

La música en el manuscrito 9 de Silos: *Propio del tiempo*

MANUEL REY OLLEROS

En el monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) se conserva un «Breviarium plenarium» o «Antiphonarium Officii» con la denominación AMSMs 9; códice completo (sólo con pequeñas lagunas) y de gran riqueza musical y textual. Por su contenido podemos hablar de Breviario notado puesto que es un libro plenario que contiene las partes cantadas (coro) y las recitadas (lector) del Oficio Divino.

Debido a la falta de estudios paleográficos, musicales y textuales para obtener datos de los diferentes *scriptoria* existentes en la península ibérica no podemos indicar, con exactitud, el lugar de copia. Podemos hablar de procedencia más que de origen; para aquella podemos encontrarnos con datos dentro del propio códice mientras que para éste los datos son más esquivos. Los estudiosos de Silos 9 indican que procede del monasterio de S. Salvador de Celanova (Ismael Fernández de la Cuesta, Carmen Rodríguez Suso, ...) mediante una serie de datos relacionados con el santoral y el estado de propio códice; nosotros aportaremos otro dato que confirma esta procedencia.

En este trabajo abordaremos el estudio musical y sólo de la primera parte de este manuscrito (Propio del Tiempo) mediante una transcripción musical del incipit de todas sus piezas (en un CD depositado en la sede de la academia que puede ser consultado por los estudiosos está el trabajo completo) y haremos diferentes estudios paleográficos, musicales, modales, ... para intentar acercarnos más a la interpretación de la notación aquitana o de puntos superpuestos en España y más concretamente en Galicia. Queda para otro momento el propio de los santos puesto que eran dos códices independientes que más tarde fueron encuadernados juntos como nos refleja su propia paginación.

La datación no es unánime, oscila entre finales del siglo XII y comienzos del XIII (Hesbert dice que es del siglo XII, Ismael Fernández del XIII, la datación más extendida lo sitúa entre finales del XII y principios del XIII, Carmen Rodríguez indica como fecha de copia entre 1180 y 1190).

En nuestro caso el contenido litúrgico es ya de la nueva liturgia romano-franca aunque con ciertos elementos autóctonos como son las piezas musicales de las Lamentaciones de Semana Santa.



I. ESTUDIO

A. EL CÓDICE

La parte que estudiaremos es el *Temporale* y abarca desde el folio 1 al 144 (números romanos a tinta roja) o del 1 al 142v en números arábigos a lápiz.



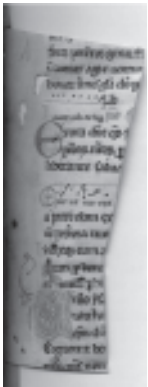
(Dos numeraciones).

En esta primera parte faltan los folios 132 y 133 en números romanos por eso a partir de estos las numeraciones no coinciden como se puede comprobar en la imagen siguiente.



Fol. 132.

Del primer folio sólo se conserva una mínima parte pero el resto de códice se conserva en muy buenas condiciones y, sobre todo, la parte musical se lee muy bien.

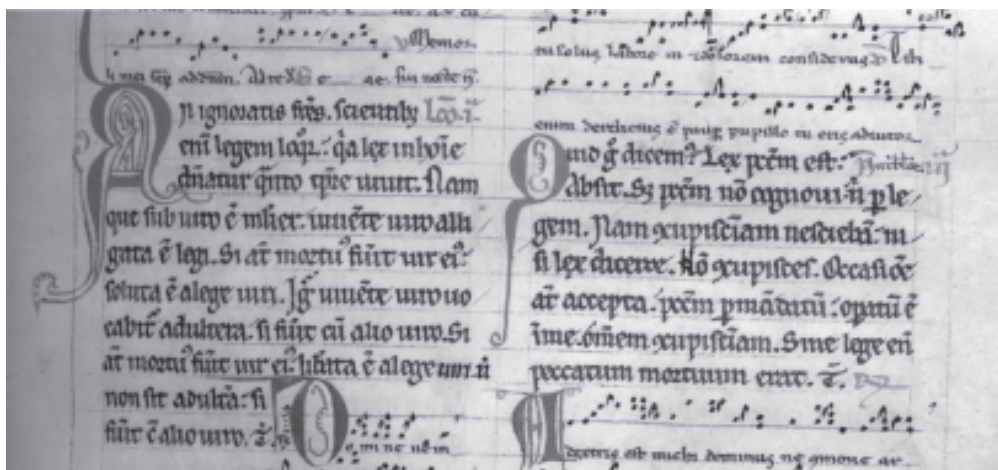


Fol. 1r.



Fol. 1v.

El tamaño del folio tiene unas medidas de 268 x 197 mm y una caja de escritura de 175 x 133 mm dividida en dos columnas de unos 50 mm de ancho y de 36 líneas cada una; un pequeño doble rayado vertical entre las columnas y un rayado vertical antes y después de cada una de las columnas destinado sobre todo a las rúbricas y a las letras capitales. Además del rayado vertical tiene el horizontal para la colocación del texto y de la música. El rayado parece hecho con un punzón de plomo marcando un pautado en negro a veces muy visible y otras veces no.



Fol. 18.

El modo de encuadernación se basaba en agrupación de cuadernillos que en este caso están formados por cuatro bifolios cada uno.

B. LA ESTRUCTURA LITÚRGICA

El códice Silos 9 se compone de tres partes: el propio del tiempo (folios 1 a 142v), el santoral (folios 143 a 353v) y una tercera parte sólo textual (fol 354 a 396v) compuesta por salmos e himnos. Son tres partes independientes puesto que la numeración original en cada una de las partes comienza en el número -I- y la tercera parte está sin numeración original; lo que nos indica que fueron tres partes independientes que más tarde fueron encuadernadas juntas y por eso una numeración posterior a lápiz engloba todo el manuscrito.

1.a. Contenido litúrgico.

- a. Tiempo de Adviento: cuatro domingos y sus ferias (Feria II, III, IV, V, VI y sábado). Después del domingo cuarto de adviento no tenemos oficios feriales.
- b. Domingo I después del nacimiento de Cristo.
- c. Después de Epifanía: Domingo I con su ferias; y los domingos II, III y IV.
- d. Domingo in Septuagesima.
- e. Domingo in Sexagesima.
- f. Domingo in Quinquagesima y sus ferias.
- g. Domingos (I, II, III, IV) de Cuaresma con sus ferias.
- h. Domingo de Pasión y ferias II, III, IV, V, VI y sábado).
- i. Domingo de Ramos, ferias II, III, IV, V (cena del Señor), VI y sábado.



j. Vigilia y día de Pascua con sus ferias II, III, IV, V, VI y sábado.

k. Domingo «in albis» y sus ferias II, III, IV, V, VI y sábado.

l. Domingo después de Pascua: I (con sus ferias), II (con sus ferias), III (con sus ferias), IV (con sus ferias II, III y IV).

m. Vigilia y fiesta de la Ascensión. Feria VI y sábado. Domingo infra octavas de la Ascensión. Ferias II, III y IV; día octavo de la Ascensión. Ferias VI y sábado después de la octava de la Ascensión.

n. Vigilia y fiesta de Pentecostés. Ferias II, III, IV, V, VI y sábado después de Pentecostés.

o. Vigilia y fiesta de la Santísima Trinidad. Ferias II, III, IV, V, VI y sábado después de Pentecostés.

p. Domingos I (con sus ferias), II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXII (con sus ferias), XXIII (con sus ferias), XXIV (con sus ferias), XXV (con sus ferias) después de Pentecostés.

1. b. Estructura del Oficio.

Las festividades no tienen todas la misma importancia: unas son más relevantes que otras. La fiesta de la Santísima Trinidad tiene la siguiente estructura (Fol. 100):

- Vísperas de la vigilia del día anterior a la fiesta: 4 antífonas con sus salmos correspondientes, capitulum, responsorio breve, himno, versiculum, magnificat con su antífona, oración final y el *Benedicamus Domino*.

- Maitines: invitatorio, himno, I^o Nocturno (6 antífonas con sus correspondientes salmos, versiculum, 4 lecturas y cada una con su responsorio acabando el último responsorio con el *Gloria Patri*), II^o Nocturno (6 antífonas con sus correspondientes salmos, versiculum, 4 lecturas y cada una con su responsorio acabando el último responsorio con el *Gloria Patri*), III^o Nocturno (una antífona con su salmo, versiculum, pequeña lectura bíblica y cuatro lecturas con sus correspondientes responsorios acabando el último con el *Gloria Patri*), dos responsorios acabando el último con el *Gloria Patri*, una lectura y la oración conclusiva.

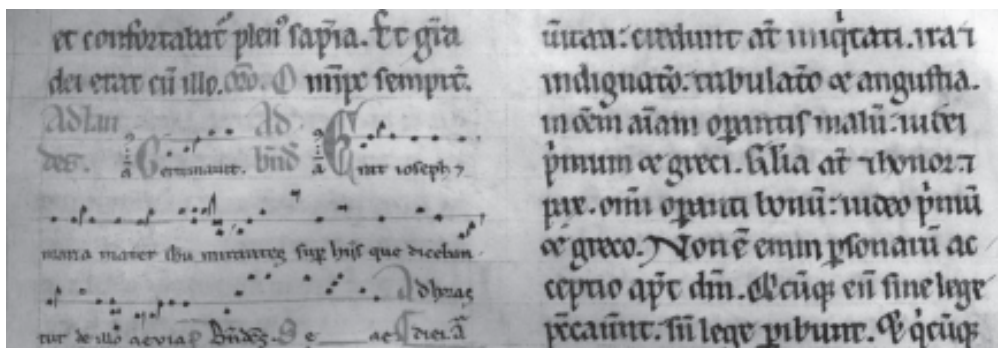
- Laudes: Cinco antífonas con sus salmos (en este caso también tienen versículos), capitulum, responsorio breve, himno, versiculum, benedictus con su antífona y oración final.

- Horas menores: Prima, Tercia, Sexta y Nona (Antífona de laudes sin versículo, capitulum y oración final).

- II vísperas: 4 antífonas con sus correspondientes salmos, capitulum, responsorio breve, himno, versículo, magnificat con su antífona y oración final.

C. ESTUDIO TEXTUAL.

El tipo de escritura textual es diferente según sea para el canto o para la recitación. La diferencia está en el tamaño: en la recitación el módulo de escritura es mayor mientras que para la parte musical es menor debido a que tiene que dejar espacio para la notación musical.



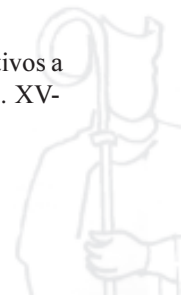
Fol. 18r.


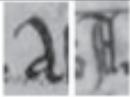




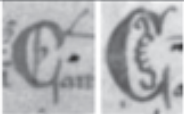




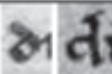



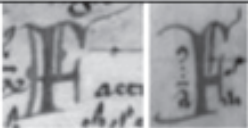





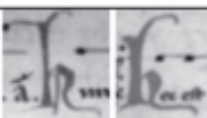
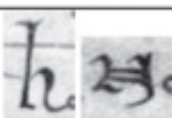







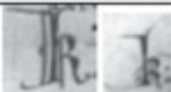

El tipo de escritura, siguiendo los estudios de Carmen Rodríguez Suso, la podemos denominar «minúscula francesa postcarolina o de transición»¹, puesto que no es totalmente gótica y tiene ciertos rasgos de la letra carolina.






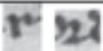
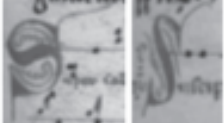

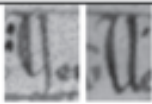

1. LETRAS.

En la parte musical emplea tres tipos de la misma letra: Capital (al principio de cada pieza), mayúscula (dentro de la pieza después de punto) y minúscula (en el transcurso de la pieza musical). Las primeras letras de las piezas musicales son de dos colores: rojo y azul más o menos adornadas y cuando hay dos en el mismo folio nunca son iguales (suelen cambiar el color o los adornos).

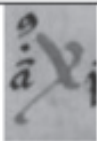





¹ Rodríguez Suso, C., «El manuscrito 9 del monasterio de Silos y algunos problemas relativos a la adopción de la liturgia romana en la península ibérica», *Revista de Musicología* Vol. XV-1992-n. 2-3, pp. 473-510.



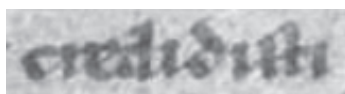
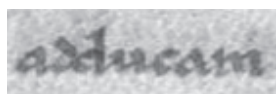
LETRA	CAPITAL	MAYUSCULA	MINUSCULA
A			
B			
C			
D			
E			
F			
G			
H			
I			
J			
K			

L			
M			
N			
O			
P			
Q			
R			
S			
T			
U-V		 	



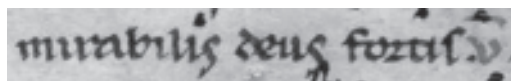
X			
Y			
Z			

La letra d puede ser recta o inclinada hacia atrás.

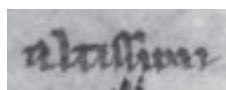
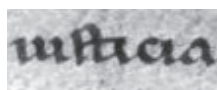


adducam, credidisti.

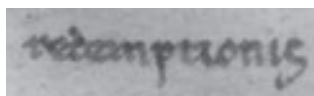
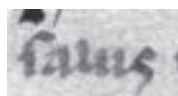
Tenemos dos tipos de letra s: una más redonda y otra más alargada. Emplea la más alargada cuando se une a la letra t y cuando van dos ss juntas; en los demás casos varía su empleo.



mirabilis deus fortis.

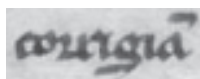
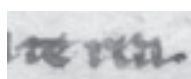


iusticia, altissimi.

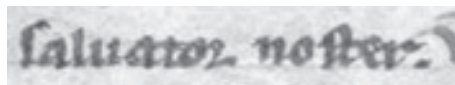


salus, redemptionis.

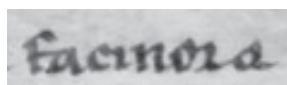
La letra r también tiene dos tipos de grafía: una más redonda y otra más angulosa.



terra, corrigia[m].



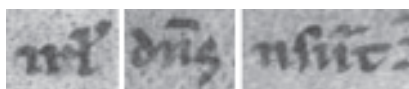
saluator noster.



facinora.

2. ABREVIATURAS.

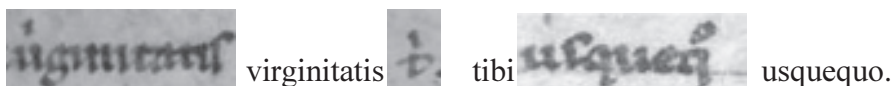
En este tipo de escritura es muy frecuente suplir algunas letras o sílabas por un sistema de signos gráficos. El signo más común es una raya o línea que puede ser recta, ligeramente ondulada, inclinada (con la letra l).



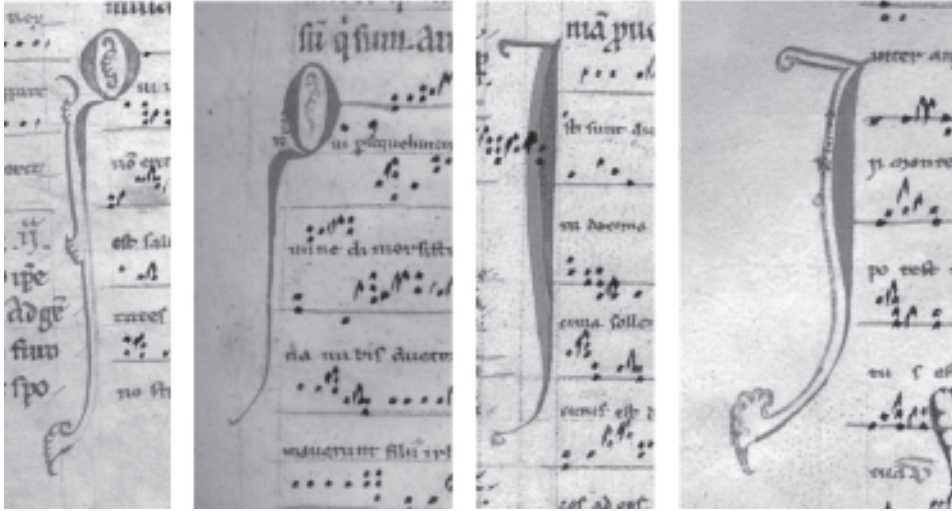
Las abreviaturas especiales se basan en la misma línea empleada de un modo general sobre las palabras pero esta línea colocada en determinado sitio y en determinadas palabras pasa a tener un significado especial y concreto. He aquí las más comunes:

seculorum		super	
preibant		pro	
qui		quam	
quia		quod	
hereditatem		liberator	
et		venturus	
consurge		gentibus	
aliquantulum		post	
deus		quantus	
lapisque		hiic	

Hay unas letras que están escritas en la parte alta del renglón



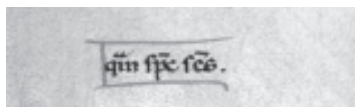
Este códice no tiene letras capitales historiadas y sólo los adornos son de carácter geométrico que respetan el recuadro de la letra aunque de modo excepcional el adorno se extiende a lo largo del folio cuando la letra así lo permite. El cuerpo de la letra ocupa el espacio correspondiente a dos espacios y el espacio de los adornos geométricos varía. El modo de su organización depende del color de las letras, su tamaño, sus adornos y de la situación de las letras iniciales lo que permite de un modo visual y rápido la localización de las partes cantadas o recitadas.



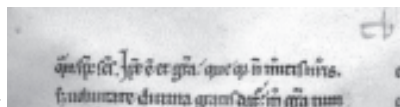
A continuación ponemos algunos ejemplos de abreviaturas.

canticum cantici	concipiet cipiet	Super Sup	locutus locus
prope pro	vestros uix	terra tra	dominus dnis
noster nr	suorum suoz	deum dm	domino dnio
iherusalem irlin	potest pot	qua q	vobis ub
Christe xpc	omnia ota	spirite spe	vestrum urum
ipse ipe	non no	finibus finibz	Magnificat Magnt.
venturus uentus	terre tre	dominatorem dnatorem	omnes omns

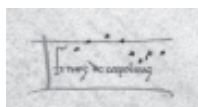
No hay reclamos al final del cuadernillo; su presencia es excepcional y están siempre encuadrados en una caja roja abierta por la derecha. Estos reclamos también se aplican a las partes musicales.



Fol 104v.



Fol 105.



Fol 120v.



Fol 121.

2. RÚBRICAS.

En la parte musical hay una serie de abreviaturas indicando el tipo de pieza, el modo de su interpretación, el lugar que ocupan litúrgicamente, ... es lo que llamamos rúbricas. Suelen ser de color diferente al contexto (rojo o negro) para contrastar con las letras de su entorno y así ser vistas más fácilmente. Su significado es el siguiente:

In primo nocturno.		In secundo nocturno.	
Feria IIII. In primo nocturno.		In III ^o nocturno.	
Ad laudes.		In laudibus.	
Ad primam.		Ad tertiam.	
Ad sextam.		Ad nonam.	
Ad magnificat.		Ad benedictus.	



Ad vespas.		Invitatorium.	
Hymnum.		Antiphona.	
Psalmo (en las antifonas).		Responsorium.	
Versiculum (del responsorio).		Pressa (del responsorio).	
Seculorum amen.		alleluia.	

D. ESTUDIO MUSICAL

1. La notación aquitana.

La notación aquitana toma su nombre de la zona geográfica francesa en la que se inventó y en la que tuvo una mayor difusión pero trascendió la zona de origen llegando a la península ibérica.² En el sur de España había una notación propia bajo la dominación musulmana la llamada visigótica o mozárabe pero a medida que avanza la reconquista se va implantando el rito Romano y también una nueva notación (la aquitana).

Como nos dice Huglo³ la implantación de este tipo de notación en los territorios cristianos de la península está asociado con la introducción del rito romano en ellos, a partir de 1080 y de la minúscula carolina a partir de 1090⁴ (este dato no es en todo el territorio hispano puesto que en Galicia encontramos fragmentos musicales de rito romano en letra visigótica lo que nos indica que en esta región se siguió empleando la letra visigótica más allá de 1090⁵). El empleo de la letra visigótica en Galicia está unido a la notación aquitana a punta seca y cuando cambia la letra ya se colorea de rojo la línea de referencia.

² Huglo, M., «La tradition musicale aquitaine. Repertoire et notation», *Liturgia et Musique (Cahiers de Fanjeux, 17)*, Privat, Fanjeux, 1982, pp. 253-268.

³ Huglo, M., «La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne», *Revista de Musicología* 8, 1985, pp. 249-285.

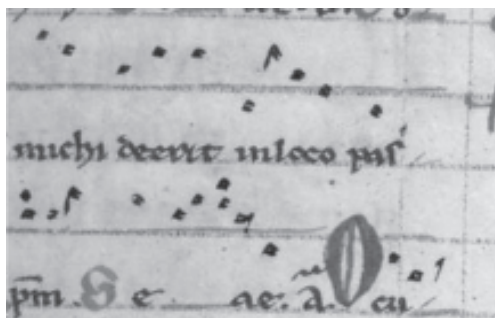
⁴ Millares Carlo, A., *Tratado de Paleografía Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, pp. 140-143.

⁵ Rey Olleros, M., *La música medieval en Ourense. Pergaminos del Archivo Histórico Provincial*, Armonía Universal, Ourense, 2007, pp. 25-91.

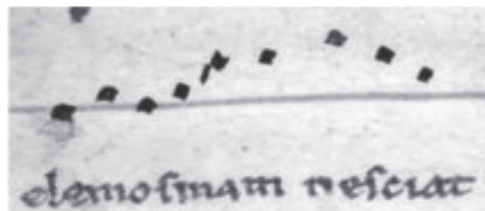
2. La notación aquitana en el códice Silos 9.

2.1. Color.

En este códice los signos de notación musical son siempre de color negro escritos sobre una línea trazada con un punzón de plomo que ha sido repasada en color rojo para resaltarla más. El color de la notación musical no varía en toda esta primera parte del códice pero a veces difiere un poco de la parte textual en intensidad.



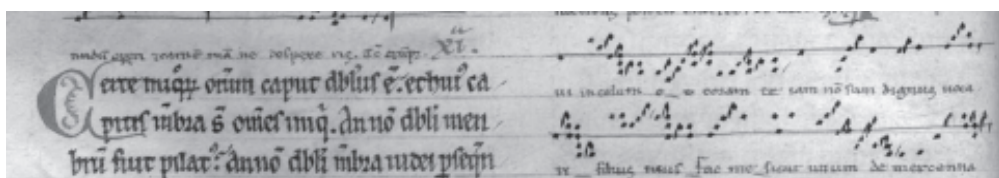
Línea repasada en rojo.



Menor intensidad de color en el texto.

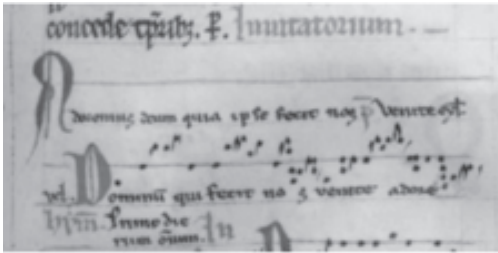
2.2. Distribución del folio.

La disposición de la música y del texto está en dos columnas. La referencia entre ellos es la siguiente: la línea del texto es la misma que la del texto de la música y la inmediata superior es para la música; para ello reduce el cuerpo del texto musicalizado para dejar más espacio para los puntos que utilizan la línea siguiente como referencia.

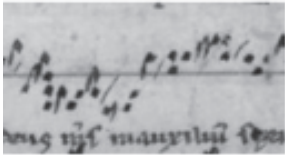


La escritura musical es posterior a la textual como se puede comprobar en los siguientes ejemplos e incluso parecen notadores diferentes puesto que a veces el texto no guarda relación (a nivel de separación) con la música y por eso el notador musical debe recurrir a pequeñas líneas verticales para indicar la separación de la notación en las diferentes palabras, aunque desde mi punto de vista, el escriba del texto debía tener conocimientos de las melodías puesto que deja generalmente espacio para los diferentes neumas.

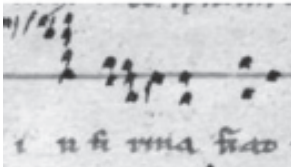




Fol. 20r.



Líneas verticales para la separación musical del texto.



Separa la i de la n (in); y la i de la r (firma) debido a los neumas.

2.3. La regla o línea guía.

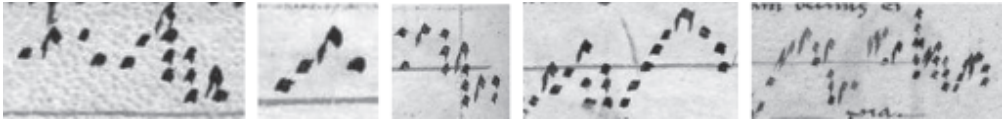
La notación de nuestro códice utiliza siempre la línea color rojo que se trazaba antes que los signos de la notación musical (podemos ver en algunos ejemplos anteriores). Esta línea roja está repasando la primitiva trazada con punzón de plomo.

2.4. Ángulo de escritura.

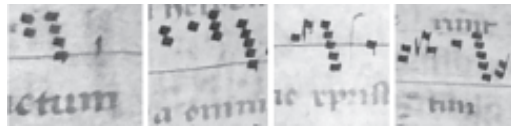
Este tipo de notación, en sus orígenes, presenta un característico ángulo oblicuo en los signos ascendentes y vertical en los descendentes. A partir del siglo XIII aparece una cierta inclinación hacia la derecha en los signos descendentes abriendo levemente el ángulo, fenómeno que se acentúa con la influencia de la notación cuadrada. Esta inclinación hacia la derecha se nota sobre todo en el *climacus* y sus derivados, fenómeno derivado del *ductus* de los propios signos.⁶

El Silos 9 el ángulo es oblicuo hacia la derecha en los neumas ascendentes y vertical en los neumas descendentes:

⁶ Rodríguez Suso, C., *La monodía litúrgica en el País ...* Op. cit. p. 488.



En otros códices más tardíos se da una cierta inclinación en los neumas descendentes como sucede en el código de Lugo en el cual la grafía no es unánime sino que existe una cierta vacilación entre la verticalidad y una cierta inclinación hacia la derecha.



Códice de Lugo.

2.5. Los neumas

La notación aquitana transmite el dibujo melódico y por tanto los signos básicos se basan en las combinaciones más sencillas entre los sonidos: relación ser más o menos agudo que ... e incluso cuando hay varios sonidos a la misma altura utiliza unos signos especiales.

A partir de estos dos signos básicos se forman los restantes debidamente combinados: pes, clivis, scandicus, climacus, torculus, porrectus, ...

3. Estudio de los neumas.

3.1º. Los neumas monosónicos.

Los neumas monosónicos elementales son: el punctum/tractulus y la virga.

A. Punctum/tractulus.



Esta grafía cursiva puede estar aislada o en composición.

B. Virga.



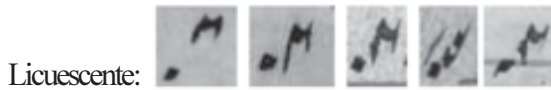
Es una grafía que siempre está en composición, nunca aparece aislada. La forma puede variar un poco siendo más o menos estilizada o más o menos inclinada.

3.2. Clivis.



Es un neuma de dos notas de las cuales la segunda es más grave que la primera, la grafía puede variar un poco (más o menos inclinadas las notas, unidas o no, rectas o romboidales, ...).

3.3. Pes.



Es un neuma de dos notas de las cuales la segunda es más elevada que la primera. La forma de la virga puede ser más o menos estilizada, inclinada, ...

3.4. Torculus.



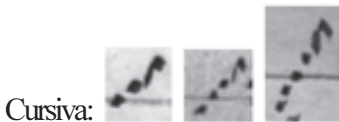
Es un neuma de tres notas de las cuales la segunda es más aguda que las otras dos.

3.5. Porrectus.



Es un neuma de tres notas de las cuales la segunda es más baja que las otras dos.

3.6. Scandicus.



Es un neuma ascendente de tres o más notas.

3.7. Climacus.



Es un neuma descendente de tres o más notas de las cuales la primera es la nota más aguda. En Silos 9 no suele haber inclinación hacia la derecha sino que mantiene la verticalidad.

3.8. Porrectus flexus.



Es un porrectus al que se le añade una cuarta nota más grave que la tercera.

3.9. Pes subbipunctis.



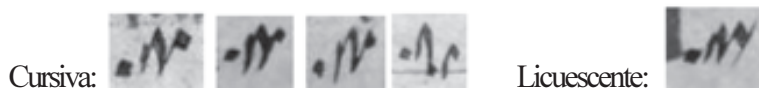
Es un pes seguido de dos o más notas descendentes.

3.10. Scandicus flexus.



Es un scandicus al que se le añade una nota que es más grave que la penúltima.

3.11. Torculus resupinus.



Es un torculus al que se le añade una nota que es más aguda que la penúltima.



3.12. Climacus resupinus.



Es una sucesión de sonidos descendentes a los que se le añade un nuevo sonido que es más agudo que el penúltimo.

3.13. Bipunctum.



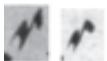
Son dos puntos al unísono sobre una misma sílaba.

3.14. Tripunctum.



Son tres puntos al unísono sobre una misma sílaba.

3.15. Quilisma-pes.



Es una grafía que nunca está aislada sino que siempre está unida a una virga por este motivo se le denomina quilisma-pes. Suele estar de un modo muy claro en el semitono (mi/fa-si/do-la/sib). Puede formar parte en otras agrupaciones neumáticas.



3.16. Signos que comportan oriscus.

El oriscus es un signo que podemos considerar de conducción debido a que su función es «trasladar» la melodía en un sentido determinado estableciendo una relación muy estrecha entre las notas que une. La significación del término es ambigua incluso más que la de los signos licuescentes; poco más se puede decir que la relación de esta nota con la que le precede y a la que acompaña. Se puede encontrar en diversas posiciones melódicas pero su función es llevar la melodía hacia arriba o hacia abajo por eso decimos que incluye un matiz de indicación melódica. Su grafía, en el caso del código que estamos estudiando, es similar a la licuescencia pero se diferencia de

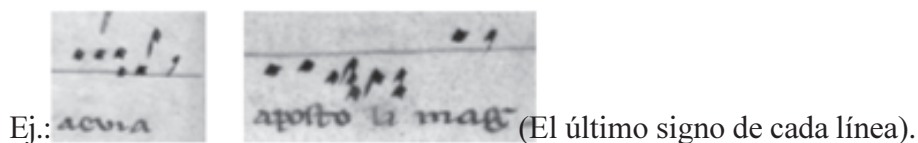
esta por la posición (la licuescencia está siempre al final de la agrupación neumática mientras que el oriscus está en el interior del neuma; en el interior del neuma sobre una sílaba no hay dificultades fonéticas).⁷



3.17. Diversos elementos musicales.

A. Guión.

Al final de cada línea musical hay una pequeña nota que nos indica cual es la primera nota de la línea siguiente; a esto se le llama guión o custos.



B. Errores.

A veces aparecen signos raros que muchas veces corresponden a la corrección de errores en la escritura musical.

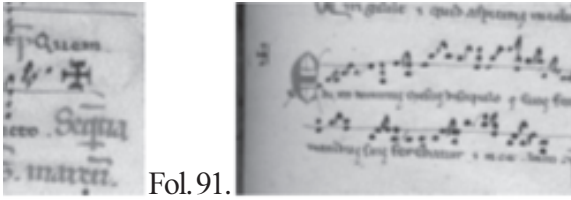


C. Signo de llamada.

Cuando se olvida de copiar alguna pieza pone una indicación característica en el lugar correspondiente y la misma señal en la parte que se debe incluir.

⁷ Rodríguez Suso, C., *La monodía litúrgica en el país vasco*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1993, vol. II, pp. 511-12.



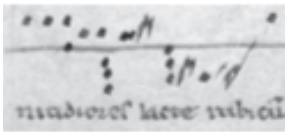


Fol. 91.

4. La licuescencia.⁸

Cuando ciertas consonantes prolongan la resonancia de la vocal acompañando pasajes silábicos; la articulación de las sílabas se vuelve suave y sonora. Las consonantes se articulan en tres categorías: consonantes sonoras, consonantes menos sonoras y consonantes mudas o sordas; en la edad media aparecen consonantes sonoras llamadas «semivocales».

La influencia de estas consonantes sonoras sobre la articulación silábica viene indicada en la notación gregoriana con las grafías neumáticas licuescentes. Cuando hay un grupo neumático sobre una sílaba la grafía licuescente se encuentra siempre en la última nota lo que demuestra que la articulación consonante de la sílaba afecta al final de la sílaba precedente.



Tres licuescencias en contextos diferentes.

En los libros de canto más antiguos los manuscritos neumáticos nos transmiten este modo de cantar llamado *legato* indicando que las sílabas se suceden y se encadenan haciendo una sonoridad espontánea de ese modo el ritmo oratorio se orienta hacia la sílaba final por lo que no puede haber un gran impulso en la sílaba inicial. La licuescencia nunca puede estar dentro de una agrupación neumática porque dentro de ella (con la misma sílaba) no hay dificultad en la pronunciación.

Cardine⁹ nos dice que licuescencia es un fenómeno vocal provocado por una articulación silábica compleja que hace tomar a los órganos de la voz una posición transitoria (resultando una cierta disminución del sonido).

Nos recuerda Cardine que la licuescencia provoca un aumento o una disminución de la grafía normal, es decir, aumenta una nota importante o disminuye una nota débil pero teniendo en cuenta que los términos aumento o disminución son relativos. Concluye, Cardine, indicando que para comprender la licuescencia hay que tener en cuenta tres elementos: texto, melodía y expresión.

⁸ Cardine, E., *Semiología gregoriana*, Abadía de Silos, 1982, pp. 140-144.

⁹ Cardine, E., *Semiología gregoriana...* Op. cit., pp. 140.

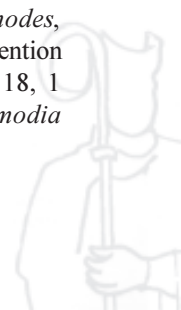
A. ESTUDIO MODAL.¹⁰

El concepto de modo no fue igual en todas las épocas ni en todas las regiones. Hay que tener en cuenta las principales etapas que han preparado la composición gregoriana: la cantilación, la salmodia sin estribillo, la salmodia responsorial, la alternancia de la salmodia, la schola cantorum, la remodelación franco-romana y las alteraciones melódicas posteriores.

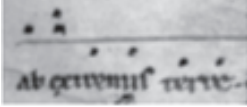
La mayor parte de la composición musical del repertorio litúrgico occidental se desarrolló en los siglos V y VI en las principales ciudades de la cristiandad: Roma, Sevilla, Milán, ... Nace la Schola Cantorum que es una agrupación de músicos profesionales poniendo sus conocimientos técnicos al servicio de la liturgia. Estas agrupaciones elaboraron un nuevo repertorio para el culto debido a la libertad que se respiraba: los introitos, los cantos para la diversas celebraciones, ... además retocaron las antiguas melodías de los salmistas sobre todo en la ornamentación surgiendo el tracto y el gradual. Con la llegada de Gregorio I al papado la mayor parte del repertorio ya estaba concluido; hay que tener en cuenta que en todo este proceso la improvisación ha tenido un papel muy importante sobre todo en la ornamentación. A finales del siglo IX se fija por escrito el repertorio y la improvisación queda eliminada.

En la segunda mitad del siglo VIII se importó a las Galias el repertorio de la liturgia romana reemplazando el antiguo canto gálico; fue más bien una fusión entre los dos cantos: el repertorio romano impuso el texto y el aire general de la melodía y los cantores francos revistieron estos cantos con la ornamentación gálica. Este repertorio que podemos llamar romano-franco es lo que se llamará canto gregoriano que será difundido en toda Europa occidental bajo el patrocinio de los emperadores galos. También se crearon nuevas piezas musicales según el sistema del octoecos con la máxima carolingia *Ars bene dicendi* o *recti loquendi* que procuraba asociar el texto y la melodía armonizando los elementos gramaticales de la frase con la música bajo la estructura de la modalidad en donde la melodía y la frase se construyen conjuntamente.

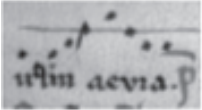
¹⁰ Saulnier, D., *Los modos gregorianos*, Solesmes, 2001; Chailley, J., *L'imbroglio des modes*, Paris, 1960; Ferreti, P., *Esthétique gregorienne*, reed. Solesmes, 1989; Colette, M-N., «L'invention musicale dans la Haute Moyen Age: punctuation, transposition», *Analyse musicale* 18, 1 trimestre 1990; Turco, A., *Antiquae Mondiae Eruditio – IV. I toni stereotipati della salmodia gregoriana*, Torre d' Orfeo, Roma, 2003.



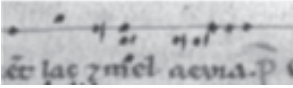
En la notación aquitana del códice de Silos 9 nos encontramos que las piezas de los modos auténticos acaban una tercera debajo de la línea: son los modos (I, III, V y VII). Los modos plagales acaban en la línea (II, VI y VIII). El modo IV acaba inmediatamente debajo de la línea.



Modo auténtico (acaba una tercera debajo de la línea).



Modo IV (acaba una segunda debajo de la línea).



Modo plagal (acaba en la línea).

1º. EL MODO

La escala de un modo es el catálogo del cual se han elegido los grados de la composición. La estructura es la organización de los intervalos que separan estos grados; pero es también la fuerza y la cualidad propia de cada grado. Cuando una nota tiene un papel estructural importante se dice que es una nota modal; estas notas permanecen más tiempo en el oído mientras que las notas ornamentales desaparecen más rápidamente del campo de la conciencia auditiva sin embargo ejercen un papel decisivo en la sonoridad del modo.

Una composición modal supone el empleo de fórmulas melódicas características que permiten al oyente identificar una música familiar y reconocerla inmediatamente. Además, para los cantores estas fórmulas representan un apoyo importante para la memorización, estas fórmulas tienen un papel importante en la composición: unas sirven de entonación, otras de cadencia, conclusión, ... Las fórmulas características son importantes para el reconocimiento del modo porque son propias de los encadenamientos melódicos ligados a un grado estructural de la composición y como tal ha sido identificado.

La idea del vínculo entre los estados del alma y las diversas categorías del discurso musical fue expresada claramente por Platón y en general por la filosofía de la antigua Grecia herencia que será tomada por el mundo medieval. La noción de ethos está presente en la Sagrada Escritura y en las obras de los Padres de la Iglesia que nos indica que la música ejerce una influencia en los estados del alma y puede

expresarlos. Aunque la tradición oral se interrumpió, pasó mucho tiempo desde la composición de las melodías gregorianas, el pensamiento ha cambiado a lo largo de la historia de la música y el sentimiento religioso ha conocido ciertas evoluciones sin embargo contamos con comentaristas de la época que nos indican buenas y concisas observaciones: Guido d'Arezzo, Jean Cotton, ... que en sus observaciones se tiene en cuenta el sentimiento subjetivo (el que escucha) y el fundamento objetivo (el de la composición musical); estas ideas serán retomadas y divulgadas en el siglo XVIII en las que cada modo tiene un epíteto; ej. *Primus modus gravis, secundus tristis, tertius mysticus, quartus harmonicus, quintus leatus, sextus devotus, septimus angelicus y octavus perfectus.*

2º. EL OCTOECOS GREGORIANO

El sistema del octoecos designa a los ocho modos en los que los manuscritos medievales clasifican el conjunto de las piezas gregorianas (ya aparece en el tonario de Riquier copiado antes del 800 en el norte francés). Sin embargo este sistema puede ser visto desde dos puntos de vista: como una estructura fundamental de la composición (influencia de los teóricos) o una estructura proveniente del mundo de los cantores (es una especie de regla para ajustar la antifona al tono salmódico). Todos se ponen de acuerdo en meter cada una de las piezas gregorianas dentro de uno de los ocho modos.

Los modos se designan por un número y sus clasificación está basada en dos criterios: la final de la pieza (la última nota de la canción) y el tenor salmódico (sobre el que se recita el salmo o dominante si no lleva salmo).

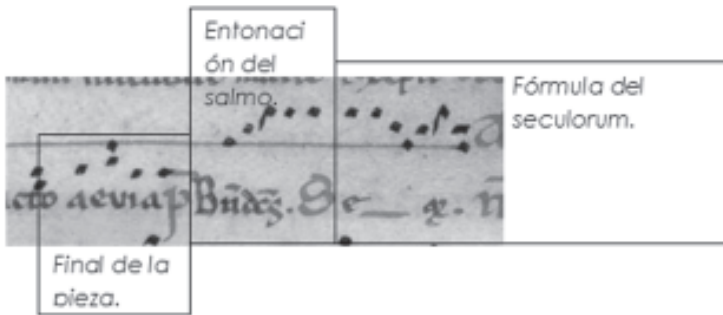
Protus auténtico	Modo 1º	Final: Re	Tenor: La.
Protus plagal	Modo 2º	Final: Re	Tenor: Fa.
Deuterus auténtico	Modo 3º	Final: Mi	Tenor: Si/Do.
Deuterus plagal	Modo 4º	Final: Mi	Tenor: La.
Tritus auténtico	Modo 5º	Final: Fa	Tenor: Do.
Tritus plagal	Modo 6º	Final: Fa	Tenor: La.
Tetrardus auténtico	Modo 7º	Final: Sol	Tenor: Re.
Tetrardus plagal	Modo 8º	Final: Sol	Tenor: Do.



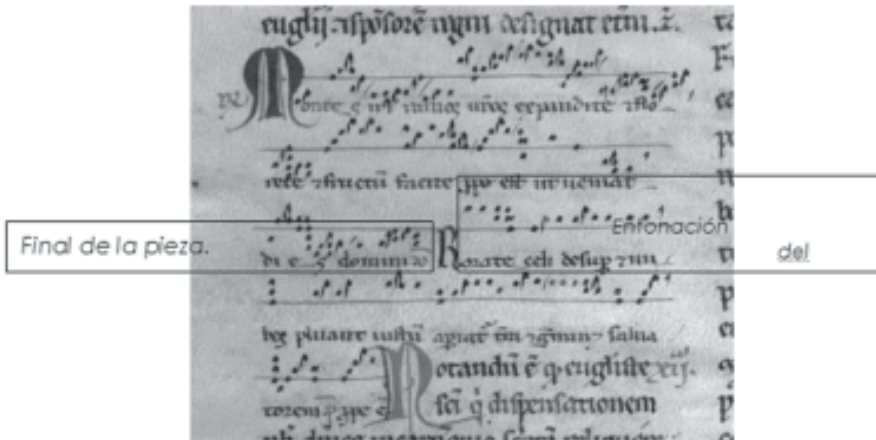
Las palabras protus, deuterus, ... están tomadas del griego y significa 1, 2, ... la palabra auténtico significa principal y plagal significa derivado.

Lo característico de cada modalidad en las antífonas es la fórmula del seculorum o lo que se llama *differentiae* que aparece siempre al final de la pieza con las palabras *Seuouae* o sus abreviaturas (hace referencia a la expresión *Seculorum amen*).

En las antífonas y en los invitatorios además de la colocación de la nota final de estas piezas para saber el modo exacto debemos fijarnos en la fórmula del seculorum que aparece al final de la pieza (a veces también aparece la fórmula para la entonación del salmo).



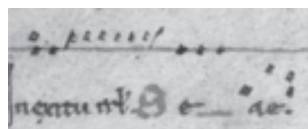
En los responsorios para conocer el modo con exactitud tenemos que fijarnos en la final del responsorio y entonación del versículo del responsorio.



Tenemos otros recursos para asegurar y comprobar la modalidad y como tal la nota que está sobre la línea: las melodías tipo de cada modo y el quilisma que nos indica el semitono (mi/fa, si/do, la/sib).

3º. TONUS PEREGRINUS

Sólo tenemos dos piezas en este tono. La fórmula del seculorum coincide con la existente en el Antiphonale Monasticum; lo que no coincide es la entonación de la antifona correspondiente.



Entonación y final del tonus peregrinus Fol. 23.

F. RELACIÓN DEL CÓDICE SILOS 9 CON CELANOVA.

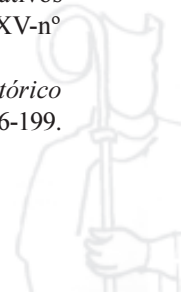
No vamos a entrar en el origen de la copia de nuestro manuscrito pero si daremos un dato acerca de su procedencia. La vinculación de este códice con Celanova viene del P. Rojo que aventuró la posibilidad de que el Silos 9 hubiera sido destinado al uso en el monasterio de S. Salvador de Celanova (Ourense) basándose en la presencia del Oficio de la Transfiguración y el de S. Rosendo (fiesta patronal y fundador).

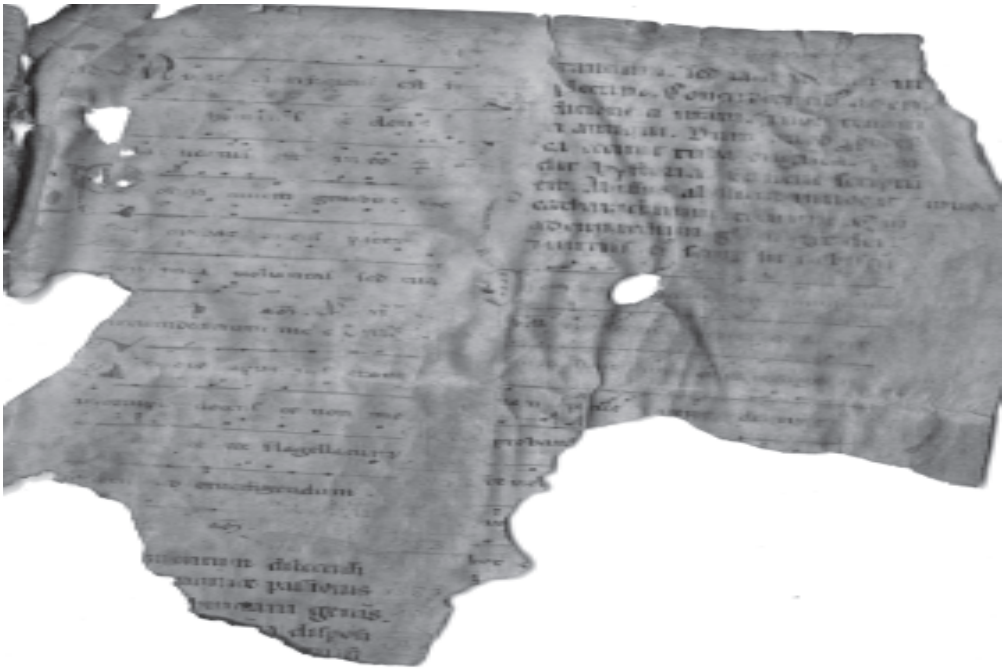
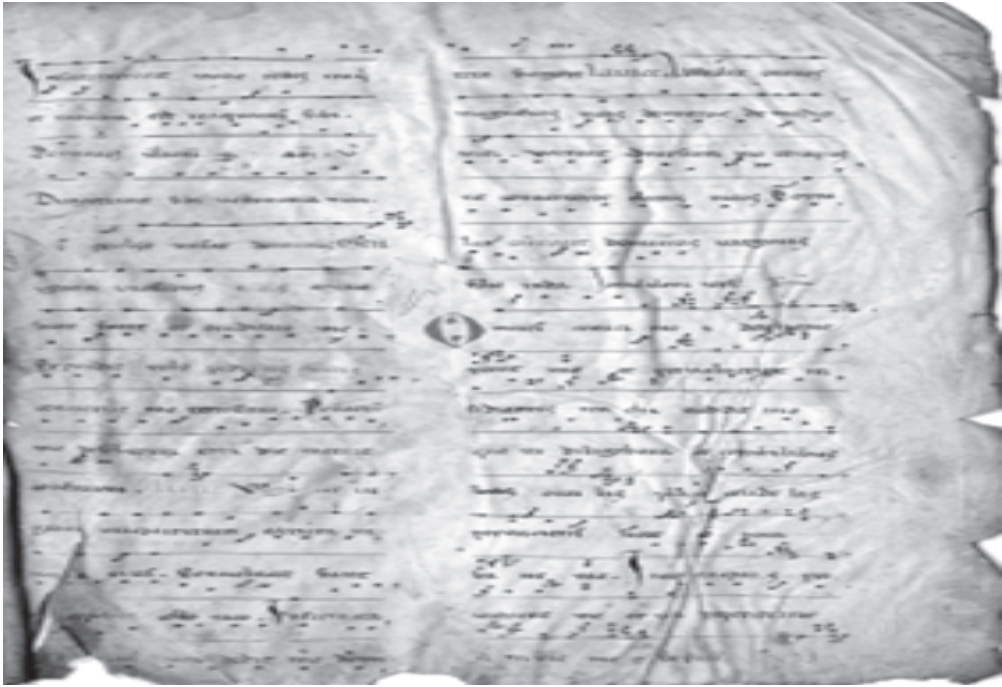
Esta misma idea es la expresada por Carmen Rodríguez Suso en su estudio sobre el manuscrito 9 de monasterio de Silos¹¹ aportando nuevos datos por el contenido del Tumbo del monasterio de Celanova conservado en el Archivo Histórico Nacional (Madrid) relacionados con el santoral y la relación con otras diócesis como Braga, Dumio-Mondoñedo y con la catedral de Ourense.

En el Archivo Histórico Diocesano se conserva un bifolio (Fragmento 38)¹² de un breviario notado del siglo XIV que ha estado como forro de guarda del protocolo notarial de la carpeta nº 692.1; tiene indicado el año 1652 y el nombre de José Rodríguez (a lápiz rojo) que contiene la música de las lamentaciones. No sabemos la procedencia de los fragmentos conservados en los diferentes archivos de la ciudad de Ourense pero con probabilidad provengan del entorno orensano.

¹¹ Rodríguez Suso, C.: «El manuscrito 9 del monasterio de Silos y algunos problemas relativos a la adopción de la liturgia romana en la península Ibérica», *Revista de Musicología* Vol. XV-nº 2/3, Madrid, 1992, pp. 473-509.

¹² Rey Olleros, M.: *La música medieval en Ourense. II. Pergaminos del Archivo Histórico Diocesano*, Armonía Universal, Ourense, debe decir: Armonía Universal, Ourense, 2008, pp. 196-199.

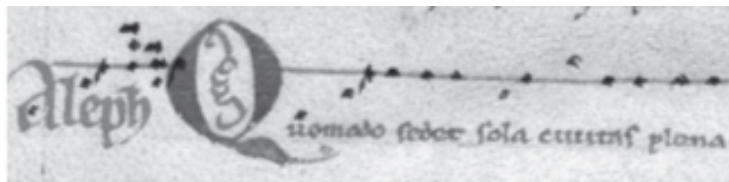




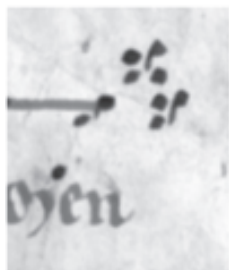
Fragmento 38 del Archivo Histórico Diocesano (las lamentaciones están en la página no mutilada).

La similitud entre ambas melodías es patente siendo las del fragmento más sencillas pero conservan básicamente las semejanzas en las entonaciones y en los diversos recitados.

Entonación de las lamentaciones en Silos 9:

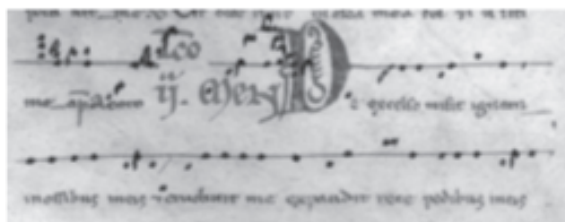


Silos 9; Fol. 63.

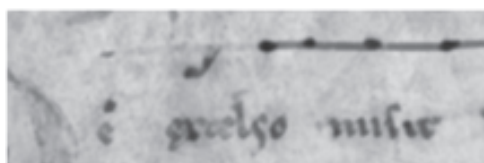


Entonación en la fragmento orensano.

Como podemos comprobar las entonaciones son muy parecidas siendo la de Orense más sencilla pero conservan en esencia los mismos rasgos melódicos.



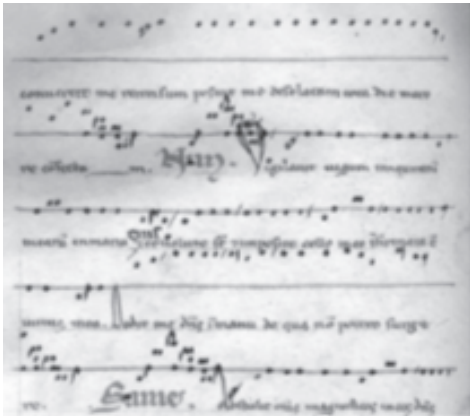
Silos 9; Fol. 65v.



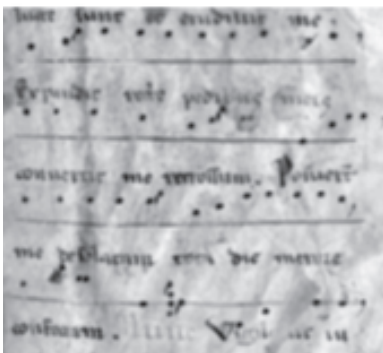
Fragmento orensano.

El comienzo de la melodía es el mismo incluso empleando el pes licuescente.





Silos 9; Fol. 65v.



Fragmento orensano.

Cuando la melodía sube a una cuerda de recitado superior lo hacen del mismo modo los dos códices. La melodía del fragmento ourensano es más sencilla puesto que estaría destinada al culto en un lugar donde la ejecución musical era más sobria. El fragmento es posterior al Silos 9 lo que indicaría la influencia de Silos 9 en el entorno orensano (Celanova) en el cual se ejecutaría su música.

El resto del estudio musical del Ms 9 de Silos se encuentra a disposición de los investigadores en la sede de la Academia para ser consultado.