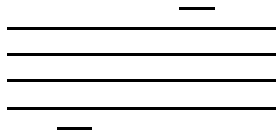


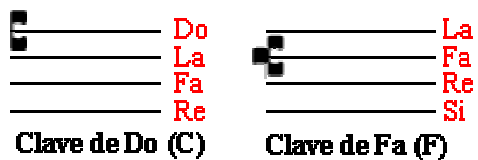
Neumas principales

1. ALTURA DE LOS SONIDOS

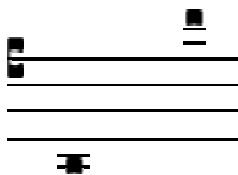
La altura de los sonidos está indicada por la ubicación de las notas en el tetragrama, con la posibilidad de usar líneas adicionales inferiores y superiores.



Las claves utilizadas son de DO (C) y FA (F) las cuales pueden estar en segunda, tercera o cuarta líneas.



La extensión posible es:



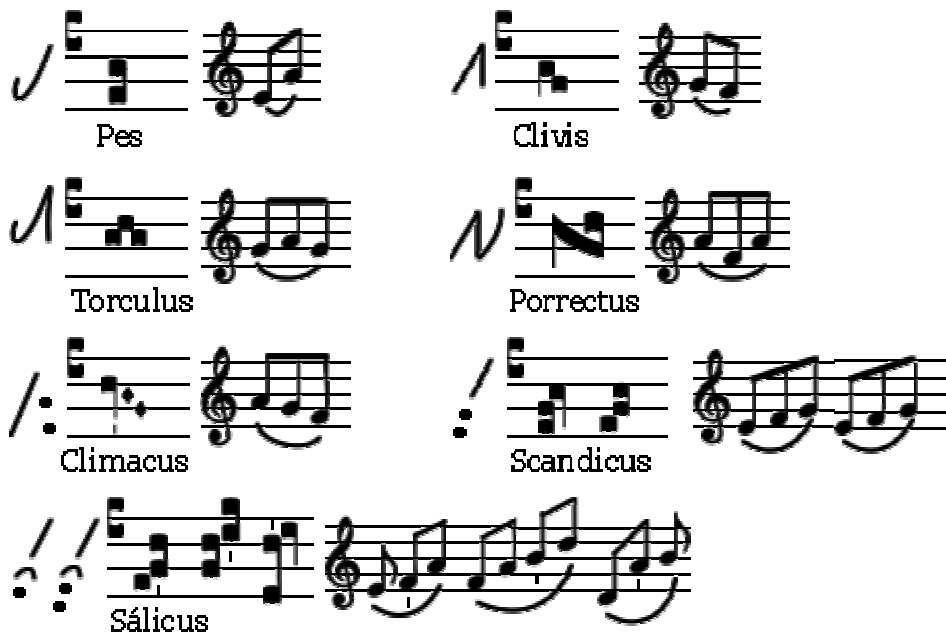
Notas simples

Se presenta aquí, en su orden, la notación primitiva, la notación actual gregoriana y su equivalente en la notación moderna.



Virga= Vara; **Punctum quadratum**=punto cuadrado, **Punctum inclinatum**=punto inclinado.

Neumas Simples



Pes, Podatus del Latín *pie*; **Tórculus**, del latín *torquere=torcer*, por su forma quebrada; **Porrectus**, del latín *porrigere=alargar*, por la forma alargada de sus trazos; **Clímacus**, de *clímax=escalera*; **Scándicus**, de *scándere=subir*; **Sálicus** de *salire=saltar*.

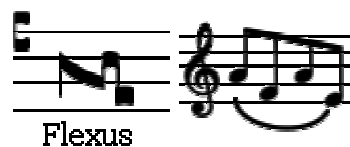
Neumas compuestos

Los que se forman por la unión de neumas simples para una sola sílaba



Los que llevan más notas antes o después y se denominan así.

- **Flexus:** cuando se complementan con notas descendentes

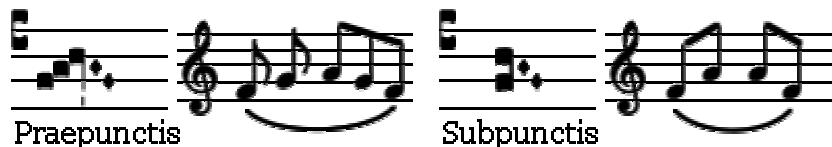


- **Resupini:** cuando se complementan con notas ascendentes



Resupini

- **Praepunctis o subpunctis** según incluyan notas antes o después:



Praepunctis

Subpunctis

Neumas especiales

- Los que tienen la última o dos últimas notas de menor tamaño reciben el nombre de **licuescentes o semivocales**, y sirven para llamar la atención sobre la correcta pronunciación del texto. Al Pes, Clivis, y Climacus licuescentes se les llama también epiphonus, cephalicus y ancus, respectivamente. El tamaño más pequeño de la nota licuescente no implica en absoluto modificación en la duración de la misma.



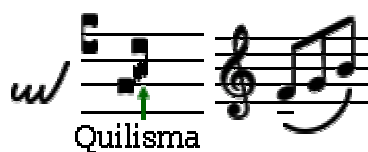
Liquescente

- Los que contienen **pressus** (del latín, *premo*=apretar, *detener*), o sea la coincidencia en altura de la nota final de un neuma con la nota inicial de otro en una misma sílaba. También se da entre un punctum y un neuma.



Pressus

- Los que contienen **quilisma** (del griego *kulío*=revolver, *rodar*) o nota dentada, tiene por objeto unir dos notas separadas por un intervalos de tercera. Nunca se presenta sola. La nota que antecede al quilisma se prolonga moderadamente sin que llegue a duplicarse su duración.



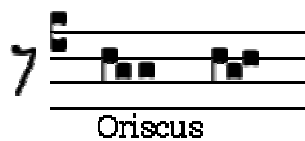
Quilisma

Neumas de adorno

- El **strophicus** (del griego *strophao*= girar en derredor) es un punctum quadratum y puede aparecer en tres formas :



- El **oriscus** (del griego *óros*= límite o altura, colina) es un punctum quadratum colocado al final de un neuma



- **Bivirga y Trivirga** se forman por la unión de dos o tres virgas respectivamente. (Virga = Vara. Bivirga y Trivirga= dos o tres varas respectivamente)



2. CASOS ESPECIALES DE EJECUCIÓN.

- El **episema horizontal** se coloca sobre una o más notas y significa prolongación ligera y expresiva de esos sonidos: es una raya horizontal. En el sálicus la nota con ictus debe prolongarse como si tuviera episema. El episema alarga un poco la nota pero no la duplica.

(No debe confundirse con el Episema vertical que casi siempre se coloca debajo de la nota y marca los pasos binarios o ternarios).



- La Distropha y la Tristropha deben ejecutarse en forma ligera y flexible. Es obligatoria la **repercusión** en la primera nota de cada una de ellas y en la primera nota del neuma que las sigue, si está al unísono.
- **Cuando la tercera nota de la tristropha lleva ictus**, puede ejecutarse con repercusión. El oriscus siempre es de carácter suave. Las dos notas del pressus deben ejecutarse como un sonido doble, fuerte y claro. (La dístropha, la trístropha y el oriscus nunca forman pressus).
- **La bivirga y trivirga** deben ejecutarse como el strophicus, sólo que su repercusión es más notoria.
- **El scandicus** que sigue la formula melódica RE - LA - SI - LA debe ejecutarse como sálicus..

Ejemplos de repercusión:

The image shows four musical staves illustrating neumatic notation with ictus. Each staff has a red '+' sign above a note, indicating the ictus. The lyrics are: 'saé(e) (e) cu - lum', 'flo - re bi (i) (i) t', 'al - le (e) (e) lú - ia', and 'nome (e)(e) (e) n'.

4. SIGNOS DE PAUSA.

Los signos de pausa, originados por la estructura del texto, son:

The image shows a musical staff with four vertical lines labeled a, b, c, and d, representing different types of pauses. Line 'a' is a single vertical line, 'b' is a double vertical line, 'c' is a triple vertical line, and 'd' is a quadruple vertical line.

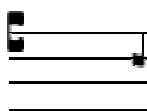
- a) Línea divisoria mínima, que separa los incisos o partes menores en que se divide el texto; no implica respiración.
- b) Línea divisoria menor, que separa los miembros de frase. Estos no son más que incisos de mayor amplitud. Casi siempre implica respiración.
- c) Línea divisoria mayor que separa las frases: Equivale a un silencio con duración de nota simple y obliga a respirar.

d) Línea divisoria doble, que indica mayor sentido conclusivo o también final de la composición. Equivale a silencio de nota simple, a veces un poco más prolongado.

5. OTROS SIGNOS

- **Guión:**

El guión es un signo que va al final de cada tetragrama, para indicar cuál es la nota inicial del siguiente. También se usa cuando dentro de una misma pieza musical se cambia de clave. Es simplemente un signo indicativo que no se canta.



- **Si bemol:**



En el canto gregoriano solamente existe el SI BEMOL. El bemol afecta no solo al SI que lo lleva sino a los demás que aparezcan después, pero queda destruido por cambio de palabra, por cualquier línea divisoria o por el becuadro. El SI bemol al pie de la clave permanece durante toda la pieza y sólo lo destruye el becuadro.

"Euouae".

El Liber Usualis provee una indicación para cantar el Gloria Patri después del versículo del salmo en los Intróitos. "Euouae" indica las vocales de las sílabas "saeculorum amen" con las que termina el Gloria Patri.



Ps. Exsul-tá-te Dé-o adju-tó-ri nóstro : * ju-bi-lá-te Dé- o

Já- cob. Gló-ri- a Pátri. E u o u a e.

xit no- bis.

L 407
E 358

VIII

A

L-le-lú-ia.

V. Di- ci-te in génti- bus: qui- a Dó-
mi- nus regná- vit a li- gno.

Notación cuadrada en tetragrama que traduce las notaciones adiestemáticas de Laon (superior en negro) y Einsiedeln (inferior en rojo). Del Graduale Triplex

LA RESTAURACIÓN



En 1833 un sacerdote de la diócesis de Le Mans, Don Próspero Gueranger restaura la vida monástica Benedictina en el priorato de Solesmes. Tras cuarenta años de interrupción debido a la Revolución Francesa, según la regla de San Benito centra la vida del religioso entorno a la celebración de la misa y los oficios. Esto implicó volver a las formas litúrgicas de la antigüedad cristiana por el canto. Con ello emprende la restauración del canto gregoriano al servicio de la oración. El canónigo Gontier renueva el estilo de la ejecución del canto en el monasterio y forma escuela: el canto es una lectura inteligente, acentuación, prosodia y buen fraseo.

Durante los años 1860-1865 Don Paul Jausions recibe el encargo de restaurar la melodía auténtica. Para ello compara manuscritos de varias iglesias alejadas entre si buscando las concordancias de las mismas. Copia los manuscritos más antiguos de la biblioteca Angers de canto gregoriano.

En este trabajo (esfuerzo) el padre Abad de Solesmes no esta solo. En 1880 se publica les melodies gregoriennes.

Ya existe un movimiento amplio de interés para el repertorio sagrado. Los trabajos son continuados por Don Joseph Pothier y en 1883 se publica el primer libro de canto de la misa y Don André Mocquereau forma una colección de facsímiles de los principales manuscritos de canto existentes en las bibliotecas de Europa y crea el estudio y la publicación “Paleographie Musicale” (1889).

Son el fundamento material de las melodías gregorianas.

Todo esto dio como resultado, al comienzo del siglo XX, una edición de los cantos de la misa (Gradual romano, 1908) y otro Antifonario monástico (1934), se consigue un progreso en la fidelidad de la restauración.



El propio Concilio Vaticano II (1963-1965) ha pedido una edición más crítica de los libros de canto editado. En ello destaca los trabajos de Don Eugene Cardine (monje de Solesmes) (1903-1988): aclara las leyes que rigen la escritura de los neumas primitivos. Pone las bases de una “Edición crítica del Gradual romano”. Con todos estos trabajos, los testimonios de la tradición actualmente nos son conocidos y están catalogados y estudiados.

La palabra restauración merece ser comprendida en todo su sentido. Mejorar la restitución melódica de las piezas es una buena contribución para la restauración gregoriana, que acabará cuando el canto gregoriano esté integrado de manera habitual y viva en la práctica litúrgica de una asamblea (monasterio, parroquia, etc.), existen entidades que trabajan en la restauración gregoriana.

PRONUNCIACIÓN DEL LATÍN

La lengua del canto gregoriano es el latín. A partir de su restauración, ocurrida en el siglo XIX, dentro de la liturgia de la Iglesia, los papas aconsejaron que se adoptara la pronunciación romana del latín.

A continuación presentamos algunas normas de pronunciación de los textos latinos.

Diptongos

Ae, oe Se emiten en un solo sonido y se pronuncian e: maríae = maríe, moestus = Festus.

Au, eu Se pronuncian las dos vocales con su sonido propio pero en una sola emisión de voz autem = au-tem, euge = eu-ge. La a con la u siempre forma diptongo: laudamus = lau-damus, pauper = pau-per.

Eu No forma diptongo cuando en la declinación no es constante esta última letra: meus = me-us (genitivo es mei en el que desaparece la u).

A excepción de lo anotado, dos vocales pertenecen siempre a sílabas diferentes por lo cual hay que pronunciarlas separadamente: tría = trí-a, ruínas = ru-inas, fuérunt = fu-érunt.

Qu, gu La u sigue a la q o la g siempre es sonora, quacumque = cua-cúm-cue, quaero = cu-ero, qui = cu-i

Pinguédinem = pin-güe-dinem, sanguis = san-güis.



Consonantes

C La C delante de e, i, ae, oe se pronuncia como la ch castellana. Caecilia = Chechília, coelum = chelum.

CC Cuando se encuentra la doble C delante de dichas vocales se pronuncia kch: ecce = ekche; accípite = akchípite.

CH Tiene sonido de K: cháritas = káritas, Melchisedec = Melkisedec.

G Delante de la e, i tiene el mismo sonido que en frances (Y suvisada): genus, pángimus.

GN Suena como la ñ en español: agnus = años, magnitudo = mantudo.

H Tiene el sonido de la K en el dativo mihi = Miki, y en el adverbio nihil = nikil con sus compuestos nihilóminus = nikilóminus. En los demás casos la h es muda.

- J Suena como la y en español; major = mayor, Jesus = Yesus
- LL Se pronuncia como dos L separadas: nullus = nul-lus, tranquíllitas = trancuíl-litas.
- M Hay que cuidar para que no suene como N. Dóminun no Dóminun, immémor no inmémor.
- PH Tiene el mismo sonido que la F en español: phase = fase, philosophia = filosofía.
- SS Igual que la S en español: missa, pásser.
- SC Delante de e y de i, tiene el mismo sonido que la ch francesa: Scientia, descéndo.
- T Cuando la silaba ti la precede y le sigue una vocal, suena como ts: étiam = étsiam, grátias = grátsias.
- Si la precede una s o una x tiene el mismo sonido que en español: quaéstio = cuestio, mixtio = mixtio.
- V Se debe diferenciar de la b acercando el labio inferior al borde de los dientes.
- X Delante de vocal suena cs: condúxit = conucsit, genuflexo = genuflecso.
- XC Cuando preceden a las vocales e, i suenan la x como k y la c como la ch francesa: excélsis = ekchélsis, excípias = ekchípias.
- Z Se pronuncia como la s suave dejándose oír una t: zona = tsona, zizánia = tsitsánia.

COMO ESCUCHAR GREGORIANO



Según los monjes de Silos.

Es conocida la deuda contraída con la fundación monástica de Solesmes, donde, mientras la documentación gregoriana es custodiada como en un museo de gran riqueza, continúan los estudios sistemáticos y resuena a diario, al igual que en Silos, el canto vivo de la tradición. Este breve excursus nos ha introducido, por lo menos en parte, en las pluriseculares vicisitudes del Gregoriano. Sin embargo no se ha mencionado todavía lo esencial de sus características: debemos atraer la atención sobre las connotaciones musicológicas y especialmente sobre la identidad ritual de la que brota su verdadera originalidad estética y espiritual, y por este motivo asociar ambas perspectivas para tratarlas

conjuntamente. El Gregoriano no es un canto para la liturgia, si no la misma liturgia cantada. Todo cuanto lo constituye, su sustancia sonora, movimiento rítmico, dibujo de intervalos, sabor modal, técnica constructiva en consideración del equilibrio de fraseo o de la expansión de las formas, corresponde a la plegaria y al servicio del momento ritual específico en cuyo interior se colocan texto y gesto. Fuera de tal horizonte hermenéutico los discursos sobre el Gregoriano, se han de naturaleza sutilmente técnica o carcomidos de retórica o de fantasía piadosa, se muestran incompletos o mistificadores. Pero la propia experiencia de audición, más allá de un horizonte que no contextualice todos los elementos ni valore todo el peso de la relación canto-plegaria, resultarían poco pertinentes, por no decir falaces.



El Gregoriano es el modelo de canto puramente vocal y nadie piense en un arcaísmo, en pobreza o en pauperismo, si no en un proyecto que sostiene una espiritualidad concreta, bien definida por los padres de la Iglesia. El organum por excelencia es el hombre, la persona hecha de corazón, mente y voz. La comunicación personal entre lo divino y lo humano pasa a través de la riqueza

del desnudo don de sí. En la interpretación coral, después, los fieles-litúrgicos plantean de modo simbólico y actualizan existencialmente un recíproco perderse y reencontrarse, como don de caridad y signo de unidad, despojada de oropeles.

El Gregoriano se articula como flujo verbomelódico prescindiendo de organizaciones métricas o rigor mensural, lo cual significa lo contrario de melodía fastuosa en la que el texto podría convertirse en “pretexto”. El movimiento interválico, tanto en el caso de utilizar una o pocas notas por sílaba (estilo silábico o poco ornamentado), o en el de la expansión melismática, se inspira siempre en la palabra viva, en su nacer y agotarse, pasando por la intensidad de un acento, tónico o patético. Y el movimiento rítmico, primero a nivel de unidades semánticas y después en el juego combinatorio en coherentes secuencias de incisos y frases cada vez más articuladas, produce la versión de una “lectura” igualmente atenta a fragmentos, segmentos y secuencias, calibrada y ofrecida con estudiado cálculo. Aquí se honra la plenitud “palabra dada”, tanto más desde el momento que una parte de los mensajes son creídos y acogidos en la fe como palabra divina y reveladora. La Biblia es la esencial fuente literaria del Gregoriano. El estatuto de la comunicación oral, típica para los libros sacros, sigue predominando, aunque partiendo de antiguas himnodias más libres se haya llegado a la formalización sonora esmerada de los textos, y

por ello son también determinantes los contextos, los rituales. La poesía sonora del Gregoriano alcanza su máxima expresividad cuando concuerda con todos los códigos de comunicación ritual, ya que intenta imprimir en el hombre que escucha (y en Dios que es invocado, si fuera posible) los estigmas de un diálogo amoroso.

Elemento de identidad del Gregoriano es también su sabor modal. Sus melodías no se estructuran siguiendo las reglas que presiden las armonías y las escalas mayores o menores. La ortodoxia del sistema tonal nos ha habituado únicamente a dos modos afirmados desde el S. XVII y socializados después en la cultura europea. Pero en el canto litúrgico, configura cada paso como un modo, elemental o desarrollado, es decir, como una individualidad internamente dotada de propias y características relaciones a intervalos, sobre todo en razón de la posición del semitono. Gradualmente, durante el renacimiento carolingio ya mencionado anteriormente, se produjo una “sistematización” docta (inspirada en modelos griegos) y funcional por su sencillo enlace entre fragmentos de canto (antífonas) y salmodias. Nacieron los Tonarios, como compilaciones clasificadoras de todas las melodías dentro de un esquema de ocho modos, denominado Octoechos. El nuevo sistema se basó en cuatro modos denominados “auténticos” y otros llamados “plagales” con motivo del desarrollo de los sonidos en la región baja de la gama modal.



El equilibrio melódico de los fragmentos se refleja sobre la calculada tensión entre las notas bajas (finales) que son re, mi, fa, sol o sus transposiciones, y una línea recitativa (que podría compararse a una “dominante”), aunque no siempre correspondiera al quinto grado. Tal disgresión teórica terminó remitiéndose a los valores que los antiguos percibían y amaban: valores de naturaleza ética, identificados en la música helénica (se consideraba que el ethos de los modos influía en los comportamientos humanos) y sobre todo de naturaleza simbólica, muy importante para la celebración. La elección modal colorea la pieza le confiere una suerte de hábito ceremonial, asocia un peculiar timbre melódico a un comportamiento concreto de plegaria o a un determinado mensaje de revelación. La repetitividad ritual juega con las múltiples variantes comunicativas de las que se vale; el recorrido entre significantes y significado se simplifica y se torna unívoco y seguro.

Actualmente, sin embargo, lejos de un tipo de conocimiento y de experiencia litúrgica, los modos suscitan más bien la fascinación de atmósferas insólitas o exóticas: lo que “ambientaba” peligra de percibirse como algo que “altera” aunque sigue siendo encantador y agradable.

Otro aspecto que confiere un gran valor al gregoriano es su variedad y riqueza de formas musicales, derivadas tanto de determinados comportamientos corales inducidos por los ritos, como de verdaderas dimensiones de la plegaria, cuya verdad conserva en su base un valor antropológico.

Aquel oyente que carece de una iniciación litúrgica y de la experiencia personal de una celebración auténtica, con todo su empeño lúdico pero exigente es capaz de captar el Canto Gregoriano no sólo desde su exterior, sino desde su más íntima expresión, se ve tentado de leerlo de un modo plano, con el consiguiente riesgo de percibir (aunque inconscientemente) la “monotonía” de su melodía. Llegados a este momento y ya en cierta medida, en el mismo repertorio, existe un “exceso de música” que ha afectado objetivamente a la peculiaridad de algunas actitudes oratorias, reducido las formas y planificado las funciones, sin embargo, la apropiación subjetiva puede rescatar este dato.



No así la simple audición, y mucho menos la audición de “interpretaciones” descontextualizadas. El canto litúrgico es auténtico y se percibe y se experimenta en él, alternativamente, el hombre que celebra -fragmentos iniciales-, que se alegra -aleluya-, que se acalora y aplaude -aclamaciones-, que escucha como un discípulo -lecciones-, que gime como afligido -lamentaciones-, que pide como un mendigo -letanías-, que suspira o desea encauzar su camino “hacia otro lugar” -

procesionales-, que medita la palabra de Dios -responsorios-, que como hambriento esta Palabra -salmódica-... Todo ello queda encuadrado dentro de un drama participado coralmente, incluso cuando intervienen distintas aportaciones ministeriales.

El Canto Gregoriano hace “cultura”, gracias a que hay una serie de personas que conocen una “cultura” diferente a la suya, o por lo menos se percibe de esta manera. Sólo el que busca y consigue captar su verdadera identidad por lo menos con su estudio y audición, podrá obtener una valiosísima gratificación estética. Tan sólo aquel que lo practica como una suerte de “coloquio-diálogo” con Dios podrá incluso obtener una experiencia extática.

COMO CANTAR GREGORIANO

Además de unas leves nociones de solfeo, junto con una voz “moderadamente” armoniosa, son diez las reglas básicas para una perfecta interpretación del Canto Gregoriano. A saber:

1.- **ACTITUD INTERIOR.** El Canto Gregoriano es una oración cantada por ello, una interpretación creíble exige una actitud espiritual básica que se adapte a los textos y a su contenido (es necesario conocer algo de latín y gozar de una gran paz espiritual).

2.- **ACTITUD EXTERIOR.** El lenguaje corporal de cada uno refleja su actitud interior. La autodisciplina, la calma y la tranquilidad, la actitud al caminar, estar de pie o sentarse, la expresión del rostro... son factores esenciales. El nerviosismo, la dejadez, la mímica, el parloteo o una pose corporal forzada dejan traslucir falta de madurez y desinterés y provocan incredulidad respecto al canto.

3.- **HOMOGENEIDAD.** El rezo monástico cantado alcanza su cumbre al fusionarse con la voz. La homogeneidad del sonido es por ello una meta esencial de la interpretación del Canto Gregoriano. Sólo se puede alcanzar mediante un autocontrol consecuente, un “escucharse uno a otros” constante y una manera de cantar concentrada y esencialmente contenida.

Cantar sin director supone a este respecto un gran reto. La perfecta entonación es una necesidad insoslayable. La coloración vocal unitaria es esencial para la homogeneidad.

Oscurecer la vocalización no es aconsejable dado que perturba el carácter del canto y la reproducción del texto.

4.- **LIGADURA.** Cantar con ligaduras facilita mucho el fraseo, evita excesos métricos y es insustituible para la reproducción de un estilo verdadero de los elementos de paráfrasis menores compuestos a partir de los grupos neumáticos (la resolución de las notas independientes destruye la melodía).



5.- DINAMICA Y FRASEO. El fraseo, de acuerdo con el texto y la melodía, genera música viva (el canto sin fraseo es aburrido para el cantante y el oyente). Ello se logra con entradas ágiles y disminuendos más largos, por lo que la acústica del lugar debe tenerse en cuenta.

6.- RESPIRACION DEL CORO. La respiración debe efectuarse de la forma más silenciosa posible de acuerdo con el vecino y hacer posible la continuidad del fraseo durante largos arcos melódicos.

7.- VALORES DE LA ESCRITURA NEUMATICA. El ritmo se rige por el texto y sus acentos silábicos. En la llamada ejecución melismática se incluyen dos o más notas sobre una sílaba; a una nota acentuada le siguen de una a dos sin acento, de forma que se origina un cambio constante de grupos ternarios y binarios.

8.- PAUSAS. Las pausas son elementos esenciales en la interpretación de la música y deben estar estructuradas correspondientemente de manera flexible con la estructura de la pieza.

9.- TEXTO. La comprensión de l texto de acuerdo con las exigencias del latín debe hacer creíble la comprensión de los contenidos. También deben tenerse muy en cuenta forzosamente los acentos silábicos y no pronunciar “t” aspiradas ni “s” sonoras.

10.- MODOS. Para la elección de la modalidad es esencial una secuencia de modos eclesiásticos. Para conseguir una mejor comprensión del texto, sobre todo en espacios amplios, resulta ventajoso que el coro posea una voz de tenor para cantar en un ámbito de saludo.