sólo el culmen melódico sino además el punto de resolución cadencial, mientras que en *rotam* la melodía repercute levemente el *fa* para continuar su camino y resolverse en la cadencia *do-la* (nótese además cómo la ascensión de *illuminare* no es preparada con apoyos, esto es, todo su peso está concentrado en las notas superiores; en *rotam*, en cambio, hay un apoyo muy explícito en el *salicus*, cuyo *re* superior es incluso episemático).

Como se puede apreciar, los estudios van convergiendo cada vez más desde su necesaria posición analítica inicial hacia una síntesis que, aunque no se vislumbre acabada completamente, permitirá en primer lugar revisar desde ella los datos analíticos, modificarlos, corregirlos e integrarlos, y luego indicar a lo menos la dirección en la que se debe conducir la investigación. Vale la pena insistir en ello para descartar prejuicios en cuanto a la posibilidad misma de extraer conclusiones valederas de estas pacientes encuestas paleográficas<sup>60</sup>.

<sup>60</sup>Aquí conviene hacer algunas distinciones claras, ya que en los últimos años han comenzado a circular entre algunos musi-

cólogos conceptos que me parecen a lo menos confusos. La primera distinción se refiere a la legitimidad y utilidad de las

In Festo Corporis Christi.

204

Grad.

7.  
**O**

Dómine et tu das il-lis

e-sciam e in-tém-po-l re oppor-

tú-no. V. Ape-l

ris tu, ma-num tu-

am et imples omne

á-ni-mal be-ne-di-cti-ó-ne.

7.  
**A**

L-le-lú-ia. ij.

Además de Solesmes, el Pontificio Istituto di Musica Sacra en Roma ha dado algunas tesis de grado relativas a la semiología y paleografía<sup>61</sup>. Fuera de estos dos centros, uno que otro erudito ha contribuido a ampliar el campo de verificaciones<sup>62</sup>.

investigaciones paleográficas y su repercusión en la práctica del canto gregoriano; es evidente que todos estos estudios y sus conclusiones han de ser llevados, juzgados y sopesados desde un punto de vista único y estrictamente científico-teórico: la paleografía gregoriana hace uso de los mismos derechos reconocidos a cualquier ciencia; si de los resultados se siguen repercusiones sobre la práctica, esto ya no es del resorte del paleógrafo sino del director del coro, que verá hasta dónde él mismo es capaz de comprender y hasta dónde puede llevar pedagógicamente a su coro. Pretender pura y simplemente prescindir del estudio científico, como si nada se hubiera hecho desde la aparición del Gradual en 1908, revela comodidad y falta de honradez intelectual (véase la toma de posición muy exacta de Noah Greenberg, *El repertorio coral renacentista y el director de coros*, Rev. Mus. Chil., N° 77, 61-66). Escribir contra el arcaísmo y arqueologismo (W. Lipphardt, *Der gregorianische Choral und das Problem des Historismus*, Musik u. Altar, 1949, 35-38; 73-76; 1950, 106-108; U. Bomm osb, *Historismus und gregorianischer Vortragsstil*, Atti del Congress. Intern. di Mus. Sacra, Roma, 1952, 179-182), queriendo negar la legitimidad de aplicar los conocimientos teóricos nuevos y dando a estos intentos una nota peyorativa, es jugar peligrosamente con los conceptos. La segunda distinción, muy emparentada con la primera, dice relación con la llamada adaptación de la ejecución al sentimiento musical actual (cp. U. Bomm osb, *Bemerkungen zu einer neuen Choralschule*, Musica Sacra, 80 (1960) 67-75, que ha recibido una respuesta muy categórica de Joachim

Angerer osb en Musik u. Altar, abril de 1961; el redactor [H. Hucke] del relato sobre el IV Congreso Intern. de Música Sagrada en Colonia, *Kirchenmusikalische Gegenwartsprobleme auf dem Kölner Kongress 1961*, Herder-Korrespondenz 15 (1961) 519-524, adopta la posición de U. Bomm); lo primero que hay que preguntar ante este planteamiento es qué entienden estos autores por "sentimiento musical actual" y cómo se imaginan una adaptación: desgraciadamente no dan la respuesta porque ella depende de un subjetivismo muy sui generis. Es verdad que muchas de nuestras interpretaciones descansan sobre conjeturas, pero se ha de poseer la humildad de considerarlas provisionarias y abandonarlas cuando se nos da la prueba científica de su incorrección; la frase de Bomm "no todo lo que se encuentra en los manuscritos es para nosotros bueno y útil" (*Bemerkungen...*, p. 70) la transcribo sin comentario. Dos observaciones más: si la interpretación debe sufrir una adaptación al tiempo, ¿por qué no las melodías mismas? Y si esto es aconsejable (Herder-Korrespondenz cit., p. 520), ¿qué sentido tiene criticar las reformas cisterciense (1148) y medicea (1614-1615)?

<sup>61</sup>Réné Ponchelet, *L'interprétation. du Salicus d'après les conclusions de la Sémiologie*, Bolletino degli Amici del Pont. Ist. di Mus. Sacra, Roma, 11 (1959) N.os 3-4, pp. 3-14; P. M. Arbogast, *The small punctum as isolated note in Codex Laon 239*, EG III (1959) 83-133 (en él se corrigen varios errores del estudio de W. Lipphardt, *Punctum und Pes im Cod. Laon 239*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch (KmJb), 39 (1955) 10-40); se preparan

### III. Estudios estéticos y estilísticos.

Para hablar con sinceridad, al abordar este punto se experimenta una cierta desazón e inseguridad. Y razones no faltan. Se trata de cuestiones que, si bien han sido consideradas ya de algún modo, incluso sistemáticamente<sup>63</sup>, están muy lejos aún de llegar siquiera a un esbozo de síntesis<sup>64</sup>. Por otra parte tengo la impresión de que en este terreno más que en ningún otro, se habrá de esperar los datos que proporcionen la semiología, la paleografía comparada, los estudios litúrgicos y las investigaciones modales. Sin embargo, y aun a riesgo de caer en generalizaciones, me voy a permitir dar un breve cuadro del estado de la cuestión, insistiendo tal vez más de lo correcto en el aspecto negativo.

Hay que partir del hecho desconcertante de una falta admirable de claridad en la distinción de nociones. Frecuentemente se habla indistintamente de estética, estilística, historia de las formas musicales, análisis de la composición, creyendo aplicar tales nombres al mismo y único fenómeno. Es evidente que la confusión no se hace esperar. Si consideramos la estética como la síntesis, habrá que ver en los demás puntos los pilares analíticos, indispensables sin duda, pero necesariamente incompletos. Es evidente que un procedimiento de composición usado en elementos

otras disertaciones sobre las equivalencias paleográficas entre el *oriscus*, la *apostropha* de aposición y ciertas formas del *porrectus*, y sobre el *torculus resupinus*.

<sup>63</sup>L. Kunz OSB, *Die Dehnungszeichen des Codex Hartker*, Benediktinische Monatschrift, Beuron, 28 (1951) 155-157; J. Handschin, *Eine alte Neumenschrift*, Acta Musicologica 22 (1950), 25 (1953); Ewald Jammers, *Die Essener Neumenschriften der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf*, 1952; E. Jammers, *Die paläofränkische Neumenschrift*, Scriptorium VII, 2 (1953) 235-259 (estos tres estudios han sido criticados y corregidos por J. Hourlier OSB y M. Huglo OSB en EG II (1957) 212-219); M. Huglo OSB, *Les noms des neumes et leur origine*, EG I (1954) 53-67; E. Cardine OSB, *Le sens de iusum et inferius*, id., 159-160; S. Corbin, *Les représentations des neumes dans les livres peints au neuvième siècle*, id.,

169-171; L. Kunz OSB, *Herkunft und Bedeutung des Episeims*, KmJb 38 (1954) 8-13.

<sup>64</sup>Peter Wagner, *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*, Leipzig, 1921 (III parte de su *Einführung in die gregorianischen Melodien*); H. Halbig, *Kleine gregorianische Formenlehre*, Kassel, 1930; Paul Ferretti OSB, *Esthétique Grégorienne, ou Traité des formes musicales du chant grégorien*, Tournai, 1935 (apareció sólo el vol. I); D. Johner OSB, *Wort und Ton im Choral. Ein Beitrag zur Aesthetik des gregorianischen Gesanges*, Leipzig, 1940; M. Mangematin PSS, *Considérations générales sur l'analyse des pièces grégoriennes*, RG 24 (1939) 64-71; David Pujol OSB, *Estudios de Canto Gregoriano*, Monserrat, 1955, pp. 101 ss.

<sup>65</sup>Cp. Jean Claire OSB, RG 38 (1959), 196-198.

formales diversos podrá ser objeto de diverso tratamiento estético, esto es, se leerá a la luz de leyes estéticas diferentes. Así, por vía de ejemplo, quien se aboque al análisis de las cadencias en *protus*, corre serio peligro de sacar conclusiones estéticas absurdas si no ha hecho previo discernimiento de los trozos en los que se encuentra; a lo más, llegará a una descripción muy elemental y material.

En segundo lugar, y es algo que tiene valor no sólo aquí sino también en el análisis modal, la falla principal en este género de estudios está en la falta casi total de visión histórica. ¿Cómo es posible tratar de deducir leyes estéticas del canto gregoriano tomando éste en bloque, como si hubiera sido compuesto en una sola época y por un solo compositor? Aunque esto suene inverosímil, puedo afirmar con toda tranquilidad que todavía espero el tratado de estética que comience por cribar el material, estratificándolo según las épocas de composición a fin de lograr así una visión más exacta. Y al estudiarse las formas, ¿cómo poder prescindir de su necesaria diferenciación genética y descuidar el estar al tanto de los estudios históricolitérgicos? Dos ejemplos bastarán para ilustrar lo dicho.

Compárense las antifonas de comunión *Factus est* (Pentecostés) y *Quotiescumque* (Corpus Christi):

Factus est re-pente de caelo so-nus..

(cont.)

Quotiescumque manducá-bitis...

Todo análisis de la composición, de la relación entre texto y melodía, de la conveniencia o inconveniencia entre acentos verbales y acentos melódicos, etc., debe partir del hecho siguiente: hay una melodía original, compuesta para un texto: la de *Factus est*; la otra antífona es una adaptación posterior hecha sobre este modelo (que la fiesta de Pentecostés antecede en varios siglos a la del Corpus Christi, establecida recién en 1264, es hecho conocido). Esto permitirá agudizar el examen crítico de *Quotiescumque* y emitir un juicio de valor (véase la dinámica de *Factus est repente* infelizmente adaptada a la pesadez de *Quotiescumque*).

El segundo ejemplo ilustrativo se refiere a los aleluyas; aun dejando de lado el intrincado problema de su datación (v. p. 30), basta con tener presente su singular evolución en la liturgia romana desde simple aclamación a la procesión del Evangelio, hasta su condición de canto independiente con un versículo, de construcción melismática muy adornada<sup>65</sup>.

Es evidente, sin embargo, que a los musicólogos gregorianistas les será difícil realizar investigaciones serias en este aspecto, en tanto no se cuente con trabajos de base históricomusicales, en los que se determine el repertorio auténtico y se clasifique o date el resto de las piezas<sup>66</sup>. Es obvio, por otra parte, que aquí, tal como en la semiología, el recurso constante a las fuentes manuscritas es indispensable; una buena solución lo constituye el *Gradual neumado*, en el que sobre la notación cuadrada se han copiado los neumas de los manuscritos (v. un facsímil entre las págs. 32 y 33).

No se debe descuidar tampoco el carácter especial del canto gregoriano, que no es sólo música sino canto al servicio y en función de una liturgia. Todo gregorianista sabe la importancia que reviste la palabra, la frase, el período, y cómo ciertas particularidades (los neumas licuescentes) poseen una función simplemente fonética.

A medida, pues, que se vayan completando los análisis parciales, sobre todo modales, se irá llegando también a la síntesis estética, sin peligro de caer en vagas simetrías o en formulación apresurada de conclusiones.

#### IV. *Los estudios modales*<sup>66a</sup>.

La modalidad del canto gregoriano constituye también un tema que se presta a revisión. Para quien sabe que los estudios modales gregorianos tienen poco más de cincuenta años de edad, puede esto causar asombro. Además, al revés de otros puntos en la investigación gregoriana,

<sup>65</sup>En este sentido corrija-se lo afirmado por L. Bertrán OFMCAP., *Liturgia e instrucción religiosa*, Teología y Vida 2 (1961) 90; el aleluya de la misa ha existido él primero, y el salmo ha venido a agregársele después.

<sup>66</sup>Hasta el momento se tiene la edición de R. J. Hesbert OSB, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruselas, 1935, pero que proporciona sólo el material y algunas in-

dicaciones en la introducción; sobre algunas otras piezas, sobre todo más tardías, cp. Michel Huglo OSB, *Origine des pièces non primitives du Graduel romain*, Le Lutrin, Ginebra, 1958, 53-57; 89-98; además varios artículos diseminados en revistas especializadas. Hace tiempo que se siente la necesidad de una síntesis.

<sup>66a</sup>Todo lo que sigue hasta el final no alcanzó a pronunciarse en la conferencia.

éstos reconocen paternidad y patria bien determinadas. Han sido dom Jean-Hébert Desroquettes osb, Henri Potiron, dom Jean Claire osb y el can. Jean Jeanneteau quienes han hecho avanzar nuestros conocimientos sobre la modalidad, en un esfuerzo que pudiéramos llamar constante.

A dom Desroquettes<sup>67</sup> se deben las primeras observaciones sobre los tetracordios y las equivalencias modales, en el primer intento coherente por comprender el fenómeno musical; es verdad que él veía las cosas desde el punto de vista del acompañamiento, pero su método venía finalmente a poner el acento en lo fundamental: la investigación del repertorio mismo, apartándose, pues, de los teóricos medievales. Efectivamente, éstos han escrito sobre la materia<sup>68</sup>, pero lo han hecho de modo bastante confuso, a la vez que contradictorio, y con un método viciado en su fondo: querer explicar con un sistema modal, a menudo mal comprendido, una monodía construida sobre otro bastante diverso. Hoy ya se ha llegado a un criterio más o menos unánime para juzgar esta cuestión: no hay ninguna relación real y primitiva entre la modalidad griega clásica y el oktoekhos gregoriano tal como aparece formado en el siglo ix<sup>69</sup>. Tres siglos separan las primeras disertaciones carolingias de la última sobre la música griega (Boecio, †524).

A dom Desroquettes va a acompañar M. Henri Potiron, organista del Sacré-Coeur de París, quien, con tesón, genio y lucidez, ha logrado fundamentar las bases de los estudios modales. La obra de este solo hom-

<sup>67</sup>Diversos artículos en la *Revue Grégorienne*, y la *Monographie Grégorienne* vi, Tournai, 1926, escrita en colaboración con H. Potiron; además sus libros de acompañamiento a una gran parte del repertorio. Además de los nombres citados en el texto, conviene mencionar a: A. Gastoué, *L'origine lointaine des huit "tons" liturgiques*, *Revue du chant grég.*, 34 (1930), 126-132; A. Gastoué, *L'antiquité des modes et motifs liturgiques*, *Revue Sainte Cécile*, 1931; U. Bomm osb, *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge im 9. bis 1. Jh. und sein Einfluss auf die Tradition ihrer Melodien*, Einsiedeln, 1929; A. Auda, *Contribution à l'histoire de l'origine des modes et des tons grégoriens*, *Rev. du ch. grég.*, 36 (1932); O. Gombosi, *Key, Mode, Spe-*

*cies*, *Journal of the American Musicological Society*, 4 (1951) 26 ss.

<sup>68</sup>Aparte de las ediciones citadas en la *Rev. Mus. Chil.*, N° 77, p. 76, nota 32, hay una buena selección en Oliver Strunk, *Source Readings in Music History from Classical Antiquity through the Romantic Era*, Nueva York, 1950, para quienes no quieran lanzarse al mare magnum de la *Patrología de Migne*; se anuncia además para este año la reimpresión de Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 3 vols., Sankt-Blasien, 1784, y E. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 vols., París, 1864-1876.

<sup>69</sup>Cp. Jacques Chailley, *L'imbroglia des modes*, París, 1960; J. Claire, *RG* 39 (1960) 161-163.

bre ha sido y es sumamente meritoria: ha llevado a cabo sus trabajos con gran docilidad ante los hechos musicales, sin avergonzarse jamás de sus "retractaciones".

Los teóricos medievales concedían importancia ciertamente desproporcionada a las octavas modales, mientras la realidad musical, tal como la revela el estudio del repertorio, no les corresponde sino de lejos. El análisis por tetracordios equivalentes, renovado por dom Desroquettes, explicaba mejor la modalidad gregoriana. M. Potiron, después de haber definido cada uno de los cuatro modos<sup>70</sup>, ateniéndose a la cualidad de la tercia superior a la final y al lugar del semitono entre esta tercia y la final, inicia un sondeaje minucioso de todas las fórmulas y cadencias, señalando sus equivalencias, etc.<sup>71</sup>. Posteriormente<sup>72</sup> pone en evidencia las curvas características de composición para cada modo, insistiendo en lo que se llama técnicamente "les habitudes modales": maneras de entonar, desarrollar, recitar, puntuar, concluir.

Dom Jean Claire<sup>73</sup> y el can. Jean Jeanneteau<sup>74</sup> han desarrollado diversos aspectos del problema modal, sobre todo en lo que concierne a la función de la palabra, llegando a hablar de estilo verbal-modal.

Haciendo justicia al título de este artículo, veamos la problemática de la cuestión modal. Una anotación previa: el principio enunciado a propósito de la estética tiene en el campo modal gregoriano aplicación estricta: antes de emprender cualquier investigación, se hace preciso determinar los estratos del repertorio, a fin de no correr el riesgo de querer descubrir las leyes modales del canto gregoriano a la luz de una pieza compuesta o centonizada en el siglo XIX.

Los estudios de dom Desroquettes y de H. Potiron han aceptado la teoría del oktoekhos, pero hay modos que no calzan en este sistema: el peregrino, el *in directum*, el irregular (Antifonario Monástico); además es de sobra conocido que en una misma pieza hay varios modos reales y no sólo modulaciones; diversas cuerdas de recitación o dominantes para

<sup>70</sup>Además de la monografía citada en la nota 67, la *Monographie Grégorienne IX, La modalité grégorienne*, Tournai, 1928; sobre todo *Analyse modale du chant grégorien*, Tournai, 1948.

<sup>71</sup>Ha sido dom Desroquettes el primero en formular una larga lista de equivalencias, en la *Monographie Grégorienne VI* ya citada.

<sup>72</sup>*La composition des modes grégoriens*, Tournai, 1953; cp. E. Cardine, RG 33 (1954) 89-91.

<sup>73</sup>*Rythme et Modalité*, RG 38 (1959), 187-235; *La composition modale des Kyrie*, RG 37 (1958) 97-117.

<sup>74</sup>*Style verbal et modalité*, RG 36 (1957) 117-141.

un mismo modo; ¿y por qué sólo el *si* es alterado y no otra nota<sup>75</sup>? Por otra parte el canto gregoriano no es la única monodía latina: las hay anteriores a él: basilical, milanesa, beneventana, galicana, hispanovisigótica; ¿en qué relación se encuentran estas monodías modalmente hablando? Finalmente hay una última cuestión importantísima: la escritura musical diastemática (sobre líneas) vino a aparecer tres o tres siglos y medio después que las melodías habían sido compuestas; ahora bien, muchos de los problemas que nosotros nos planteamos tienen su raíz en la escritura diastemática de las melodías: ¿pero corresponde ella a la realidad modal<sup>76</sup>?

Ya he insistido varias veces en el criterio histórico para comprender varios fenómenos del canto gregoriano, y me parece que observándolo cuidadosamente se puede lograr alguna luz. Se tiene en primer término el hecho innegable de la evolución en las formas litúrgicas, y que Anton Baumstark<sup>77</sup> ha sintetizado bajo forma de leyes litúrgicas. Una de éstas afecta a la salmodia responsorial que se puede comprobar en todas las liturgias, y que en la romana va desde la simplicidad de los responsorios breves hasta la prolija ornamentación de los responsorios graduales en la misa, o de maitines en el oficio.

La teoría del oktoekhos ha basado todo sobre la tónica o final; pero si la final viene a ser como el punto, ¿por qué no comenzar los estudios sobre la dominante (o *repercussa*, o cuerda de recitación)? Ella es la línea, que primitivamente era tónica y dominante a la vez; de esta dominante-tónica pura se proyecta la evolución en dos formas: a) la domi-

<sup>75</sup>Me parece que ya es tiempo de abandonar la opinión que explica el bemol como medio para corregir la dureza del tritono; no es éste el criterio del bemol. Alterar un intervalo significa cambiar la melodía. Esta es una cuestión que se aclara recordando que antes de la aparición de la diastematía, se cantaba sin cuidado por el tono absoluto. Aun hoy, los coros gregorianos no se preocupan exageradamente por cantar según el tono escrito, sin dejar por ello de cantar el modo (juzgo conocida la diferencia entre modo y tono). Modalidad y sistema de escritura no deben ser, pues, confundidos (cp. H. Potiron, *La modalité grégorienne*, Tournai, 1928, p. 28), lo que conviene tener presen-

te en los ejemplos que van a seguir, en los que he colocado en paréntesis la clave en la que vienen escritos actualmente en los libros litúrgicos. En el caso del bemol, lo más probable es que haya sido un medio de notar las modulaciones; el bemol no corregía el tritono, sino que reducía el intervalo rebelde (p. ej. una cuarta justa superior al *fa*, o una tercia menor sobre el *sol*) y permitía nuevas cadencias modales (Potiron, o. c., p. 33).

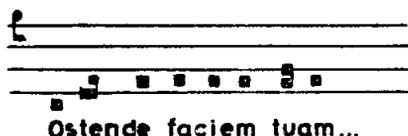
<sup>76</sup>Así, por ejemplo, un II modo *escrito* en *fa* y otro en *do*, ¿son en realidad dos modos distintos, o dos maneras de transcribir?

<sup>77</sup>*Liturgie comparée*, Chevetogne, 1953, 3ª ed.

nante pura queda como final, y se forma una nueva dominante que sube; b) la dominante pura queda como dominante y se forma una tónica al grave.

Puestas todas estas premisas, voy a intentar ahora dar un esbozo de explicación genética de la modalidad gregoriana, queriéndole dar valor de condición previa a todo estudio sobre la modalidad de nuestro repertorio recepto<sup>78</sup>.

De la comparación entre las distintas monodias se desprende que los modos de *mi* y *do* se encuentran en todas partes; el de *re* en cambio es más bien propio de la liturgia milanesa en sus comienzos<sup>79</sup>. En modo de *mi* puro está p. ej. el versículo del Responsorio breve de Adviento (*Antiphonale Monasticum*, p. 184<sup>80</sup>):



El prefacio milanés recita en *mi*, y lo mismo el *Sanctus* gregoriano XVIII, y el *Pater noster*, con acentos en *fa*; el prefacio gregoriano, en cambio, ya recita en *fa*, pero en su último inciso vuelve al *mi* primitivo; igualmente está en modo de *mi* puro la antifona *In cymbalis* (A. M. 79) de laudes del sábado:



El modo de *do* lo encontramos, por ejemplo, en el Resp. br. del domingo; el versículo está en *re* y el Gloria en *mi*: otro caso, pues, de ascenso gradual de la dominante:

<sup>78</sup>Salvo error, es éste el primer ensayo acerca de la cuestión, pero debo limitarme a algunas indicaciones sumarias, que se iluminan y completan por los principios generales ya enunciados. D. Jean Claire OSB me comunica que prepara un artículo sobre este mismo asunto, sin duda con todo el acopio de material que

permite el rico scriptorium paleográfico solesmense.

<sup>79</sup>Recuerdo que nos estamos basando en testimonios anteriores al s. XI, esto es, anteriores a la introducción de la diastematía.

<sup>80</sup>Uso el Antifonario Monástico por ser una edición más fidedigna que las vaticanas en cuanto a la contextura melódica.

Quam magnifi-ca.ta sunt... in sapien-ti.a fe-ci.sti... Glori.a Pa.tri...

Otro ejemplo se tiene en el Resp. br. para el tiempo pascual (A. M. 466).

Un hecho interesante es el que proporciona la comparación entre los modos IV y VII<sup>81</sup>, como por ejemplo en las antifonas siguientes (A. M. 389 y 580):

4.

Numquid redditur pro bono malum, quia fo de runt fove.am...

7.

Sa-pi.en.tia aedifica-vit sibi domum: exci-dit columnas septem...

El Antifonario Monástico ha salvado el modo puro de *mi* en el llamado modo irregular; la siguiente antífona (A. M. 162) presenta un caso (no engañarse por el *re* que suena tan a menudo):

Spe-ret Israel in Do-mi.no.

<sup>81</sup>La terminología para designar los modos gregorianos es un problema que puede apreciarse desde distintos puntos de vista. En sí, cualquier terminología puede usarse, con tal que refleje adecuadamente el fenómeno modal gregoriano; sin embargo, quiero prevenir contra el peligro que significaría querer adoptar, junto con la terminología, un sistema modal determinado, cayendo en anacronismo o falseando la perspectiva. Uso los números por dos razones: primero, porque son bas-

tante inocuos en cuanto a sistemas, y en seguida, porque así vienen señaladas las piezas gregorianas en los libros litúrgicos. Para quienes no estén acostumbrados a ellos, doy las equivalencias usuales: I = dorio, protus auténtico; II = hipodorio, protus plagal; III = frigio, deuterus auténtico; IV = hipofrigio, deuterus plagal; V = lidio, tritus auténtico; VI = hipolidio, tritus plagal; VII = mixolidio, tetrardus auténtico; VIII = hipomixolidio, tetrardus plagal.

Algunos otros ejemplos breves tomados del ordinario de la misa: Kyrie xv; Kyrie xi, que ya inmediatamente cae al grave; Kyrie iii; Kyrie x (= ix) en el *Christe*.

R <sub>c</sub> br.	MI puro	DO puro
Antíf. del Salterio	puro 1	puro 8
Antíf. del Temp./Sant.	(RE) 4 7	(6) (2)
C. gregor.	irreg. (A. M.) 1 3 4 Peregr. 7	6 2 5 8 In direct.

El cuadro sinóptico de esta página es un resumen muy esquemático; respecto a los modos vi y ii se aplica exactamente lo dicho sobre la evolución de la dominante; del primitivo modo de *do*, el vi dejó el *do* como tónica y subió su dominante al *mi* (hoy escrito *fa-la*); el ii, en cambio, dejó el *do* como dominante y bajó la final al *la* (hoy escrito ordinariamente *fa-re*); la escritura primitiva se encuentra aún en algunas piezas, como p. ej. en la antifona *Serve nequam* (modo vi, A. M. 613), y en el ofertorio *Vir erat* (mod. ii, domingo xxi d. Pentec.). La columna de la izquierda señala el orden histórico de aparición de las formas litúrgicas estudiadas, hasta llegar a la formación del sistema modal gregoriano. El oktoekhos no es, pues, punto de partida sino conclusión laboriosa de la composición gregoriana.

Finalmente quisiera advertir que la modalidad no es mero asunto

de cadencias, sino más bien de escala y grados privilegiados, de cuerdas modales, de grados límites, y la unidad modal de una composición depende de todos estos factores.

### V. El ritmo del canto gregoriano.

Probablemente no hay aspecto del canto gregoriano sobre el que más se haya escrito, discutido y disentido que éste del ritmo. Y con razón. Toda la reconstitución paleográfica y modal queda muerta si falta el principio rector que pone la melodía en movimiento y la lleva hacia el reposo que resuelve su tensión. El problema del ritmo es algo que afecta a la vida misma de la monodía gregoriana, y los ensayos de solución no serán, pues, indiferentes.

Hay una cierta posición esencialmente escéptica que tomando como base el enunciado verdadero de una ruptura rítmica en la tradición gregoriana<sup>82</sup>, niega toda posibilidad de llegar a resultados científicamente aceptables. Me parece que semejante actitud, psicológicamente comprensible ante la avalancha de bibliografía sobre el ritmo y la proliferación de teorías las más dispares, no puede sostenerse, y deberá ser corregida por una revisión radical de la metodología hasta ahora observada.

Voy a analizar rápidamente las principales teorías rítmicas y presentar al fin un estado del problema<sup>83</sup>. Dom Joseph Pothier, en su trascendental obra *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition*<sup>84</sup>, además de exponer los principios que estaban guiando la obra de restauración melódica solesmense, daba a conocer en los capítulos XIII y XIV los funda-

<sup>82</sup>Pero ciertamente no en el sentido que quieren darle J. Vos y F. de Meeûs OSB, *L'introduction de la diaphonie et la rupture de la tradition grégorienne au XI<sup>e</sup> siècle*, *Sacris Erudiri* 7 (1955) 177-218; para estos autores, el c. gregoriano, primitivamente estrictamente mensurado, habría sufrido en el s. XI un cambio al ecualismo; esto es suponer demasiado y dar como probado lo que justamente se trata de saber: el ritmo primitivo gregoriano. Cp. las objeciones muy fundadas que eleva U. Bomm OSB, *Archiv f. Liturgiewiss.*, VI, 1 (1959) 266-267.

<sup>83</sup>Algunos estudios de conjunto: N. Rousseau, *L'école grégorienne de Soles-*

*mes 1833-1910*, Tournai, 1910, pp. 36-66; K. G. Fellerer, *Die neuen Rhythmustheorien und die Choralpraxis*, *Musica Sacra* 67 (1936) 9 ss.; E. Jammers, *Zur Frage des Choralrhythmus*, *Gregorius Blatt* 59 (1935) 3-6; P. Vetter OSB, *Um den Choralrhythmus*, *Der Chorwächter* 67 (1942) 125-135; L. Toloza OSB, *Ein neues Lehrbuch des gregorianischen Gesangs*, *Musik u. Altar* 12 (1960) 185-186 (publicado en italiano, sin conocimiento del autor, en *L'Osservatore Romano* el 31 de dic. de 1959, bajo el título *Indagini sul canto gregoriano*).

<sup>84</sup>Tournai, 1880; cp. las observaciones de N. Rousseau, o. c., pp. 49-55.

mentos de la teoría del ritmo oratorio, que él consideraba propio del canto gregoriano, y rechazaba al mismo tiempo el compás fijo; se pronunciaba, pues, en favor del ritmo libre (o lo que él juzgaba tal), contra todo mensuralismo<sup>85</sup>. Hoy reconocemos en sus observaciones más que nada una gran intuición, pero ha sido ella la que ha formado lo que se ha dado en llamar el “estilo de Solesmes”, hecho de gran respeto a la palabra y de alto sentido musical.

Iba a corresponder a dom André Mocquereau, paralelamente a sus investigaciones paleográficas, continuar y precisar la teoría del ritmo libre gregoriano, incrustándola en una teoría general del ritmo<sup>86</sup>. Desgraciadamente, apenas aparecido el primer volumen de su obra, no encontraron sus estudios la acogida objetiva e imparcial propia del científico, sino que se los interpretó primariamente como un ataque a su maestro dom Pothier y, veladamente, a la comisión vaticana presidida por él. Se va a desencadenar una polémica muy desagradable entre los representantes de ambas corrientes, que a veces revestirá penosos ribetes personales. Los principales adversarios de la teoría rítmica de dom Mocquereau<sup>87</sup>

<sup>85</sup>Dom Pothier daba, sin embargo, a su concepción del ritmo la denominación de “nombre oratoire”. Vale la pena leer aún hoy día estas páginas a fin de refrescar ciertos principios.

<sup>86</sup>*Le Nombre Musical Grégorien ou Rythmique Grégorienne. Théorie et pratique.* t. I, 1908; t. II, 1927; Tournai. El vol. II, lleno de investigaciones muy detalladas sobre el acento, la palabra latina, los enunciados de los teóricos, etc., contó con la colaboración muy efectiva de dom Joseph Gajard, pero retiene enteramente a dom Mocquereau como autor. La teoría de dom Mocquereau ha sido reexpuesta o precisada una y otra vez por los teóricos solesmenses, especialmente dom Joseph Gajard, dom Gregorio M. Suñol, dom David Pujol, Auguste Le Guennant, Pierre Carraz, Jean Jeanneteau, para nombrar sólo los principales. Cp. también A. Mocquereau y J. Gajard, *La tradition rythmique dans les manuscrits*, Tournai, 1924; J. Gajard, *Pourquoi les éditions rythmiques de Solesmes*, Tournai, 1935; J. Gajard. *Le “Nombre Musical Grégorien”,*

Tournai, 1935; J. Claire oSB, *L'oeuvre rythmique de Dom Mocquereau*, RG 34 (1955) 33-49. Lo dicho sobre la obra de dom Pothier, debe ser repetido con mayor fuerza acerca del libro magistral de dom Mocquereau: demasiado a menudo se oye criticar su teoría sin que se posea un conocimiento directo de lo que él escribió; sus dos volúmenes abundan, por otra parte, en explicaciones y aclaraciones sumamente valiosas, que retienen en nuestros días todo su valor. El musicólogo gregoriano debe conocer esta obra perfectamente.

<sup>87</sup>Sólo algunas palabras para caracterizarla, ya que viene presentada en todos los manuales de canto gregoriano. D. Mocquereau parte de un análisis muy completo de la rítmica general y, tomando como base el enunciado platónico, ordenación del movimiento, separa el ritmo de los demás componentes de la música —sonido, altura, intensidad, acento—, no haciéndolo depender ni concordar necesariamente con ninguno de ellos en particular; el ritmo viene a ser así un elemen-

serán Peter Wagner, Amédée Gastoué, dom Lucien David osb<sup>88</sup>, y dom J. Jeannin osb<sup>89</sup>, monjes estos dos de la misma congregación de Solesmes. Hoy día, desaparecidos ya los participantes en esta controversia, los ánimos se han apaciguado, y de hecho son los libros solesmenses los usados en la mayor parte de los seminarios, parroquias, monasterios, y los principios de Solesmes los adoptados generalmente, a lo menos teóricamente.

En el fondo ambas escuelas se encuentran de acuerdo, ya que ambas propician, de algún modo, el ritmo libre para el canto gregoriano. Las diferencias han sido mayormente de terminología. En el extremo opuesto están los mensuralistas modernos, cuyos representantes se encuentran sobre todo entre los musicólogos alemanes. Citaré sólo a dos de los principales.

Walter Lipphardt, en diversos artículos publicados entre los años 1935 y 1938<sup>90</sup>, presentó su teoría del ritmo métrico; partía de los himnos latinos del s. iv y se apoyaba en los teóricos medievales, para sostener la misma identidad respecto a los himnos de la edad media y a las melodías del canto gregoriano. Para decirlo de una vez, pues se aplica a las más diversas teorías, hay aquí un vicio fundamental en la argumentación: se olvida que la inmensa mayoría de las piezas gregorianas *no es poesía sino prosa*, con las características de una prosa poética si se quiere<sup>90a</sup>, pero que se evade de cualquier metrificación, sea cuantitativa, sea acentual; carece de todo sentido partir del estudio de un himno para entender un trozo en prosa. Por otra parte, vuelvo a insistir en el cuidado con que

to más bien del orden intelectual que anima y regula los demás; esto nada tiene que ver con cierta inmaterialidad casi mística que se ha querido achacar a Solesmes, y basta la audición de los discos para darse cuenta de la fuerza rítmica que posee el disciplinado coro monacal. De esta teoría general del ritmo hace D. Mocquereau la aplicación al c. gregoriano, y llega a la subdivisión en medidas binarias y ternarias, últimas agrupaciones indivisibles del tiempo único. Una breve crítica se hace más adelante.

<sup>88</sup>*Méthode pratique de chant grégorien selon les principes et la notation de l'édition Vaticane*, Lyon, 1922, 2ª ed.

<sup>89</sup>*Etudes sur le rythme grégorien*, Lyon,

1926, en que aplica al c. gregoriano sus estudios sobre las melodías sirias: *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*, París, 1925; cp. la respuesta de D. Mocquereau, *Examen des critiques dirigées par D. Jeannin contre l'école de Solesmes*, Tournai, 1926.

<sup>90</sup>*Um den Choralrhythmus*, Musica Sacra, 66 (1935) 233-240; *Choral und Pfarrgemeinde*, 1936; *Rhythmisch-metrische Hymnenstudien*, 1938.

<sup>90a</sup>El carácter rítmico contenido en la prosa misma ha de tenerse muy en cuenta. Cp. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1923, 4ª ed.; M. G. Nicollau, *L'origine du "cursus" rythmique*, París, 1930.

han de leerse e interpretarse las exposiciones de los teóricos medievales; de mayor peso serán siempre las indicaciones de los copistas que en sus neumas expresaban lo que oían<sup>91</sup>.

Ewald Jammers<sup>92</sup> parte del estudio de la notación aquitana y cree encontrar en ella la distinción entre punto largo y breve en proporción 2 : 1, cayendo en el mismo error de Lipphardt en lo referente a la notación del códice Laon 239 (v. nota 61); su segundo principio es el que establece la indiferencia rítmica del resto de la notación, lo que venía a superarse sólo por medio de signos suplementarios. Lo dicho anteriormente acerca de la semiología nos ahorra insistir en lo inexacto de esta suposición.

El último estudio mensuralista proviene de Jan W. A. Vollaerts SJ<sup>93</sup>. Esta obra póstuma (el autor murió en 1956) ha sido objeto de diversas reseñas críticas favorables<sup>94</sup>, pero sobre todo en publicaciones no especializadas; el aparato científico con el que viene publicada puede dar también la impresión de gran objetividad. Por estas razones conviene decir aquí una o dos frases acerca de ella. Vollaerts repite en otra forma el método viciado de Lipphardt; se pregunta cómo es posible explicar la existencia de un canto de ritmo libre entre la música mensurada grecolatina y la igualmente métrica del otoño de la edad media, y juzgando que basta con esta pregunta retórica, concluye afirmando el necesario carácter métrico del canto gregoriano. En seguida realiza una detallada investigación de las fuentes manuscritas en apoyo de su teoría, parte que desafortunadamente abunda en errores de copia y transcripción, así como en interpretaciones demasiado parciales. La segunda parte aduce los testimonios de los teóricos medievales: nuevamente se prestan ellos a toda clase de interpretaciones.

Después de todos los estudios sobre el ritmo gregoriano que hasta la fecha han aparecido, y de los cuales he citado sólo los de mayor trascendencia, se llega a la conclusión de que es la teoría de dom Mocquereau la que se presenta con mayor coherencia y lógica. Hay en ella, sin embargo, algunas fallas que hacen que una y otra vez se alcen voces, aun entre las filas solesmenses, pidiendo su corrección o ampliación. Me pa-

<sup>91</sup>Cp. E. Cardine, *Théoriciens et théoriciens*, EG II (1957) 27-35.

<sup>92</sup>*Der gregorianische Rhythmus. Antiphonale Studien (mit einer Uebertragung der Introitus- und Offiziumsantiphonen*

*des 1. Tones)*, Sammlung musikwiss. Abhandlungen, 25 (1937), Estrasburgo.

<sup>93</sup>*Rhythmic proportions in early medieval ecclesiastical chant*, Leiden, 1958.

<sup>94</sup>Heinrich Pohl SJ, en *Zeitschrift f. kath. Theologie*, 81 (1959) 106-107.

rece que el error de método está en aplicar una noción abstracta del ritmo, extraída del análisis de las más diversas rítmicas, a una música que se diferencia de ellas precisamente en el ritmo. De este modo acaece frecuentemente que los principios de la sucesión binario-ternaria dejan muchos casos sin explicar suficientemente (como por ejemplo el hecho de ritmos indivisibles de cinco tiempos), y no expresa realmente lo que es el ritmo libre<sup>95</sup>. En esencia, D. Mocquereau ha substituido el ritmo isocrónico por uno heterocrónico, pero en el que de todos modos hay una métrica. La libertad está sólo en la sucesión imprevisible de ritmos binarios y ternarios.

El segundo punto que habría de discutirse es el de saber si se puede aplicar una misma rítmica a *todo* el repertorio gregoriano. En otras palabras, ¿han de tratarse los himnos o las composiciones posteriores con la misma medida que se aplica para el repertorio antifonal o responsorial? El mismo vicio metódico mensuralista se ve aplicado por los partidarios de la teoría del ritmo libre, al "gregorianizar", por ejemplo, el *Adeste fideles* o las misas de du Mont, composiciones ciertamente mensuralistas. ¿No convendría ya ir separando los diferentes tipos de composición, y ver si no habrá en ellos distintos criterios rítmicos<sup>96</sup>?

## VI. Ediciones y publicaciones.

En el curso de esta exposición se han citado ya varias obras que se refieren a la gregorianística. Las menciono de nuevo, ahora sistemáticamente:

1. *Ediciones: Le Graduel Romain. Edition critique par les Moines de Solesmes.* (Han aparecido los Vols. II, 1957, y IV, 1, 1960).

Bruno Stäblein, *Monumenta monodica Medii Aevi*, Band 1, *Hymnen. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1956.

2. *Publicaciones periódicas: Etudes Grégoriennes (EG)*; volúmenes de estudios científicos, sin periodicidad fija, publicados por los monjes de Solesmes.

*Revue Grégorienne (RG)*, publicación bimestral, de carácter más bien práctico, en la que aparecen especialmente análisis de piezas.

<sup>95</sup>Cp. J. Claire OSB, RG 39 (1960) 37. *Rhythmus im gregorianischen Gesang*,

<sup>96</sup>Cp. H. Hucke, *Zum Problem des Musik u. Altar*, 12 (1960) 156-159.

3. *Enciclopedias*: La monumental enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), cuyos fascículos comenzaron a ser publicados en 1949 por el Bärenreiter Verlag de Kassel, y que se encuentra todavía en curso de edición, contiene numerosos artículos, de carácter casi monográfico, sobre el canto gregoriano, debidos en su mayoría al Dr. Bruno Stäblein.

El *Diccionario de la Música Labor*, 2 vols., Barcelona, 1954, bajo la dirección de H. Anglès y J. Pena, trae también abundantes noticias acerca de los problemas gregorianos; los artículos pertinentes se deben al mismo Mons. Anglès y a dom David Pujol.

4. *Bibliografía*: El *Archiv für Liturgiewissenschaft*, publicado por la abadía benedictina de Maria-Laach, trae frecuentemente boletines bibliográficos sobre el canto gregoriano y temas conexos, debidos a dom Urban Bomm.

\* \* \*

Haciendo un breve resumen de lo expuesto, se podría decir que la investigación gregoriana atraviesa actualmente un período de gran floración, en el que antes que nada se está insistiendo en los análisis parciales. A mi juicio, no ha llegado aún la hora de hacer una síntesis total, ya que faltan muchísimos datos, y en varios aspectos se alza hoy una gran interrogante, como he tenido oportunidad de indicarlo.