

# El canto gregoriano:

## retórica y música

Sebastián Bauer

### Presentación

El caso del canto litúrgico medieval es complejo: por un lado, está su filiación ancestral con el canto sinagoga, con Bizancio y las culturas paganas tradicionalmente orales y, en contraparte, lo que se revela de los documentos-fuentes disponibles, una música que da fuertes señales de querer organizarse y formar sistema, en un guiño a lo que será el ulterior desarrollo de la música en occidente.<sup>1</sup> Ésa es la especificidad del canto llano: en el limbo de lo propio y lo ajeno.

La opción del análisis retórico o, para decirlo más claro, la adopción de los dispositivos retóricos para abordar el gregoriano, está en acuerdo con la siguiente premisa: se trata de un repertorio de generación y transmisión oral en el marco de un saber formal heredado de la tradición clásica y vigente durante la edad media.

En la música medieval el contenido a distribuir a través de las categorías retóricas es el sistema octomodal. Un material prediscursivo como lo es, por ejemplo, una tríada o una cadencia o una escala, o todo eso junto, para la armonía romántica. Lo que era una práctica de siglos, más o menos unificada, hacia el año 1000 logra la deseada sistematización, una teorización que podía dar cuenta del ordenamiento, digamos espontáneo, que ya habían adquirido los sonidos para ese entonces.

La hipótesis es la siguiente: así como la música tonal parece siempre querer reproducir su lógica –su sistema– o bien explorarla para hacerla más amplia, también la música modal gregoriana parece querer buscar dar cuenta, dar nombre, de sus propias leyes, de su sistema. La manera en que (en ambos casos) se despliega esta intención es generadora de un discurso, propicio para un análisis retórico que revele su articulación y, tal vez, su sentido.

Entre los cientos de cantos disponibles se trabajará, y a modo de ejemplo, con el gradual *Benedictus qui venit*, perteneciente al *Tempus Nativitatis*, por considerarlo de la complejidad suficiente como para aplicar la propuesta.

<sup>1</sup> Según Helmut Hucke, la notación neumática es una invención carolingia; las primeras fuentes las sitúa en el s. IX. En Helmut Hucke, "Toward a New Historical View of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society*, 33/3, 1980, pp. 444-445.

## Fundamentos I

... se atiende al arte, es decir, debe demostrar que algo es... Aristóteles, *Retórica*.

Durante varios siglos, desde la Antigüedad al siglo XIX, la retórica se presentó como un conjunto de normas aplicadas al convencimiento del otro, o bien, más adelante, a la buena expresión. Nacida de los litigios por la propiedad que siguieron a las exacciones de los Tiranos en Sicilia, hace ya 2.500 años, el mundo aún hoy está inundado de retórica clásica, pese al descrédito que le factura la ciencia, hostil a la maquinaria retórica, a quien le objeta e impugna la palabra, la cual presiente falsa, puro artificio.

En la edad media, en la época del trivium, la retórica lo engloba todo, absorbe toda la palabra; no es ya una *tekhne* especial, sino una cultura. La enseñanza adquiere –en palabras de Barthes– una orientación agonística, de aguda competencia. El profesor es el rhetor:<sup>2</sup> Abelardo derrota a su maestro, le arrebató los oyentes que pagaban por su saber y funda una escuela. Se trata de una *disputatio*, de una cultura deportiva, y lo que no se acepta, de ningún modo, es la contradicción del sujeto consigo mismo.<sup>3</sup>

En todos los tratados la retórica se presenta abiertamente como una clasificación (de materiales, de reglas, de partes, de géneros, de estilos). A continuación, siguiendo tanto a Lausberg<sup>4</sup> como a Barthes, se hará un resumen de las categorías principales.

El orador retórico se planta en alguno de los –en principio– tres géneros con que cuenta, los cuales se deben a tres diferentes finalidades y se sirven, en exclusividad, de los tres tiempos verbales disponibles: deliberativo (aconsejar/desaconsejar, tiempo futuro), judicial (acusar/defender, tiempo pasado) y epidíctico (alabar/censurar, tiempo presente).

Para Aristóteles, la *tekhne rhetorike* genera cuatro tipos de operaciones que en nomenclatura latina se corresponden con la *inventio* –el establecimiento de las pruebas–, la *dispositio* –el ordenamiento de las pruebas a lo largo del discurso–, la *elocutio* –la formulación de los argumentos– y la *actio* –la escenificación–. El enfoque aristotélico coloca en primer lugar la estructuración del discurso y relega a un segundo plano el producto en sí, la *oratio* (de ésta se ocuparía Cicerón). La *oratio* consta de un tema –un contenido–, que es la *quaestio*, del cual dependen los diferentes géneros del discurso. Hay, por lo tanto, dos pers-

<sup>2</sup> Roland Barthes: *La Retórica Antigua*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982; p. 100.

<sup>3</sup> Barthes asocia esta exigencia con el origen de la neurosis.

<sup>4</sup> Henrich Lausberg hizo un exhaustivo estudio de la técnica retórica, que compendió en su extenso y célebre *Manual de Retórica Literaria*. 3 vols., Madrid, Gredos, 1966-68.

pectivas: la que fija su atención en el ordenamiento de las partes y la que se atiende más al asunto a conformar; simplificando, podemos pensar en una retórica de la producción (de la forma), en tensión, y una retórica del producto (del contenido), ya cosificado. La Filosofía, luego la Estética, se ocuparán de resolver esta dicotomía de ribetes aporéticos; Pascal, por ejemplo, apuntará: “Que no se diga que no he dicho nada nuevo; la disposición de las materias es nueva”.

Conciliando, y dejando de lado lo referido a la *actio*, es que se obtiene una operación de tres fases: la *inventio*, encontrar qué decir, la *dispositio*, ponerlo en orden, y la *elocutio*, agregar el ornamento. Se trata, entonces, de materiales de previa significación (*res*) y de una intención formal (*verba*) que va a fecundar el material en un nuevo sentido. Lo que interesa aquí es el paradigma *res/verba*, la relación.<sup>5/6</sup>

La *inventio* se refiere, más que a una invención, a un descubrimiento de lo que ya existe y uno encuentra, y en donde las pruebas (las *pisteis* retóricas) tienen su propia fuerza de persuasión. Las *pisteis* pueden ser *atekhnoi* (*inartificialis*), inherentes a la naturaleza del objeto, o *entekhnoi* (*artificialis*), generadas por el orador. El orador –el compositor– lo único que puede hacer con las pruebas *atekhnoi* es ordenarlas, hacerlas valer mediante su disposición, no las transforma; sería un discurso mediante citas, fragmentos del lenguaje social. A éstas se oponen las pruebas *entekhnoi*, donde el orador –el compositor– modifica el material mediante diversas operaciones lógicas para hacerlo más convincente. Las pruebas *entekhnoi* pueden ser de dos tipos, *exemplum* o *entimema*. En el *exemplum* de un objeto se infiere la clase (es una inducción) y luego se conforma un signo, un nuevo objeto; es un argumento por analogía y dará lugar a la creación de las muchísimas figuras que encarnan alguna virtud, muy difundidas durante la edad media pero de muy debilitada significación a la distancia de los siglos.<sup>7</sup> El *entimema* es un silogismo de articulación elíptica, un silogismo abreviado, de aquí cierto estigma que porta; al ser un razonamiento tiene la apariencia de un viaje de lo conocido a lo nuevo. El contenido<sup>8</sup> se identifica con una tópica, portadora de los *loci* –lugares–, que

<sup>5</sup> El reclamo transhistórico “*res non verba*”, político, es de tipo conservador; lo que se pide, con ingenuidad o con astucia, es, en rigor, más de lo mismo: parece impensable un hecho nuevo que no fuere articulado mediante formas nuevas.

<sup>6</sup> Jakobson identifica lo *poético* ahí donde el par de ejes horizontal –de significantes– y transversal –de significados– se desfasa en su lógica tradicional.

<sup>7</sup> No se debe confundir esta acepción de *figura*, más cercana a la idea de *locus*, con la noción de *figura retórica*, la que se tratará más adelante.

<sup>8</sup> La extensión que se le da aquí a *contenido* es la más elemental: aquello que ocupa un continente.

son sitios donde se recogen los materiales en una articulación muy simple, y el locus se emparenta con el tópico temáticamente; son, si se quiere, la misma cosa en instancias lógicas diferentes. La tópica sugiere una partición en lugares más básicos y no cuestionados, lugares que cargan con sentidos muy objetivados. Sintetizando, podemos pensar los loci aportando a una mayor comprensión de la tópica y al servicio de un estereotipo. Son fragmentos que se pueden independizar, móviles, transportables y que nunca pierden la autonomía de su significación. Se relacionan estrechamente con la quaestio. Los materiales de la inventio son ya fragmentos del lenguaje social. Lo que sigue es su ubicación en un orden discursivo: la dispositio.

La dispositio es el ordenamiento propiamente dicho de las partes del discurso.<sup>9</sup> Consta de una articulación propia en cuatro secciones más una disgressio opcional, un pasaje de virtuosismo, estructuralmente irrelevante pero funcional al espectáculo. En orden de aparición, las secciones son exordio, narratio, argumentatio (o confirmatio) y epilogo; las partes extremas se agrupan en función de un estilo más, digamos, vehemente y en las centrales, en tanto demostración, lo que prima es el razonamiento. Previo al exordio que, más allá de lo dicho, debiera mantener cierta prudencia y dejar el mayor juego patético para el final, puede haber un proemio, algo que rompa con el embrujo de todo inicio, una especie de preludeo que relaje al orador tanto como a su audiencia. El exordio comprende dos momentos: la propositio y la partitio por un lado, y la captatio por el otro. En la captatio se trata de seducir, de captar la atención del oyente; el grado de intensidad adherido a tal seducción está en relación con la proximidad de la causa con la doxa –con la opinión corriente–; una causa muy alejada de la doxa requerirá de hacer uso de recursos extraordinarios. La propositio enuncia de manera sintética el asunto que se trata, y con la partitio se anuncia el plan que seguirá a continuación, es una anticipación de lo que sigue. La narratio abre la sección central de la dispositio, corresponde al relato de los hechos de la quaestio y debe ser clara, verosímil y breve; si los hechos se narran en un orden de sucesión normal, corriente, fluido, se tratará de un ordo naturalis; si, por el contrario, los hechos se presentan dispuestos caprichosamente, en un discurrir fragmentario y yuxtapuesto, el ordo será artificialis. Si la narratio resulta demasiado breve se la podrá repetir. La confirmatio, en correspondencia con la narratio, refiere a las pruebas e incluye la propositio –el punto del debate– y la argumentatio propiamente dicha –las razones que se cree tener–; si da espacio a la opinión enfrentada, podrá adquirir una forma dialógica, de altercatio: en la edad media esta variante estaba muy difundida como disputación; aquí el relato recae en un terce-

<sup>9</sup> Se equipara fácilmente con lo que, en composición musical, se entiende por *forma*.

ro, en un *utrum*. El epílogo (que incluye una *peroratio*) cierra la dispositio y sólo es consentido cuando hay una señal que lo anuncia, por lo general, un componente que ya se reconoce como final y/o que incluya un elemento fuertemente patético.

La *elocutio* (también *lexis*) se puede considerar como la expresión del discurso. Está muy en relación con el gusto, la estética. Al elegir una palabra y no otra se está operando en el terreno de la connotación. Cada sustitución, cada ornamento, cada color que se agregue o quite constituye un tropo. Se trabaja aquí sobre el supuesto de que existe una palabra original, desnuda, de significación tan amplia que se evade y que la *elocutio*, mediante su transformación, intenta captar, ingresar en ella y arrancarle un sentido, expresarla. Los tropos dan lugar a las figuras retóricas que se cuentan por cientos. Se aspira a absorber en el plano de la sintaxis el *sema*; el ornamento pasa inadvertido y se constituye un significado. Aliteración, hipérbole, apofonía, reticencia, elipsis... son innumerables, potencialmente infinitas; todos artificios distintos, no obstante eso, apuntan a lo mismo: a expresar aquello que se resiste al verbo. El recurso es, curiosamente, el distanciamiento de la palabra original, del sintagma familiar, del sentido propio, donde lo propio es lo primero, y es propiedad. Se expresa lo uno a razón de su alejamiento. Estas figuras existen porque existe la posibilidad de la abstracción, la posibilidad de oponer lengua y habla. En el arte lo propio es la expresión y, sin embargo, a los fines de un análisis, la *elocutio*, como cifra del carácter de una pieza, es algo antojadiza; la expresión no se deja aprehender más que con una metáfora, en otra figura.

## Fundamentos II

...de hecho podría decirse que en la sonoridad  
de cada especie de cuarta o quinta subyace la raíz  
misma de la idea medieval de modo...<sup>10</sup>

Gerardo V. Huseby

Durante la edad media la cultura europea central se organizó principalmente según el criterio del poder eclesiástico. Se trataba de poner orden, a gran escala, en un mundo claramente desordenado, y al paso afirmar la hegemonía carolingia. En música esto se manifestó en la consolidación de un sistema que regularía la composición, incluso la anterior.

En el lapso de seis o siete siglos se había gestado en el seno de la iglesia cristiana un amplio repertorio de canto litúrgico, un repertorio que era previo a la consagración del régimen de los ocho modos. Lo curioso del asunto es la

<sup>10</sup> En *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Stanford, 1983.

facilidad con que se adaptarían los antiguos cantos al sistema reciente; esto no quita, claro, la evidencia en los retoques ahí donde resultaba imprescindible limar las asperezas; pero sin dudas se trató de modificaciones menores.<sup>11</sup>

Se reconocen tres vertientes que aportan desde distintos lugares a conformar el sistema octomodal. Por un lado, la tradición de recitación salmódica, simplísimas melodías que cristalizaron en diversas fórmulas adaptables a cualquier texto: los tonos de recitación; son básicamente ocho y siempre constan: de un rápido ascenso hacia la nota de recitación –el tenor–, de algunas inflexiones melódicas sobre esa nota, a la manera de ornamentos y en correspondencia con el texto, y de un cierre cadencial, descendente, también formulístico. Varios de estos giros melódicos evitan los semitonos, derivan en pentafonías y ofrecen a la música que las contiene un plus de arcaísmo.<sup>12</sup> La segunda vertiente corresponde a la tradición griega según fue transmitida por Boecio; esto es, la gama de sonidos posibles, el diatonismo heptafónico y las siete especies de octavas. La tercera fuente es algo más abstracta y se refiere a la analogía que surge de la codificación en ocho modos con la distribución calendárica (en ocho partes) usual en la iglesia de Bizancio. Hacia fines del siglo VIII, entonces, y de acuerdo con el modelo del *oktoechos* sirio y bizantino, se formuló el sistema de los ocho modos efectivos al canto llano litúrgico.

El ordenamiento consistió en una definición teórica sobre las alturas. El ámbito total del sistema modal se delimitó a partir de Guido D'Arezzo en algo más de dos octavas: desde el G una undécima por debajo del do central hasta el E una décima por encima.<sup>13</sup> Del total sonoro, las alturas diferenciadas son las que se corresponden con las actuales escalas diatónicas más una nota opcional en el paso del A al C en la segunda y tercera octava: el Bb hizo las veces de comodín al momento de acomodar el enorme repertorio preexistente a las nuevas reglas. Hay que decir que en las fuentes escritas no se especifica con precisión cuándo corresponde el B durum y cuándo el B molle, por lo que se supone que el cantor familiarizado con el estilo y con las reglas del movimiento melódico automáticamente tomaba las decisiones que correspondieran.<sup>14</sup> Simplificando, se puede decir que, en líneas generales, si el B sube hacia C será becuadro

<sup>11</sup> Los primeros documentos de notación neumática datan del siglo VIII, no obstante, no permiten identificar una relación de altura entre los sonidos.

<sup>12</sup> Los primeros tonarios ordenados según los ocho modos del sistema datan de mediados del siglo IX.

<sup>13</sup> Es de remarcar que al mismo tiempo que se definía el sistema se concretaba otro *ad hoc* de notación. Se podría conjeturar que teoría musical y notación, por así decir, se demandan.

<sup>14</sup> Gerardo V. Huseby: "Durum y Molle: bemol, becuadro y trasposición modal en la monodia del siglo XIII". *Actas de las III Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires, INM, p. 28.

(durum) y si baja al A o lo bordea será bemol (molle).<sup>15</sup> La melódica del canto modal corresponde a una melódica heptafónica, lo que no impide la aparición de los semitonos en lugares desacostumbrados; de aquí también la importancia del Bb auxiliar en el ajuste de numerosos cantos previos al sistema. La presencia muy frecuente de la nota A como finalis es un ejemplo de esto.

El sistema modal se origina y remite en una música lineal y monódica. Se organiza jerarquizando especialmente la nota de conclusión del canto, llamada finalis. Se establece así un sistema clasificatorio de cuatro maneriae según las cuatro finalis disponibles D, E, F y G. Cada maneria recibe su nombre siguiendo la sucesión de los ordinales griegos protus, deuterus, tritus y tetrardus. A su vez cada una de ellas se subdivide en una forma auténtica y una forma plagal. De aquí resultan los ocho modos gregorianos enumerados del primero al octavo. En los cuatro auténticos la octava del modo se extiende, en principio, desde la finalis hacia arriba, mientras que en los cuatro plagales desde una cuarta por debajo de la finalis hasta una quinta por encima de ésta. Cada modo plasma, entonces, una especie de octava<sup>16</sup> conforme a la superposición de una especie de quinta con una especie de cuarta –para los modos auténticos– o de una especie de cuarta con una especie de quinta –para los modos plagales–. Cada especie de cuarta (un tetracordio) y de quinta (un pentacordio) incluye su semitono en un lugar que le es propio y distintivo, por lo que identificando la finalis y estableciendo dónde se ubica aquél en relación con ésta es que se escruta de qué modo se trata. Por ejemplo, en la sucesión la-si-do-re-mi-fa que tiene por finalis a D el semitono está entre el segundo y tercer sonido de una especie de cuarta, y eso es privativo de un protus plagal, de un modo 2 y no de otro.

El cantor medieval elige y se planta en un modo y recién entonces arma la trama de su arte. Con cada uno de los modos se relaciona en su origen un tono de recitación salmódica; Leo Treitler sugiere que el gesto melódico que se establece entre la nota de recitación (el tenor) y los motivos de apertura y de cierre define las cualidades del modo y la formación de las melodías.<sup>17</sup>

Una práctica muy antigua, común a los folclores del mundo, consiste en la combinación más o menos espontánea de fórmulas melódicas –la centonización– que, agrupadas según una lógica propia, influyen en la hechura de una sonoridad característica. Los teóricos medievales parecen haberse ocupado poco y

<sup>15</sup> En el modo *tritus*, sin embargo, se hace un uso extensivo del Bb.

<sup>16</sup> El sistema acepta sólo siete especies de octava; sin embargo, los modos son ocho; la asimetría se resuelve en tanto los modos 1 y 8 comparten especie.

<sup>17</sup> Leo Treitler: "Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant", en *Journal of the American Musicological Society*, 27/3, 1974, pp. 350-351.

nada de lo que era, a todas luces, una práctica muy extendida. En el siglo XX, el análisis centonista concibe al compositor gregoriano como un artesano que opera sobre patrones melódicos tradicionales, a los que agrupa como perteneciendo a linajes y yuxtapone según el grado de parentesco. Los giros formulísticos son muy comunes sobre todo en los comienzos y en las cadencias de los cantos, como si quisieran dejar en claro de qué modo se está hablando. El análisis centonista termina, según Treitler, achicando el panorama a un relevamiento de fórmulas. Treitler, en disidencia, considera la composición gregoriana como el producto de una práctica, de una performance, y no una alquimia de fórmulas amontonadas; piensa en una generación melódica, por decir así, más espontánea donde la improvisación, esto es, la costumbre, fuera la norma.<sup>18</sup> Probablemente la manera de juntar los motivos o las frases conocidas por todos tuviera una significación, que hoy resultaría incomprensible, de un tipo que incluye las citas. Más que consultar en un catálogo de fórmulas, el cantor trabajaría con la costumbre de lo aprendido y oído desde la infancia. Del hábito, las fórmulas emergen como un reflejo condicionado.<sup>19</sup> Por su lado, Kenneth Levy sugiere como muy posible que para los fines litúrgicos haya habido una simplificación de las melodías a patrones y estereotipos, un terreno donde la memoria se mueve más a gusto.<sup>20</sup> La fijación por escrito haría otro tanto: la música cuando se empaca lo hace con los moldes disponibles.

Además de la *finalis* se destacan otros sonidos. La recurrencia e insistencia sobre una nota (de evidente filiación con los tonos de recitación) es lo corriente y genera un punto estructural muy relevante. Más allá de que se trate o no de la recitación salmódica, el tenor (o tuba) adquiere su estatus distinguido dentro del modo y hace las veces de contraparte a la *finalis* articulando un eje propio. Cada modo tiene su tenor: el del modo primero es un A, del segundo un F, del tercero un C, del cuarto un A, del quinto un C, del sexto un A, del séptimo un D y del octavo un C. En relación con la *finalis* se ordenan los demás sonidos de la heptafonía: una tercera por encima de la *finalis* y/o del tenor se destaca por aportar fuertemente al color del modo; la superposición de terceras por encima de la *finalis* articula un campo sonoro, por decir así, de reposo, y se opone a un encadenamiento de terceras de los sonidos restantes. Otro sonido importante será la *subfinalis*, si se trata de un tono entero por debajo de la *finalis*. En

<sup>18</sup> Leo Treitler: "'Centonate' Chant: Übles Flickwerk or E pluribus unus?", en *Journal of the American Musicological Society*, 28/1, 1975, pp. 12-15.

<sup>19</sup> Gerardo V. Huseby: "Creación y Transmisión oral: Algunas reflexiones", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 1, 1978, p. 21.

<sup>20</sup> Kenneth L.: "On Gregorian Orality", en *Journal of the American Musicological Society*, 43/2, 1990, p. 219.

el tritus la opción se evitaba por haber semitono por debajo del F. Lo que es para la tonalidad una sonoridad por demás corriente (la sensible que asciende a la tónica) era para los teóricos medievales una sucesión cadencialmente defectuosa; se optaba frecuentemente por reemplazar el mi y descender hasta el re si el giro lo demandaba.

Otro punto teórico destacable es el referido al ámbito a partir del cual se organizó la siguiente clasificación. Del total sonoro, a cada modo le corresponden los ocho sonidos de su octava básica más aquel situado un tono por debajo de la finalis (la subfinalis) para los auténticos, y más aquella bordadura superior del límite hacia el agudo para los plagales: esto es un modo perfecto. Si la melodía no abarca completamente el ámbito en su perfección el modo se llamará imperfecto. Si sobrepasa el límite superior en los auténticos o el inferior en los plagales, es decir, si extiende el ámbito, el modo será pluscuamperfecto. Y si la melodía de un modo auténtico usa el registro de su plagal complementario, o viceversa, se lo considerará mixto.

Otro concepto muy importante es el de conmixtura modal: la adopción de pasajes o giros característicos de un modo en el contexto más amplio de algún otro. Según el *Lucidarium de Musica Plana* de Marchetus de Padua, se produce conmixtura cada vez que se introduce en la melodía una especie de quinta o de cuarta que no corresponde al modo básico de la composición.<sup>21</sup> La adopción en la composición de elementos de otros modos agrega interés y variedad a la pieza.

Algunos cantos que, una vez instituido el sistema, y debido a su interválica y/o registro, no se ajustaron a ninguno de los modos fueron transpuestos una cuarta o una quinta superior. Otros cantos se desarrollan en la manera habitual de un modo pero hacia el final cadencian sobre el 5º grado; a estas nuevas finalis se las denomina a finalis, y pueden ser las notas A, B o C.

De la relación con el texto se originan estilos diferenciados: silábico, neumático y melismático. Hoppin sugiere que “los ejemplos de pintura melódica”, el intento de mimesis entre el texto y la música se da ocasionalmente pero que debiera ser considerado como algo secundario, incluso azaroso.<sup>22</sup> En un artículo brillante, Helmut Hucke relativiza la composición meditada entre el texto y la música ciñéndole la mayor responsabilidad de tal articulación al copista encargado, a quien erige en un virtual coautor de la pieza.<sup>23/24</sup> Más aún, era

<sup>21</sup> Gerardo V. Huseby: *The Cantigas*, p. 7.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>23</sup> Helmut Hucke: *op. cit.*, pp. 454-460.

<sup>24</sup> De aquí también la generalización de los *patterns* y las fórmulas en el gregoriano, motivada en una simplificación a estructuras conocidas.

corriente la composición contrafacta, aquella que adaptaba melodías enteras a textos diversos; esto, seguramente, también desalienta una búsqueda conciente hacia la descripción musical de un texto, amén de que el lenguaje musical, su historia, estaba aún en pañales para semejante propósito.

Sobre el ritmo del canto llano es poco lo que se traduce de la notación cuadrada, y poco el acuerdo en su desciframiento. Según los preceptos de los monjes de Solesmes, todas las notas duran lo mismo excepto las marcadas con un punto que doblan su valor; pero no hay mayores precisiones al respecto, y se presenta como conveniente, hasta que la ciencia dé respuestas satisfactorias, contestar intuitivamente a lo que la gráfica sugiere.

### Fundamentos III

...Standing at the summit of Gregorian chant,  
the graduals realize its loftiest aspirations, thereby  
defining the status of the other types and showing us  
how we should assess them...

Richard L. Crocker<sup>25</sup>

Contrariamente a haber caído en desuso, los cantos son componentes inequívocos de la liturgia católica. Más o menos sencillos, según el sitio que ocupen en el rito, son en principio oraciones vocalizadas. Se basan en los textos del Salterio –el libro de los salmos– y conforman la salmodia. El año litúrgico, como se sabe, está por demás estructurado y distingue los cantos del Común (del Ordinario), idénticos en todas las celebraciones, de los cantos del Propio, restringidos al calendario (la mayoría se canta un solo día en el año).<sup>26</sup> Otra articulación separa cantos responsoriales –se suceden partes a solo con partes a coro– de antifonales –se alternan partes a coro–. Las piezas responsoriales son, entonces, de melodías más adornadas por permitir en la práctica el fluir más suelto del solista una vez librado del condicionamiento coral; un gesto que con el tiempo sería imitado por el propio coro. Sintetizando: dentro del complejo que es la misa, hay un grupo de cantos que pertenece al propio (introitus, graduale, aleluya, offertorium y comunión),<sup>27</sup> algunos antifonales, otros responsoriales. El estilo más ornamentado y melismático de las piezas responsoriales hacía de un salmo completo una extensión impracticable y en consecuencia se reducía el texto.

<sup>25</sup> En *A history of musical style*, New York, Dover, 1986, p. 18.

<sup>26</sup> Clara Cortazar cifra dentro del Propio lo “más prístino” del repertorio gregoriano, por haber sido asentado en épocas relativamente tempranas. En “Guía litúrgica para músicos”, en *Temas y Contracantos*, noviembre de 1985.

<sup>27</sup> En las épocas de “penitencia” se reemplaza el *aleluya* por un *tractus*.

El gradual es el responsorio más importante y se canta después de la lectura del antiguo testamento.<sup>28</sup> Hace un uso extensivo de la técnica de centonización, motivo que, según Hoppin, favorece a su datación entre los primeros del canto llano.<sup>29</sup> Son los cantos más melismáticos de todo el repertorio. Los melismas ocurren a menudo como articuladores de frases diferentes y a veces destacan alguna palabra, pero esto no debiera tomarse como norma. Los graduales también se destacan por hacer uso abundante de lo que Willi Apel llama el estilo reiterativo, un repique sobre notas sueltas o neumas que genera especies de trémolos o algún tipo de regularidad.<sup>30</sup>

Constan de dos partes construidas cada una por un verso de un salmo: la primera parte se llama respuesta y la segunda verso. La respuesta la canta el coro completo excepto la entonación del comienzo que, como es habitual, queda a cargo del solista; la entrada del coro está indicada, en todas las ediciones, con un asterisco y, por lo común, no se demora más allá de la segunda o tercera palabra. El verso es cantado por el solista<sup>31</sup> y hacia el final, sobre las últimas palabras, y para dar mayor impacto al cierre, se le suma el coro; esto está indicado con un segundo asterisco.<sup>32</sup> En su origen la respuesta se repetía a continuación del verso generando algo parecido a un *aba*; pero hay consenso entre los especialistas en que esta práctica estaba desactualizada, según Crocker, ya desde la época de los carolingios y en coincidencia con la fijación por escrito del repertorio cuando la forma se fija en respuesta/verso.<sup>33</sup> Apel, un medievalista prestigioso de mediados del siglo XX, propone que una reiteración de la respuesta sólo tendría lugar en caso de que el verso no concluyera en la *finalis*; se trata de casos excepcionales.<sup>34</sup> De la reiteración de la respuesta, una vez suprimida, es que queda, como gesto, el acoplamiento del coro al solista hacia el final del verso.<sup>35</sup>

Apelando a un cierto virtuosismo, las partes solistas tienden a ocupar el ámbito superior de la pieza. La notación de las partes a solo, y esto corre para el repertorio en su conjunto, da la impresión de estar, especialmente, basada

<sup>28</sup> Clara Cortazar sugiere la posibilidad de que “gradual” haga referencia a la ubicación que adoptaba el solista sobre unas graderías; *op. cit.*

<sup>29</sup> Richard Hoppin: *op. cit.*, p. 143.

<sup>30</sup> Willi Apel: *Gregorian Chant*, Bloomington, Indiana University Press, 1958, p. 344.

<sup>31</sup> En general se trata de dos cantantes al unísono.

<sup>32</sup> No por todas las ediciones esta segunda señal está aceptada.

<sup>33</sup> Richard Crocker: *op. cit.*, p. 17.

<sup>34</sup> Willi Apel: *op. cit.*, p. 357.

<sup>35</sup> Helmut Hucke sugiere que de este ensamble se deriva la generalidad de los finales convencionales y formulísticos, punto donde el acuerdo entre solista y coro se facilitaba.

en patrones y en convenciones. Para Hucke, como ya se expuso, esto se debería en gran medida a una decisión del copista; se fortalece, simultáneamente, como en una mimesis, la evidencia de la práctica de la improvisación en estas secciones. El verso se articula con una sumatoria de frases (al menos tres) responsables de una porción muy breve de texto (a veces una sola palabra); la primera, la frase de apertura, se inicia, en general, con un motivo que evoca el *initium* de los tonos de recitación.

De los aproximadamente 115 graduales,<sup>36</sup> poco menos de la mitad pertenece al modo 5; hay 19 que se agrupan en un conjunto mencionado como *justus ut palma* (en referencia al nombre de uno de ellos) que se distingue en tener por finalis la nota A, como transposición de un modo 2, y por ser los más formulísticos de todos los graduales. El resto se reparte, bastante parejo, entre los demás modos.

Nada más alejado de la mentalidad medieval que la existencia de una propiedad intelectual sobre la música, o lo que fuere, tal como la entendemos hoy. Se trabaja más bien sobre una exégesis de verdades reveladas y se piensa en las obras como “creaciones divinas”.<sup>37</sup> El compositor medieval, como tal, no existe; es anónimo, por lo público y por lo múltiple. La imagen que surge de las lecturas es la de una composición producto del pase por infinitas manos. Una responsabilidad compartidísima hace aparecer a esta música más que a ninguna otra como secuela de un, llamémosle, sedimento social o, mejor para el caso, sedimento comunitario; y ahí reside gran parte de su encanto.

### Análisis

...El Relato, o, mejor dicho, el Mito. ¿Qué es lo que se necesita para hacer un Mito? Hace falta la acción de dos fuerzas... una oposición, una antítesis, un paradigma, en suma, lo que pone en escena el combate del Bien y del Mal y produce así lo que falta en el Álbum y pertenece al Libro, a saber, un sentido... Roland Barthes<sup>38</sup>

Lo habitual desde Peter Wagner<sup>39</sup> a esta parte ha sido –para el gregoriano– un análisis de tipo centonista. Con una convicción, digamos, irresistible, se desarticulan las melodías en mosaicos de fórmulas, las cuales se identifican y

<sup>36</sup> No hay consenso entre las diferentes ediciones para fijar un número que resulte certero.

<sup>37</sup> En la mitología gregoriana es dios, quien por medio de un pájaro, dicta a Gregorio las músicas.

<sup>38</sup> En “Hablar de lo que se ama”, en *El Susurro del Lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 356.

<sup>39</sup> Peter Wagner es un decisivo medievalista de principios del siglo XX, innovador en su acercamiento al canto gregoriano e impulsor del sondeo y la codificación de las fórmulas melódicas.

agrupan según los diferentes modos. La composición sería así el resultado, más o menos casual, de la adición y yuxtaposición de aquéllas. La opción retórica alienta a favorecer un análisis formal que, a la vez que escudriñe en el armado del discurso, permita especular sobre una idea de sentido, tal como la sugerida por Barthes. La presentación de un “combate” entre polos originarios más o menos afirmativos y en donde lo expresivo, simplificando, suele ubicarse del lado del “no”.<sup>40</sup>

*Ps. 117, 26. 27. V. 23*

**GR. V**

**B** Ene-díctus \*qui ve- nit in nó- mi-ne

Dó- mi- ni : De- us Dó- mi- nus, et il-lúxit

no- bis. V. A Dómi-

no fa-

ctum est : et est mi-rá-

bi- le in ó-cu- lis no- stris.

Benedictus qui venit. Graduale sacrosanctae  
romanae ecclesiae de tempore y de sanctis.  
Tournai, Desclée, 1974.

<sup>40</sup> “Hablar de lo que se ama” es, todo lo indica, lo último escrito por Barthes. Y, dentro de lo que se considera un artículo inconcluso, es esta noción de sentido la idea última que se descubre.

The image displays a musical score for the 'Benedictus qui venit' section, specifically focusing on 'Segmentación motivica' (motivic segmentation). The score is organized into ten staves, each representing a different motif or group of motifs. The motifs are labeled as follows:

- Staff 1:** Motif R1 (Ra, Rb, Rc) and Motif R2 (Rd).
- Staff 2:** Motif Rb' and Motif Rb'' (with sub-motifs x and y).
- Staff 3:** Motif Rc and Motif Ra' (with sub-motifs x and y).
- Staff 4:** Motif Rb''' and Motif Ra'' (with sub-motifs x and y).
- Staff 5:** Motif V1 (Va, Vb, Vb', Vb'').
- Staff 6:** Motif Vc and Motif Va' (with sub-motifs x and y).
- Staff 7:** Motif Va'' and Motif Vb''' (with sub-motifs x and y).
- Staff 8:** Motif Vay and Motif Va''' (with sub-motifs x and y).
- Staff 9:** Motif Vay (repeated three times) and Motif Va''' (with sub-motifs x and y).
- Staff 10:** Motif Vay (repeated three times) and Motif Ve' (with sub-motifs x and y).

The notation includes treble clefs, stems, and notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulations (accents, slurs). Brackets are used to group related motifs and sub-motifs across different staves.

Benedictus qui venit. Segmentación motivica.

La “disputa” es modal (sistémica) y es temática (motívica); motivos y modos quedan asociados en el discurso global. Se establece un modo (en relación con el sistema), y al tiempo que se lo explora se muestran sus frutos temáticos (los exempla): lo que el sistema puede comprender. La insistencia sobre la reflexión modal en el gregoriano, su pertinencia, está confirmada, desde la praxis, por la obstinación con que cada modo parece querer demostrar sus momentos estructurales.

Los textos están dados de antemano y es con lo que el cantor/compositor debe trabajar; indaga dónde le conviene hacer uso de la declamación, dónde del melisma, dónde sentirse más libre para crear y dónde respetar las fórmulas; pero no hay pautas previas para establecer cómo debe ser esta relación.<sup>41/42</sup> Del repaso de los textos, como es de suponer, se ciñe fácilmente el género epidíctico (o panegírico), el género de las alabanzas y de las censuras, también llamado demostrativo, en cuanto a su aspecto más formal :

Benedictus qui venit	Bendito el que viene
in nomine Domine:	en nombre del Señor:
Deus Dominus,	el Señor Dios,
et illuxit nobis.	y brilló para nosotros.
A Domino factum est:	Por el Señor fue creado:
et est mirabile in oculis nostris.	y es admirable a nuestros ojos. <sup>43</sup>

Lo propio del género epidíctico es la prioridad del tiempo presente. Los otros tiempos aparecen en estructuras subordinadas. Se alaba o censura a personas o cosas por medio de exempla (las evidētiaē). Es un tipo de descripción: se genera una paráfrasis, la interpretación y la presentación de un concepto, de una definición; en el registro del análisis estrictamente musical: el sistema modal.

Hay en todo gradual, a priori, una articulación insoslayable, que es la que divide la respuesta del verso, el coro del solista, la masa de la persona. Ya en terreno especulativo, puede decirse que, en consonancia con una tradición de raíz jerárquica, el discurso solista está privilegiado e incluye para sí la argumentatio de los hechos de la quaestio; pero esto debiera ser confirmado en el análisis.

Como oratio será considerada la melodía completa. Ésta supone un contenido (la quaestio): la presentación modal, un nudo modal identificable a la postre

<sup>41</sup> Leo Treitler: “Homer and Gregory”, p. 351.

<sup>42</sup> Más arriba se hizo mención a lo inoportuno de anclar el análisis musical con relación al texto debido a la habitual reorganización que se operaba entre música y palabras a partir de que el copista fijara las piezas por escrito.

<sup>43</sup> La traducción es una gentileza de Pablo Massa.

con uno de los 8 modos, materializado por las pruebas (res) referidas a un topos portador de los loci (los motivos). Lo primero, entonces, es recolectar y clasificar los materiales a utilizar –proceso propio de la inventio–. Las pruebas, producto de la costumbre, tienen su propia fuerza de persuasión. El “compositor” medieval trabaja con pruebas más o menos cosificadas que conforman los exempla y terminan operando como una actualización de lo conocido. Las unidades más pequeñas son los motivos, los que en solitario o agrupados en frases o por su tónica, establecen, en beneficio de un asunto común, los exempla. La reiteración de un motivo o una frase marca un énfasis, una configuración estable (se reafirma una tónica) que funciona como una suerte de leitmotiv. Las frases, como los motivos, se asimilan a las pruebas. Se articularán como exemplum (por inducción) si derivan en una significación clara o como entimemas (silogismo incompleto) si tienen una apariencia más elíptica. De todo esto resulta una aproximación donde la identificación de motivos y frases (materiales de la inventio) es necesaria y previa a cualquier apreciación sintáctica.

En *Benedictus qui venit* se distinguen para la sección de la respuesta 6 motivos (Ra-Rb-Rc-Rd-Re-Rf), con una subdivisión de Rb en los incisos x e y. En el verso también se diferencian 6 motivos (Va-Vb-Vc-Vd-Ve-Vf), con una subdivisión de Va en los incisos x e y. La respuesta se articula en 5 frases (R1-R2-R3-R4-R5) y el verso en otras 5 (V1-V2-V3-V4-V5). Cada motivo se identifica con alguna especie de 5°, 4° u 8° que define su color; a saber :

Ra, Rc, Rd, Re y Va, Vax, Vc, Ve con la 5° básica de un tritus sobre F  
 Rb, Rf y Vf, Vay con la 5° básica de un protus sobre A  
 Vb, Vd con la 4° superior de un tritus sobre F.

De donde R1 y R2 están compuestas de la sucesión 5° tritus-5° protus-5° tritus, R3 y R5 únicamente de la 5° del tritus, R4 de la 5° del protus; V1, V2 de la sucesión 5° tritus-4° tritus-5° tritus; V3 sólo de la 5° del protus sobre A; V4, V5 de la especie de 8° del tritus sobre F.

Del cruce entre los motivos de la respuesta con los del verso surge que Ra se identifica con Va, y Rb con Vf y Vay. Por su lado, Rc y Vc tienen un vínculo apenas menor (no sólo comparten la especie de quinta sino un clarísimo gesto cadencial). A través de Rb<sup>“</sup> es que se vincula Rb con Vb. Del parentesco los motivos adquieren un matiz y serán nominados, eventualmente y en consecuencia, RaVa, RbVf (o RbVay), RcVc, RbVb. De las relaciones entre motivos y del registro de las frases sale que R1 y V1 son parientes, lo mismo resulta entre R5 y V5.

Resumiendo, hay dos topica: tritus sobre F (sumatoria de las especies de 5° y de 4° propias del modo 5) y protus sobre A (representado por la especie de 5° cuyo semitono ocurre entre el segundo y el tercer sonido, y donde el sonido uno es A) y frases y motivos que, en tanto pruebas, se les adhieren.

El andar de la pieza es básicamente un andar neumático y contrasta con los cuatro melismas que presenta: uno en la respuesta (cierra la sección) y los otros tres distribuidos parejamente a lo largo del verso. El impulso por articular el análisis a partir de los melismas es importante; sin embargo, una mirada atenta demuestra su inconveniencia por todo lo que se pierde con esa opción, amén del incierto reordenamiento tramado a partir del copiado. Con todo, es destacable lo siguiente: el melisma de la respuesta ocurre sobre la palabra *nobis* (nosotros); cantado por el coro tiene un ámbito reducido y se mueve en el registro grave. En oposición, el melisma sobre *Domino* (Señor), que es extensísimo, involucra al modo en su perfección (la octava de F a F<sup>7</sup>) y explora el registro superior; sobre *Domino* (sección solista) se resuelven las ambigüedades modales presentadas en el exordio y en la *narratio* (ver más adelante); el melisma hace cumbre y culmina con un repique de tres<sup>44</sup> notas sobre el F agudo, sonido extremo de la pieza y octava de la *finalis* del modo. Sobre *nostris* (nuestros) ocurre el melisma que cierra el canto, coincide con la reaparición del coro que ahora delinea el modo con buena claridad y buen paso.

La *dispositio* organiza lo hallado en la *inventio* distribuyéndola en diversos apartados (los comentados en la primera fundamentación) y erige así un discurso; el orden elegido debe resultar favorable a la causa sostenida. Es de esperar que las grandes articulaciones ocurran al nivel de las frases y las subordinadas al de los motivos.

El exordio rompe el silencio y, de una u otra manera, presagia lo que sigue; en el género demostrativo suele ser conciso y claro, y corresponde aquí a R1; se abre con una *propositio* en donde se anuncia lo que se quiere demostrar y se extiende con la *partitio* habitual en la cual se presentan, muy resumidos, los ejes del discurso que, en principio, siempre supone un conflicto, una confrontación. La *propositio*, bastante simple, es Ra: la entonación solista inicial, de fuerte reminiscencia salmódica. Los otros dos motivos constituyen, entonces, la *divisio* (o *partitio*): Rb representando, como protus de A, lo disímil y Rc, la 5<sup>o</sup> del tritus sobre F (semi)cadenciando sobre la nota G, cierto compromiso de continuidad. El orden de los motivos dentro de la frase anticipa una resolución favorable al tritus. Es para resaltar la fuerza que adquiere esta frase producto de su condensación, afín a captar la atención de los oyentes. Fin del exordio.

La *narratio* es la exposición de los hechos y es base de lo que será parte central del discurso, de la argumentación. En una narración se enumerarán las acciones de lo ya referido; los personajes reaparecen ahora desplegados en sus

<sup>44</sup> El “tres” no sólo se lleva muy bien, por su connotación, con *Domino* y con la simbología cristiana en general, sino, sobre todo, con el *tritus* (tercer ordinal griego)... y la nota del repique es un F.

movimientos, en sus gestos. La narratio corresponde a R2, R3, R4 y R5. Como es lo corriente en los discursos estetizados, el ordo es artificialis; para el caso, el discurrir es fragmentario y yuxtapuesto. R2 (la frase más extensa de la pieza) impresiona como algo que se presenta de una manera normal (Rd), se descarrila al poco de andar (la sucesión de motivos b) y reestablece un orden hacia el final (Rc). R3 es estable. R4 irrumpe, como inquieta, a la manera de una altercatio. R5, algo más tímida, cierra la sección en tritus. Fin de la narratio.

Con el solista se da paso a la argumentatio (o confirmatio) y se jerarquiza su rol. Es en esta sección donde el discurso exhibe el dominio de la lógica que preside el razonamiento y convence. Aquí se suministran las razones; las pruebas devienen premisas. Incluye la refutatio, una anticipación a la objeción del contrario, lo que es la recontextualización del discurso ajeno como parte del propio ahora incorporado, en cierta forma, neutralizado. La refutatio siempre se alista como preparación de la parte que sigue, es decir, articula el cierre de la sección. La argumentatio corresponde a V1, V2 y V3, oficiando V3 como refutatio. V1 parece querer alisar las durezas; elegante, con sutiles transformaciones, hace propios aquellos motivos que pudieran resultar ambiguos al modo: repentinamente la 5<sup>o</sup> del protus sobre A pareciera estar naturalmente incluida en el modo 5. V2 es la manifestación del quinto modo en su ámbito perfecto y se erige como una frase enfática; algo forzada, ahuyenta las dudas. V3 es, ya se dijo, la refutatio: punto culminante de la argumentación, se (re)presentan los motivos del protus ya devaluados en su pretensión autonomista, como amansados. Fin de la argumentatio.

28|29

Lo que resta es el epílogo, la clausura recapitulativa del discurso. El epílogo es la contrapartida de la propositio. Se repiten las ideas principales del discurso resumidas y enfatizadas para garantizar la aceptación del público. Suele haber un elemento pátético que aporta a conmover aquel alma todavía remisa, la peroratio propiamente dicha. La peroración corresponde simétricamente al exordio; es solemne y es admirable. El epílogo se corresponde aquí con V4 y V5, siendo su peroratio los motivos Vay, Vay' (parte de V4) que no son otra cosa que la irrupción repicada del tenor del modo 5 (la nota C); representante de la recitación salmódica, hace su aparición ya concluyendo la pieza; de puro contraste es que aporta el patetismo y solemnidad propios de una peroración. V5 (comunidad de coro y solista) es el gesto elegante con que el modo 5 cierra la pieza.<sup>45</sup>

Sería una torpeza abandonar el ámbito de la dispositio sin hacer notar antes la forma que se construye desde los motivos a (tanto de la respuesta como del verso), del motivo RaVa, que siempre abre frases y articula a partir de su

<sup>45</sup> Siguiendo la idea de sentido barthiana, es la coronación reposada de un tritus auténtico.

gesto salmódico una curiosa regularidad: R1= "a", R2= "b", R3= "a", R4= "c", R5= "a" / V1= "a", V2= "a", V3= "d", V4= "a", V5= "a"; es decir, se arma la forma abaca/aadaa. Algo del rondó resuena, anacrónico, en estas ecuaciones.<sup>46</sup> Clara Cortazar, entre otros medievalistas, piensa el gregoriano en general como una derivación de los tonos de recitación,<sup>47</sup> donde las melodías no serían otra cosa que progresivas mutaciones de los tonos salmódicos. Lo interesante de esto es la posibilidad que se abre para el análisis de cada caso en particular: el pensar cada pieza como regida por una idea pilar (el tono salmódico) la cual será más o menos alterada, elaborada, contrastada, etcétera.

En la actualidad suele llamarse retórica sólo al lenguaje figurado, a la elección de los giros verbales que individualizan el estilo del discurso; es decir, la elocutio acaparó para sí el concepto entero de retórica. La exoneración de las otras partes está muy probablemente motivada por el descrédito que padece la retórica desde el ensalzamiento de la "verdad científica". Sea como fuere, la retórica encontró su refugio acercándose al arte, como elocutio.

La elocutio fue definida en su momento como cercana a la idea de expresión; una idea, por cierto, reacia a las definiciones. Es a través de las figuras como se tramita la expresión (a la vez como palabra dicha y palabra ausente). Éstas alteran el significado de los enunciados en su segundo nivel y apuntan al nivel semántico de la lengua. La retórica tradicional llama figura a la expresión que, "desviada" de la norma, busca un efecto estilístico. Ahora, el desvío puede darse en el orden sintagmático, y en ese caso se involucra con la dispositio.

La mirada a través de la elocutio permite enterarse y dar explicación de las modificaciones introducidas en los motivos o en las frases como resultado de una serie de operaciones sobre lo que se abstrae como idea pura. Se resumen en los cuatro tipos: adición, supresión, sustitución (adición + supresión) y permutación, que originan el conjunto de las figuras retóricas. Lo que se busca es el efecto de extrañamiento característico, la sorpresa provocada por lo nuevo o lo poco conocido.

Virtualmente no hay límites para un análisis que rastrea operaciones de este tipo en un discurso estetizado. A continuación, y a modo de ejemplo, se resaltarán las más significativas a la pieza.

El muy jerarquizado motivo RaVa se despliega, con todas sus variantes, once veces. La primera vez lo hace desnudo en su estructura más básica (Ra) y en la última (Va<sup>""</sup>) adornado, con garbo y elegancia, en el paso, dobló la

<sup>46</sup> La traslación de las formas gregorianas hacia las clásicas se promete, por la vía del análisis retórico, como una investigación, si se quiere, apasionante.

<sup>47</sup> Clara Cortazar: *op. cit.*

cantidad de sus sonidos. Lo operado aquí es una derivación, se repite la parte invariable del motivo con algunos "morfemas" (sonidos) agregados (notas de paso, bordaduras, pseudo-apoyaturas, etc); es una figura aditiva. Ra' se aprovecha de una sustitución (el tipo de procedimiento más expandido),<sup>48</sup> desaparece el primer sonido (supresión) y se agrega una bordadura inferior a la nota C (adición) mediante un pes liquescens, una variedad de neuma que ya en su época se consideraba de ornamentación. Otro tipo de sustitución, más acentuada y más significativa, es la que se da con Vay', en donde desaparecen los dos primeros sonidos (el F y el A) y al C se lo reitera varias veces (una adición de la clase de las redundancias) con la sola irrupción de su bordadura superior: es el repique sobre el tenor, la nota de recitación.

Del motivo RbVb resulta especialmente expresiva la progresión Rb'-Rb"-Rby que debido a sucesivas supresiones parte de un motivo con ocho sonidos y llega a la síntesis extrema de un punctum sobre el C. Le ofrece al pasaje una enorme intensidad producto del tipo de aceleración lograda a través de las elipsis (supresión); en general, todos los motivos o frases representantes de la 5º del protus sobre A logran esta forma de gestualidad algo desesperada.

A nivel de las frases, se mencionó la regularidad alcanzada a partir de los motivos a cabeza de frase. Aquí las desviaciones expresivas debieran advertirse sobre el eje sintagmático a partir de la relación cambiada en que se organizan los motivos, es decir, se involucra a la dispositio. Compárese cómo, por ejemplo, R1 y V1 se refieren entre sí. Ambas frases están compuestas por la misma clase de motivos: Ra=Va, Rb=Vv, Rc=Vc; sin embargo, son frases bien diferentes. Más allá de las desviaciones que se operan en cada motivo en privado, lo que se produce aquí son cambios muy decisivos en el carácter de las frases como consecuencia de una intromisión sobre el orden sintáctico. R1 (la frase exordio) es de una claridad y concisión ejemplares, e inquieta por ello. En V1 el agregado de dos motivos b provoca la rotura de la regularidad del discurso, el subrayado sobre estos motivos agita la respiración y deja a la frase con el sabor de lo desparejo. Fin de la elocutio.

<sup>48</sup> En literatura deriva en las figuras de metáfora y metonimia.