

NOVA LECTURA DELS NEUMES GREGORIANS

Miquel Altisent †

Us agraeixo de debò que el primer acte amb què dóna senyals de vida la nostra Societat de Musicologia, hàgiu volgut dedicar-lo precisament al cant gregorià, per molts conceptes mereixedor que hom li presti arreu una més gran atenció. Pertoca d'una manera especial als músics i musicòlegs de ponderar-ne la importància en la història de les belles arts i fixar-se en les lleis i els procediments de la seva composició per tal de poder-ne treure ensenyaments profitosos, que ens podran ésser útils per al compliment de la nostra tasca.



Abans d'entrar en matèria em permetreu un aclariment que serà alhora com una justificació. Tots sabeu que la meva actuació personal en el camp musical consisteix en una constant dedicació al conreu o a l'estudi de les melodies gregorianes. Foren mestres meus Dom Andreu Mocquereau, veritable fundador de la famosa Escola de Solesmes, Dom Josep Gajard, continuador durant cinquanta anys en la direcció de la mateixa Escola, i molt particularment el Rvdm. P. Abat Dom Gregori M. Sunyol, de Montserrat, del qual vaig ésser el més íntim col·laborador en la seva tasca de difondre el gregorià arreu de casa nostra; vaig treballar en la publicació del seu famós mètode de cant, car m'encomanà la redacció d'un dels capítols que hi figuren; també vaig ajudar-lo personalment en la tasca que desenvolupà com a mestre a Milà, i vaig ésser-ne el successor en el Pontifici Institut de Música de la capital llombarda. Tot això vol

dir ben clarament que jo professava i ensenyava arreu les teories solesmenques. Prou notava que els meus alumnes no interpretaven el cant tal com jo l'entenia i el sentia, i que la interpretació era sempre diferent si els dirigia jo en persona. Molts dels meus alumnes eren organistes o diplomats en música i, en aplicar exactament les teories que jo els havia ensenyat, els resultats obtinguts no corresponien ben bé a allò que jo entenia. Aquest fet em preocupà durant molts anys, fins que em vaig convèncer que hi havia alguna cosa que fallava en aquelles teories, però... qualsevol s'atrevia a dir-ho, atès el gran prestigi de l'Escola i d'uns mestres tan exímis. En la pràctica era ben altra cosa, car, gairebé sense ni tan sols adonar-me'n, anava modificant o variant alguns punts de la teoria i n'obtenia millors resultats.

Ja moltes vegades, en les meves visites a Solesmes, m'havia anotat algunes anomalies entre la teoria i la pràctica meravellosa d'aquella comunitat benedictina, i amb tota franquesa ho havia indicat a Dom Gajard, el qual em donava per resposta: "*Oui, nous le faisons ainsi, par habitude; certainement nous l'avons fait ainsi, mais... il doit être d'autre manière*". Recordo que quan el 1936 Dom Gajard vingué a Barcelona amb motiu d'un congrés internacional, estant amb el P. Sunyol, vaig fer-li avinent algun dubte meu sobre el ritme diferent que Solesmes donava a les estrofes d'un himne popular publicat llavors en discos, i em respongué tot decidit: "*Point du tout!*". Però el P. Sunyol va dir-li que jo tenia raó. Replicà el P. Gajard: "*Si és que ho hem fet d'aquesta manera, haig de dir que no era aquesta la meva intenció, car la teoria no ho permet*". Ja el 1930, el mateix Dom Gajard va anar a Ginebra convidat pel seu bon amic el mestre Pierre Carraz, i, en retornar a Solesmes, digué a la comunitat: "*C'est la première fois que je rencontre un chœur qui chante comme Solesmes*". Es que el mestre Carraz sabia comunicar als seus cantaires quelcom més que una teoria. No és cap secret que les regles d'estil amb què Dom Gajard anava darrement llimant les teories solesmenques provenien del gust musical del mestre de Ginebra, com es pot veure en els seus llibres: *Vade-mecum du chantré grégorien* i *Initiation grégorienne*. L'abbé Michel Bonnel, després d'una visita a Solesmes, en sortir de l'Ofici deia als professors de la seva Escola de Lyon: "*Vous avez entendu? Où sont les règles?*".

Amb tot aquest estat d'esperit, carregat de dubtes, el 1954 vaig assistir al *II Internationalen Kongress für Katholisch Kirchenmusik*, on ens vam trobar amb el P. Gajard, el mestre Carraz, Mn. Anglés, el P. Ireneu Segarra... i el P. Eugène Cardine. Aquest parlà, per primera vegada, en una comunicació que féu al Congrés, sobre els descobriments que anava fent en els manuscrits medievals. Un raig esplendorós d'una llum nova inundà llavors la meva ànima i em vaig de-

cidir a deixar de banda els camins que havia seguit i a girar-me vers els antics manuscrits, és a dir, a pouar els meus coneixements directament a les fonts primitives. Era ja amic del P. Cardine, i això ens lligà encara més, car pas a pas m'ha anat comunicant totes les seves descobertes i les hem comentades ocasionalment. Al principi ho feia amb una mica de recança per fidelitat als meus bons mestres, però després sense cap mena de dubte, convençut que ells, si visquessin ara, farien el mateix que faig jo; i també pel que en podríem dir ètica professional, car d'aquesta manera se'm fa possible de rectificar uns camins equivocats que havia seguit amb la més bona fe. Per si em quedava cap dubte, el P. Cardine em deia no fa gaire que *"mai no havia estat tan solesmenc com ara"*. I em penso que té tota la raó, perquè, havent demanat a Solesmes, el Conservatori de Bari, que els enviés un monjo d'aquella abadia per a uns cursos d'estiu organitzats al monestir de Noci (Itàlia), Solesmes per tres vegades em pregà que ho fes jo, i, en fer-los avinent que jo m'havia apartat del camí traçat per ells, em van respondre *"que dipositaven la confiança en mi, i que tenia plena llibertat per a exposar les meves idees"*.

Quan el dia de la constitució de la Junta de la nostra Societat de Musicologia em vaig preguntar que em fes càrrec de la primera lliçó, per tal d'explicar les principals diferències que hi ha entre el que jo dic ara en el meu llibre i el que diu l'Escola de Solesmes, vaig pensar de traspasar el vostre encàrrec al mateix P. Cardine en persona, i així ho vaig indicar als membres d'aquella reunió. Però el tret m'ha sortit per la culata, com es diu vulgarment, car, havent-se posat malalt el P. Cardine, no tinc altre remei sinó treure jo les castanyes del foc. Així i tot, faré present el P. Cardine, perquè us transmetré el que ell m'ensenyà quan darrerament vaig ésser a Roma per tal de fer-li do del meu llibre.



EL TEMPS PRIMER
(uniforme)

EL TEMPS-SIL·LABA
(variable i flexible)

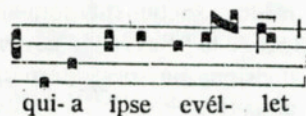
En una conferència de Dom Andreu Mocquereau publicada a Solesmes l'any 1896, p. 20, diu textualment el gran Mestre: "M'atreviria a dir que el gregorià és una música sil·làbica, en el sentit que el seu temps primer és mesurat sobre una síl·laba ordinària, i això no solament en les antífones, en les quals a cada síl·laba correspon una sola nota, sinó també en les vocalitzacions, en què les no-

tes alliberades momentàniament del text, resten encara sotmeses a la mesura del temps primer, que ha estat fixat precedentment en els pasatges síl·làbics...". Ell fa notar que la igualtat de les notes i de les síl·labes no s'ha de prendre en el sentit d'una igualtat metronòmica, sinó d'una durada de terme mitjà, que resulta de considerar tot el conjunt de les síl·labes pronunciades segons el seu pes material, cosa que produeix a l'orella l'efecte ben sensible de llur igualtat. Aquest temps primer és indivisible i això constitueix un principi bàsic de tota la rítmica gregoriana. Aquest temps "és com la unitat en aritmètica, com el punt en la geometria, la lletra en l'escriptura o la síl·laba en la paraula" (N.M.G.). El temps gregorià ha d'ésser considerat com en la mètrica llatina. És a dir, que en el gregorià trobarem dos valors fonamentals: el breu ($\cup, \bullet = \downarrow$) o temps simple indivisible; i el llarg ($- , \bullet = \downarrow$) que té el valor doble d'un breu. Dom Mocquereau admet ben clarament que aquests valors varien segons que s'apliquin a la prosòdia en *versos cantats*, en els quals es manté més rigorosament aquesta proporció, o bé s'apliquin al *llenguatge ordinari*. Afegeix encara que cal admetre allò que ell anomena "*temps irracionals*" amb valors llargs, que no són tan llargs com els llargs ordinaris, i valors breus, que ho són també més que els ordinaris. Cita Laloy, que diu: "que es tracta d'una ruptura momentània de la norma convinguda en la poesia, i un retorn, podríem dir, a la *prosòdia del llenguatge*". "Aquesta tendència a atansar-se pràcticament a l'*allure* del llenguatge parlat o ordinari és el que en el fons s'observa en les melodies gregorianes, com ho demostra amb tota claredat la notació neumàtica dels manuscrits". (N.M.G. 207).

Quan Dom Mocquereau escrivia això, que s'apropa molt al que actualment diem sobre el valor del temps gregorià, no s'havia encara estudiat el manuscrit 230 de Laon. Ningú no s'hauria pogut imaginar llavors la llum que aquesta notació de Metz aportaria a allò que ben bé podríem qualificar d'intuïció del gran Mestre. Per camins diferents dels que imaginà el fundador de la Paleografia Musical, neix ara una pràctica no del tot exacta a l'Escola de Solesmes. Aquesta mai no ha reconegut el "valor disminuït" del temps gregorià, ans al contrari, l'ha negat sempre. D'on resulta que el temps bàsic del ritme queda falsificat, és a dir, no correspon al valor real. Solesmes coneixia a fons la notació de Sankt Gallen, però aquesta notació tan clara, elegant i coherent és basada o constituïda per accents, i, bé que empra una sèrie de signes addicionals (lletres i episemes), no és prou precisa amb referència a la qüestió que ens ocupa i, sense els detalls que ens ha proporcionat Laon, cetament encara no hauríem arribat al coneixement que tenim ara en aquesta matèria.

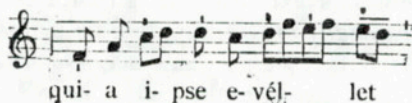
En comptes de fer disquisicions teòriques, serà millor de prendre un

exemple pràctic i concretar-hi els raonaments que aniré fent. Trio el tercer incís de l'introit del tercer diumenge de Quaresma *Oculi mei*, que fa així:



-1-

Per tal de fer-nos càrrec del valor dels diferents temps, encara que sigui més o menys aproximat, posaré la transcripció en notació moderna que dóna Solesmes en la seva edició núm. 696 c del *Graduale Romanum*:



-2-

En aquest petit exemple podem concretar les principals diferències que hi ha entre el que jo proposo en el meu llibre i el que fèiem arreu seguint els ensenyaments de Solesmes. Hi ha síl·labes dotades d'una sola nota que constitueixen la unitat indivisible de la composició; hi són indicats els passos del ritme; i fins i tot no hi manca algun cas de segregació d'un neuma.

El temps primer, segons la versió, és equivalent al valor d'una corxera, que com sabem és la meitat d'una negra. En el *Graduale 696*, p. 157, trobem al començ de l'introit: *M.M.* ♩ = 152, que deu voler indicar una durada aproximada. Aquesta equivalència del temps primer a una corxera engendra arreu aquell martelleig antipàtic que hom sent sovint quan se succeeixen un seguit de síl·labes que porten una sola nota, i que hom pot constatar en cors que canten bé, fins i tot moltes vegades en el mateix cant dels monjos de Solesmes. És per aquest motiu que opino que la representació del temps simple mitjançant una corxera és una veritable equivocació.

Noteu també com, en la transcripció de l'incís que estudiem, hi són assenyalades les divisions del pas del ritme, totes binàries. És a dir, que tot l'incís és mesurat amb compassos de 2/8, car Dom Mocquereau, que preconitza el

“ritme lliure musical del gregorià”, en el fons és ben bé mensuralista, potser el més suau o flonjo de tots, però en la seva rítmica cal dividir les peces en grups binaris o ternaris que són exactament compassos 2/8 i 3/8 com els de la música moderna, i hom pot mesurar-los exactament, com així ho reconeixia ja Dom Gajard el 1952, en la pàgina 155 de la “*Révue Grégorienne*”.

Amb totes aquestes divisions binàries i ternàries, com queda el ritme lliure que tothom atribueix al cant gregorià? És veritat que el mètode de Solesmes admet matisos en el valor del temps, com podem comprovar en la darretera síl·laba del mot *evellat* del nostre incís, matisos molt delicats, però que el mateix Dom Gajard deixava que, en el cant dels monjos, sovint es transformessin en valors dobles i fins i tot triples. Recordo que el P. Gregori Sunyol, trobant-se a la meua habitació escoltant la retransmissió per ràdio de la Missa cantada per una comunitat que ho solia fer molt bé, donava un cop de peu a terra i deia: “*Això no, aquests temps no són exactes!*”.

Per tal d’obtenir una execució ben artística es recorria a la dinàmica “*crescendos i decrescendos progressius de nota a nota o de grup a grup*” (*N.M.G.I.*, p. 62, núm. 103), combinats amb *accelerandi* i *ritardandi*. D’aquesta manera, continua dient el *Nombre Musical* de Dom Mocquereau, s’obtenen grans unitats musicals ordenades a redós d’un accent, i la jerarquia d’aquestes unitats entre elles es fa per mitjà de l’accent principal, el més elevat de tots. M’atreuria a dir que seguint Solesmes hom “reconstruïa” així cada peça gregoriana.

Solesmes estudia el ritme en ell mateix independentment del text (vegeu el primer volum del *Nombre Musical*) i després en fa l’aplicació a textos concrets. Jo diria que llavors rítmicament són vestits no fets a mida, són, podríem dir, *vestits de confecció*, que s’acomoden més o menys bé en cada cas o circumstància. Mai, però, no podem oblidar que el gregorià és sempre i primordialment *un text cantat*, un text sagrat que mai, ni per cap sentit, hom no pot relegar a un segon terme. Aquest vestit cal que sigui sempre fet a mida d’un text ben concret i determinat, el qual ha de regir i condicionar la forma musical, el seu grau d’ornamentació, la seva *allure* melòdica i rítmica i el seu *tempo*, tot plegat, sempre condicionat per una celebració litúrgica. Amb raó afirmava el mestre Jean-Yves Hamelin en el seu llibre *Le chant grégorien* (p. 10) que, “sota aquest punt de vista, no és paradoxal d’afirmar que el cant gregorià no existeix, però sí que existeixen una infinitat de peces d’una meravellosa riquesa d’invenció i de lirisme”.

En el concepte del P. Eugène Cardine, “*el ritme del gregorià no pot ésser recercat d’una manera vàlida si no és a la doble llum del text i de la no-*

tació manuscrita, perquè l'una cosa reflecteix l'altra". Deixem, doncs, de banda totes les teories, per enginyoses que semblin, i anem directament a la tradició escrita, car és en aquesta on podrem trobar i d'on podrem deduir els principis fonamentals per a una interpretació autèntica i objectiva, interpretació que, en comptes d'inspirar-se en conceptes estètics i rítmics moderns, apartats per tant de l'època gregoriana, es guiaran pels fets que ens dóna l'examen comparatiu d'uns signes, que són la base real i única per a una execució pràctica. Generalment tots els qui escriuen sobre la música antiga consideren com a únic llenguatge musical (i definitiu) el que es parla en l'època dels escriptors; judiquen el llenguatge dels segles precedents en funció de les similituds que poden tenir amb la manera pròpia d'expressió. Cal fer-ne abstracció i deixar de banda tota preferència personal i prescindir de tot allò que pugui semblar un calc del present superposant-lo a tal o tal altre dels estils que vulguin examinar-se. La investigació exigeix de l'investigador l'obligació de *pensar en música del segle XIII* si vol estudiar, per exemple, l'Escola de Notre-Dame, i de fer-ho com a músic dodecafònic si vol estudiar les teories de Schönberg.

No voldria que el que dic semblés una crítica de la gran obra que va fer Dom Mocquereau, al qual hem de tenir tots una immensa reconeixença per la tasca admirable que dugué a terme, però no hem d'oblidar que "a mesura que els mètodes científics es perfeccionen, els mitjans de què disposa la crítica són cada vegada més nombrosos i complexos; el camp de treball també s'eixampla; cal saber més per a jutjar, i fer-ho amb més coneixement de causa" (L. Laurant).

Anem, doncs, als manuscrits i veurem què ens diuen. Reprodueixo un fragment de la pàgina 131 del còdex 121 d'Einsiedeln:



-3-

on trobem l'incís que estem estudiant: "*quia ipse euellet*", que forma part de

l'introit *Oculi mei* del III Diumenge de Quaresma. Els signes de Sankt Gallen que hi entren, com podem veure, tots són integrats o formats a base d'accents aguts i greus (aquests convertits en un petit traç horitzontal (—) *tractulus*), accents que signifiquen cadascun un temps base.

Aquests temps en la notació de Sankt Gallen es redueixen a dos: la *virga* (/) i el *tractulus* (—) que són iguals a (•). Observem que no indico l'equivalència per mitjà d'una corxera (⚡) sinó per un simple punt prescindint de la cua que l'especifica. Jo anomeno aquest valor *temps-síl·laba*, car és idèntic al valor que té una síl·laba, que és variable en tot llenguatge parlat. Com es fa expressar aquesta flexibilitat? Caldria tenir uns signes mal·leables que signifiquessin tots aquests matisos, i Sankt Gallen no els té, car generalment els accents, que són la base de la notació, tenen sempre una mateixa forma. Bé prou que intenta de modificar-los per tal d'expressar millor aquests matisos flexibles de les síl·labes, però, tanmateix, resulten imprecisos, bé que poden ajudar molt. Quan vol indicar una fluïdesa, dona als signes una forma arrodonida; així, quan vol representar un *podatus* normal, ho fa (✓) per mitjà del *pes quadratus*, que consta d'un *tractulus* i una *virga*, i si vol designar un pes fluid, ho fa per mitjà d'un *pes rotundus* (⤴). Podem, doncs, entendre que les formes arrodonides volen indicar fluïdesa i les anguloses més lentitud. El *tractulus* (—) quan entra en la composició d'un signe, queda reduït moltes vegades a un simple puntet (/•) *climacus*, que llisca, però, si vol indicar un moviment més ample, llavors ho fa així (/~). Les formes arrodonides d'un *torculus* (⤴) prenen uns traços ondulats o sinuosos (~) que ja impliquen més lentitud per a dibuixar-los i que signifiquen més amplada en l'execució. Malgrat tot, hem de reconèixer que els signes són força imprecisos per a poder indicar els matisos dels temps. Ultra aquestes petites modificacions en el traçat dels signes, Sankt Gallen recorre sovint a d'altres signes addicionals, com és ara els *episemes* i les *lletres*. Així, per exemple, si vol modificar el valor d'un *tractulus* o d'una *virga*, ho fa \neg τ $\underline{\tau}$ $\underline{\tau}$ $\underline{\tau}$ (T = *tenete* = més a poc a poc; c = *celeriter* = més fluid). Encara de vegades convé modificar els matisos d'aquests valors i llavors ho indica: mt = = *mediocriter tenete* = allargar-ho però no gaire; v = *valde* = molt; b = = *bene* = força, etc. Generalment aquests advertiments es col·loquen damunt una nota i pot semblar que la modificació només afecta aquella nota determinada. Però no és rar de trobar també la indicació allargant la lletra per tal que es vegi que el seu efecte comprèn més notes, així: $\underline{\quad}$.

Amb això que acabem de dir, com queda la teoria del temps uniforme? En els manuscrits de Sankt Gallen, certament és flexible com ho és el de les síl·labes. Analitzem uns moments els signes que integren el nostre incís:

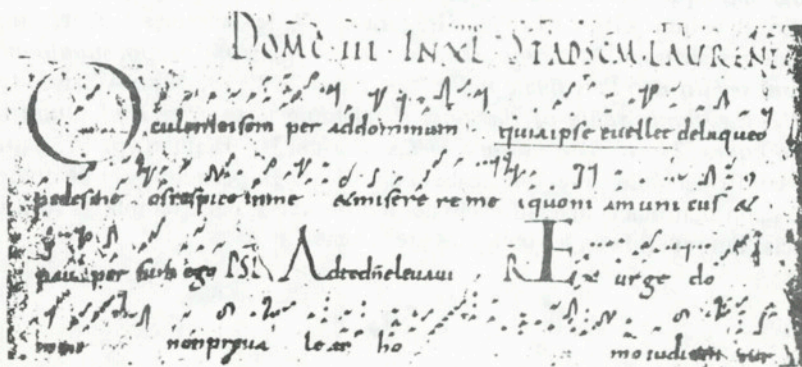
1	2	3	4	5	6	7
ε /		√ /		ε		∩ N Ñ
quia		ipse		evel - let		

-4-



Fàcilment hi podem observar tres menes de temps: *disminuït* en 1, 5, i en la 2^a part del neuma que correspon a *evellet* (∩) que pren formes arrodonides; *ordinari* en 2, 3, 4; i *augmentat* en la virga separada en el neuma 6. *Fixem-nos bé en aquesta separació, car en tornarem a parlar detalladament.* Aquest neuma (*porrectus*) termina donant a la darrera virga la forma de bucle o cargolet (liqüescència augmentativa), que indica que cal articular o pronunciar bé la consonant que li correspon. Ens manca determinar quin temps correspon al núm. 7. És una *clivis* que, per raó de la seva forma arrodonida, tindria un valor disminuït, però això resta neutralitzat per l'episema que duu i per tant els seus temps esdevenen pràcticament ordinaris. Com podem veure, la durada dels temps queda bastant ben indicada, encara que en algun neuma, per exemple el 2, ens podrà quedar el dubte.

Deixem ara de banda el manuscrit d'Einsiedeln i mirem d'analitzar una mica el còdex 239 de Laon (s. X) núm. 30v.

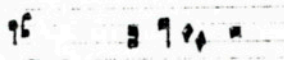
Començo presentant-vos una fotocòpia de tot l'introit, car així podreu ja tenir una impressió general del conjunt:



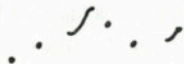
-5-

Si deixem de banda els dibuixos que dóna als diferents neumes, i que per al que ara ens proposem no tenen gaire interès, certament ens cridarà l'atenció en aquesta peça el signe que té la forma de ganxo o ham, que veiem en els primers mots. És el que s'anomena *uncinus* () (*crochet* en francès) i que representa un temps-síl·laba normal. Si aquest temps comporta en la dicció de la síl·laba un matís de petit allargament, com en "Oculi mei", veurem com el ganxo és un xic més dilatat (). Vegeu el mateix fenomen en la *clivis* (dos *uncinus* superposats que representen una *clivis*) i és més dilatat el primer per tal de traduir millor la cadència de l'incís que hi ha. És, doncs, un *uncinus* amb *tendència a un temps augmentat*. En el còdex 239 de Laon, altres vegades surt algun *uncinus reduït*. Aneu notant tots aquests matisos, car donen una idea més exacta de la veritable natura del temps-síl·laba. Quan aquest vol significar un temps reduït, pren la forma d'un *senzill punt*, com podem veure en la paraula *quia*. Ens manca només la representació del temps augmentat, que trobarem en la darrera síl·laba del mot *ipse*, on veurem un *uncinus* amb la *t* de *tenete*. Altres vegades no duu a terme per mitjà de la lletra *a* (*augete*), per exemple en la *clivis* que es troba al mig de la paraula *semper*. És evident, doncs, que, als temps gregorians, els corresponen valors ben diversificats, sense però que aquesta duració equivalgui a múltiples ni a fraccions d'un temps teòric, ni es confongui tampoc amb simples modificacions del *tempo* (L'agògia d'Hug Riemann), valors diferents o diferenciats, encara que no es poden mesurar a causa de llur imprecisió natural, com així s'esdevé igualment en la durada de les síl·labes en el llenguatge parlat. Ja us deveu haver adonat que aquest fet ens mena directament a la medul·la del *ritme lliure*, ara sí lliure de debò sense cap mena d'aquells subterfugis amb què hom aplicava aquest qualificatiu al cant gregorià.

En el volum XIII d'"*Études Grégoriennes*" de Solesmes trobareu dos treballs interessantíssims: "*Comportamento delle virghe nei gruppi subbipunctis resupini seguiti da clivis finale nel codice Laon 239*", de Nino Albarosa (p. 15), i "*The rhythmic value of the final descending note after a punctum in Neums of codex 230 of The Library of Laon*", del Dr. Heiman (p. 153), que són una confirmació de tot el que acabem d'indicar. Hi podreu veure de quines maneres Laon significa la diversificació del temps. Així, per exemple, la fórmula cadencial tan repetida en les melodies gregorianes:

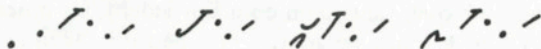


Laon constantment la tradueix així:



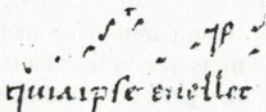
-7-

és a dir, formada *per sis elements* que són *tres signes de diferent valor*: *punctum* de valor disminuït, quatre vegades, una *virga petita* que és equivalent a un *uncinus* de valor ordinari, que correspon al pas d'una síl·laba a una altra, i una *virga més allargada*, que significa un valor augmentat. Sankt Gallen confirma plenament aquesta interpretació, car aquesta fórmula i similars sempre és traduïda així:



-8-

Després d'aquesta llarga digressió analitzant el valor dels temps en la notació de Laon, retornem al nostre petit incís que ens ha servit de base en aquest treball. Heus-el ací:



-9-

El mot *quia* conté dues síl·labes de poca importància, com si fossin an-tetòniques, i per això el compositor les llança mitjançant una ascensió lleugera indicada pels *puntets* de valor disminuït cap a la paraula *ipse*, que és un mot realment important. Per a aquest mot el notador empra un *uncinus* i una *virga* ordinària superposada formant un *podatus*. Hauria pogut emprar la figura normal del *podatus* (*J*) i prefereix (*~*) la disgregació que comporta un petit allargament. Per a la quarta síl·laba empra un *uncinus*, però acompanyat d'un

tenete, és a dir, amb valor *augmentat*. Ens trobem, per tant, que, en un *conjunt de cinc notes*, hi són expressades perfectament *tres menes de durada*.

Ens resta per a analitzar el darrer mot, que també ens ofereix un bon alligonament. Consta de tres síl·labes, la primera de les quals és completament una síl·laba ordinària i per això porta un *uncinus* normal. Ve a continuació un neuma de quatre notes que la Vaticana tradueix per mitjà d'un *torculus resupinus* (N) és a dir, formant un bloc amb les quatre notes. Us prego que us fixeu bé de quina manera Laon escriu aquest neuma, i veureu com *disgrega del conjunt la primera nota* fent, doncs, un veritable "tall neumàtic", que jo en el meu llibre anomeno *separació inicial*. Aquesta nota separada té sempre un allargament, i per tant un valor rítmic. Sankt Gallen ho tradueix així (E. 131/8), fins i tot assenyalant-hi l'allargament per mitjà d'un episema, que no era necessària perquè n'hi havia prou amb el "tall".

No insisteixo sobre aquest fenomen importantíssim, car en parlarem més detalladament en un altre paràgraf. Ara vull només cridar la vostra atenció sobre el cargolet amb què, tant Laon com Einsiedeln, terminen el *porrectus* que ve a continuació de la nota separada. Ja sabeu que és la indicació d'allò que hom anomena *liqüescència augmentativa*, que constitueix un advertiment als cantaires perquè no s'oblidin de pronunciar bé la consonant final de la síl·laba. Totes les notes del neuma que vénen a continuació del "tall" o separació *emanen* de l'impuls que dóna la nota separada, podríem dir que flueixen d'aquest impuls i per tant llisquen vers el neuma següent amb valor que podríem anomenar *disminuït*, vers la síl·laba final, que en el nostre incís és una *clivis*. El notador, en comptes d'escriure una *clivis* senzilla (7) superposa dos *uncinus*, és a dir, estableix un veritable "tall" del neuma i assenjala la importància del primer *uncinus* dilatant-lo una mica. Compareu-los, si us plau: (8) Així tradueix admirablement la cadència de l'incís que es troba allí.

Pot demanar-se una més perfecta concordança entre la composició i la notació?

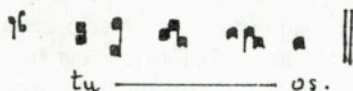


El "Tall neumàtic"

El fenomen que hem observat, de la separació d'una nota en la grafia d'un neuma (tall neumàtic), serveix per a indicar la importància rítmica d'aque-

lla nota. El “tall”, *corte neumático* en castellà, *coupure neumatique* en francès, *Neumentrennung* en alemany, *stacco neumatico* en italià, consisteix en la separació o discontinuïtat practicada en l'escriptura d'un neuma entre dos signes successius. Aquesta interrupció, doncs, en el traçat d'un signe provoca dos agrupaments que podríem anomenar “elements neumàtics” o, si voleu, “entitats gràfiques”. Un mateix neuma pot tenir diferents “talls”, i el nombre de les entitats gràfiques serà igual, evidentment, al nombre dels “talls” més un.

• Les notacions medievals s'inspiraven en principis ben diferents dels nostres. Nosaltres acostumem a fer coincidir la primera nota de les entitats gràfiques amb allò que anomenem primer temps del compàs, és a dir, amb els sons que considerem com a principals en la construcció rítmica. Aquest fet sembla trobar una base en els mateixos dibuixos dels signes que empraven els manuscrits antics. Així, si volem transcriure a la nostra notació el passatge melòdic que correspon al darrer mot (*tuos*) del gradual “*Ex ore*”, la vocalització que trobem en la síl·laba *tu* i que la Vaticana escriviu així:



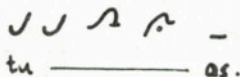
ho farem:




Gradual
núm. 696 c
(p. 52)

-10-

Això semblarà la cosa més normal del món, sobretot si hom raona a base d'una teoria rítmica preestablerta com la de Solesmes. Fins i tot potser defensarem la nostra manera de fer basant-nos en els manuscrits, car Einsiedeln 121 (42/2) ho escriviu així:

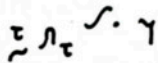
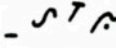
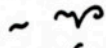





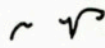



-11-

Però en la mentalitat dels antics la cosa era ben diferent, car en la síl·laba *tu* no volien pas dibuixar un *podatus* + un *podatus* + un *torculus* + un *pressus*, és a dir, quatre neumes, sinó *un de sol* corresponent a *una sola síl·laba*, neuma que *consta de 10 notes*. Aquest concepte del neuma és del tot nou per a nosaltres i té unes conseqüències rítmiques importantíssimes, com segurament tots ja advertiu. Totes les notes que corresponen a una síl·laba *formen un sol neuma*. Els antics podrien haver dibuixat el nostre passatge melòdic traçant una línia sinuosa () com es troba en algun cas semblant en Bamberg (B. 44/8), però el notador de Sankt Gallen va preferir d'interrompre (tallar) la línia ondulada, car d'aquesta manera trobava que podia reflectir millor en el pergamí el gest que el mestre de cor maldava per representar en la figuració del moviment sonor, és a dir, la interpretació que calia que els cantaires donessin a aquella melodia. Per tant, aquells signes tenien un doble "mimetisme", el del gest i el del neuma; en altres mots, "el neuma era un gest escrit". Quan el mestre volia subratllar o recalcar la importància d'una nota, ho feia com si volgués indicar-la amb el dit, i s'hi parava allargant-la una mica. És aquest el veritable significat dels "talls neumàtics", i els agrupaments que provoquen corresponen exactament a aquesta interpretació de la melodia. Aquest fet no és una interpretació particular del P. Cardine, car troba una confirmació exacta en totes les notacions antigues. El passatge que hem analitzat, el trobo també en el Cantatorium de Sankt Gallen (s. IX) anotat de la manera següent:

-12-

Fixeu-vos en l'introït *Oculi mei* que us he presentat, observèu-hi algunes disgregacions (talls) i vegeu-ne la correspondència exacta en la notació de Sankt Gallen:

<u>Laon</u>		<u>E. 121</u>
ad Dominum	 
evellet	 
respice	 

in me		
quoniam		

-13-

Seria, per tant, un error de voler llegir els signes antics com si tinguessin el mateix significat que els nostres. Els "talls neumàtics" inclouen la significació rítmica d'una nota determinada, precisament *la immediata que precedeix el "tall neumàtic"*. Tot "tall" expressa una intenció rítmica i per això s'anomena també "*tall expressiu*". Evidentment no és el "tall" qui crea la importància d'una nota, sinó que és el valor propi d'aquesta nota el que és traduït i significat pel "tall". Tots els "talls", excepte els que es troben a la part més baixa de la corba melòdica, que per ells mateixos són neutres, són expressius o funcionals.

Si em preguntàveu quin valor cal donar a aquestes notes expressives, se'm faria molt difícil de respondre-us amb precisió, perquè en música gregoriana, que, com hem dit, té un ritme essencialment lliure, el valor dels signes escrits com el de les notes cantades depèn sempre del context, i això significa que hi ha un marge per a la interpretació. Cal convenir, però, que sempre existeix una jerarquia entre els sons. N'hi ha que són més importants i cal posar-los en relleu, car constitueixen l'encavallada de la melodia; i n'hi ha d'altres que evidentment són secundaris i ornamentals. Per tal que us n'adoneu més perfectament, concretarem tot això en un exemple.

Prendrem el començ de l'Ofertori *Ave Maria* del IV diumenge d'Advent, i ens fixarem només en el neuma que correspon a la síl·laba *A*. Tal com hem indicat en el curs de la present ponència, en aquesta síl·laba, no hi hem de veure *un pes + un porrectus resupinus + un torculus + un climacus + un scandicus + un torculus + un pes*, sinó *un sol neuma de 21 notes*, perquè *totes corresponen a una sola síl·laba del text*.

En aquest neuma de 21 notes descobrirem, fins en l'edició Vaticana, tres "talls" expressius, el primer després del segon LA, el segon en la nota MI (que en la Vaticana va assenyalada amb un *mora vocis*), i el tercer en el primer LA que ve a continuació. El primer i el tercer subratllen la nota LA vers la qual tendeixen les notes precedents i de la qual flueixen o emanen les que segueixen, totes amb valor fluid segons indicaré en la transcripció lliure. El segon dels

“talls” correspon a la nota MI i constitueix una cesura o separació entre dues parts del neuma. Per tant, en un mateix neuma, hi trobem dues menes de “tall”, a cadascun dels quals correspon una interpretació rítmica ben diferent i fins podríem dir oposada.

Malgrat aquesta diferència, resta ben palesa la importància rítmica de les notes LA - MI - LA per damunt de totes les restants, i aquest és el motiu dels tres “talls”. En la notació neumàtica de Sankt Gallen, encara hi podem trobar un altre “tall”, o separació terminal, que ha estat omès en l'edició vaticana. Aquesta termina el neuma així: $\text{C} \text{N} \text{I}$ quan hauria d'ésser $\text{C} \text{N} \text{I}$ és a dir, disgregant-ne la darrera nota i indicant d'aquesta manera un petit allargament, que prepara molt bé la cadència musical. Heus ací una fotocòpia presa del “Graduel Neumé” del P. Cardine, on trobareu juntes les versions vaticana i de Sankt Gallen:



-14-

Si en volfem fer una transcripció a la notació lliure, jo proposaria la següent:



-15-

- = valor fluid
- = valor normal
- ⊙ = valor augmentat. Tall.

Aquesta varietat de “talls” és el que tot bon intèrpret ha de sospesar i matisar en cada cas particular, si vol donar el cant gregorià tota la seva expressió.

Estic convençut que aquesta qüestió dels “talls neumàtics” resultarà un bon xic indigesta per a molts músics que només disposen de les edicions vaticanes del gregorià. Per tal de comprendre bé la qüestió, cal recórrer a les notacions antigues, car és en elles que es fonamenta aquest fet. Quan estigui llesta l'edició crítica del *Graduale Romanum* i s'hi modifiqui com cal la notació, la cosa serà més a l'abast de tothom. Jo solament constato l'existència del fet i les conseqüències que en deriven.



Per a terminar ens caldria encara fer notar les diferències que es refereixen a la interpretació d'alguns neumes, degudes a un coneixement més exacte dels signes. En el meu llibre trobareu una resposta adient.