

Cantus fractus, cantus figuratus: aproximacion a un problema semantico en algunas fuentes teóricas antiguas y modernas.

Massa, Pablo.

Cita:

Massa, Pablo (2003). *Cantus fractus, cantus figuratus: aproximacion a un problema semantico en algunas fuentes teóricas antiguas y modernas*. *Música e Investigación, Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, (12 - 13), 165-179.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/pablo.massa/6>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p6yU/eOd>

CANTUS FRACTUS, CANTUS FIGURATUS:

APROXIMACION A UN PROBLEMA SEMANTICO EN ALGUNAS FUENTES TEORICAS ANTIGUAS Y MODERNAS¹

Publicado en: *Música e Investigación*, Revista del INM "Carlos Vega", Buenos Aires, Año 6, No. 12-13, Jun.-Dic., 2003, p.165-179.

Pablo Massa

Incipit

La expresión *cantus fractus* alude a una práctica situada entre mediados del s. XIV y fines del s. XIX, que consiste en la aplicación de ciertos aspectos o variantes de la notación mensural a la rendición escrita de piezas de canto monódico litúrgico de tipo silábico (en su mayoría Credos, himnos y secuencias) ya sea provenientes de la tradición o de invención contemporánea.² Se trata pues, de una costumbre que ocupó seiscientos años de la vida litúrgica del catolicismo de occidente y que generó un corpus inmenso, pero que no ha obtenido mayor atención de los estudiosos sino hasta hace pocos años. Las razones de esa falta de interés hallan resumen aunque no explicación completa en la influencia que los benedictinos de Solesmes ejercieron desde fines del siglo XIX en el estudio del canto llano litúrgico católico, influencia que restringió su pureza, y con ello su dignidad de estudio, a una tradición determinada, es decir, a un número histórica y geográficamente limitado de manuscritos. Como señala Marco Gozzi, los estudios de Solesmes:

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de Investigación "*Relevamiento y edición de fuentes de 'cantus fractus' en colecciones públicas y privadas de la Ciudad de Buenos Aires*", (Secretaría de Cultura de la Nación, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Res. SC 1350/03).

² El fenómeno no se limita, empero, a los tipos silábicos. En los siglos XVII y XVIII es muy frecuente encontrar cantos del Ordinario e incluso Misas enteras en *cantus fractus*, editadas en colecciones tales como las "*Missae unica voce concinendae*" (compuestas por el cisterciense P. Filippo di San Giovanni Battista) colección que tuvo varias ediciones entre 1681 y 1728. En lengua vernácula, los italianos designarán al *cantus fractus* como *canto fratto*, mientras que los teóricos españoles de los s. XVII y XVIII le darán el nombre de *canto mixto* (Sierra Pérez 2000).

(...) hanno talvolta generato un dogmatismo culturale che ha escluso dall'orizzonte tutta la ricchezza del canto liturgico dei secoli seguenti, provocando anche forse involontariamente una fissazione di rigide regole esecutive, che hanno imbalsamato l'esecuzione del gregoriano e proposto un modello scientifico chiuso a nuovi apporti interpretativi.

(Gozzi 2002:108)

En este marco, el repertorio de *cantus fractus* aparece como tres veces corrupto: por la época de composición de sus piezas (o por el estado de deturpación de las melodías tradicionales que aquí se exhibe), por el empleo de un sistema de notación foráneo al *cantus planus* medieval, y por el hecho mismo de que tales melodías demandan una ejecución en valores proporcionales, lo que contraviene expresamente el clásico modelo rítmico de Solesmes³. No obstante, sería injusto achacar por completo al purismo benedictino la indiferencia, cuando no el desprecio, hacia el estudio de nuestro repertorio. En 1864, un campeón teórico del emporio Pustet de Ratisbona, F. X. Haberl, advertía:

Siendo el canto medido invención posterior al canto gregoriano, se podrá deducir cuan infundado e irracional sea el intento de aquellos que sujetan a número fijo de valores binarios o ternarios el ritmo libre del canto llano.

(Haberl 1898:35, trad. L.Zufiria)

A pesar de que Haberl esboza un método de interpretación rítmica del canto llano que posee más de un punto básico de contacto con la doctrina de Dom Pothier, lo citado arriba es síntoma de una inveterada suspicacia hacia la mensuralización del canto litúrgico que no proviene ciertamente de la línea filológica "moderna" de Solesmes, y cuyo árbol genealógico es de muy larga data. Tal suspicacia convive con la tolerancia igualmente añeja que la tradición exhibe hacia la práctica mensural del canto llano en ciertos sectores del repertorio (corpus silábico).

³ En concreto, el modelo propuesto por Dom Mocquereau en los dos volúmenes de "*Le nombre musical gregorién*" (1908), el cual se alinea, junto con el "ritmo libre oratorio" de Dom Pothier, a la tendencia "igualista" frente a la posición llamada "mensuralista", que postula una interpretación proporcional de los neumas de algunos manuscritos antiguos. No obstante, es obvio que el *cantus fractus* constituye un fenómeno que escapa a *todas* las teorías sobre la rítmica del gregoriano tradicional, pues emplea un sistema de notación del ritmo propio de la música polifónica.

No obstante, cualquiera sea la causa del desdén estético e intelectual hacia el fenómeno que estudiamos, es preciso advertir que tanto la notación como la práctica e incluso la construcción misma del *cantus fractus* como objeto teórico suscitan numerosos interrogantes que aún permanecen oscuros, y que los investigadores recién comienzan no digo a resolver, sino a plantearse de forma sistemática. Entre estos puntos problemáticos, Gozzi (2003) señala la disparidad de origen del repertorio (melodías tradicionales vs. “nuevas”), la interdependencia de las distintas formas de escritura rítmica observadas, la posibilidad de que tipos textualmente disímiles tales como Credos e himnos hayan seguido procesos diversos e independientes de mensuralización, la frontera práctica entre la ejecución mensural y plana del canto llano (es decir, ¿cuál era el grado real de “acatamiento” de la prescripción rítmica del *cantus fractus*? y a la inversa, ¿hasta qué punto habría sido común la ejecución mensural del canto llano anotado de manera corriente?), y otros. El problema de la concepción teórica y estética del *cantus fractus* contemporánea al fenómeno no es menos oscura. Por razones que arriesgaremos más abajo, el *cantus planus* mensuralizado parece ser una especie de punto ciego en la teoría musical posmedieval, descrito a veces pero nunca denominado de manera explícita e inequívoca. La propia expresión *cantus fractus* (o *canto fratto*) es problemática, y aparece con significados poco claros, cuando no divergentes.

El presente artículo tiene como propósito analizar el espectro semántico de la expresión *cantus fractus* en ciertas fuentes teóricas y examinar sus vínculos con otros términos que a menudo se postulan como equivalentes (*cantus figuratus*, *cantus coronatus*, *canto de órgano*). Al mismo tiempo se procurará exponer de manera muy básica algunas de las dificultades que acechan a la moderna construcción del *cantus fractus* como objeto de estudio.

Es necesario advertir al lector que nuestra compulsa de los tratados teóricos de época no pretende ser exhaustiva, sino adecuada a una primera aproximación: de hecho, nos hemos circunscrito al rango extensísimo pero no absoluto que ofrece el *Thesaurus Musicarum Latinarum* (School of Music, Indiana University), mas cierto número de tratados de canto llano en lengua vernácula.

La delimitación teórica del repertorio estudiado en las fuentes antiguas.

Como hemos adelantado arriba, la expresión *cantus fractus* no abunda en las fuentes teóricas posmedievales, y no alude mayormente a lo que hoy conocemos como tal. Sin embargo, el corpus silábico (consignatario de buena parte de las rendiciones escritas de *cantus fractus*) es reconocido y descrito allí como una parcela con características propias de ejecución dentro del canto llano litúrgico, si bien no se le otorga al mismo un nombre determinado o al menos común. Buena parte de los tratados de los siglos XV al XVIII señalan que los tipos silábicos del canto llano (himnos, Credos, secuencias, salmos etc.) admiten una ejecución en valores "desiguales" y "proporcionales", a diferencia del canto llano "ordinario", donde la medida o cantidad de tiempo que adopta cada nota es "uniforme", es decir, donde las notas no poseen diferencias de valor temporal entre sí⁴. Esta prescripción de "uniformidad", constante en la teoría posmedieval, permite entender el adjetivo *fractus*: allí, la unidad de tiempo simple e indivisible propia del *cantus planus* se rompe, generando valores (figuras) diferentes⁵.

Ahora bien, la mención de la ejecución mensural del repertorio o corpus silábico rara vez se da bajo las mismas circunstancias teóricas o invocando los mismos argumentos. A veces ocurre en el sector dedicado a las diferentes divisiones de la música. Allí es común el reconocimiento de una categoría llamada "Música métrica", es decir, aquella que asigna valores proporcionalmente largos o cortos a las notas en función de la medida de las sílabas que estas llevan, y que organiza dichos valores en patrones recurrentes (pié), siendo tal categoría admitida en la ejecución de himnos y secuencias. En otros casos, la mención de la interpretación mensural del corpus se hace cuando el

⁴ La uniformidad rítmica implicaba incluso la marcación de un *tactus*, en el cual cada nota recibía un pulso. Gable (1997) señala que los tratados y el tipo de notación empleado en los manuscritos del área germana durante el s. XVII "*strongly suggest a moderately slow, equalist performance rhythm in a tempo of 50-60 beats per minute or slower*".

⁵ Un tratado medieval importante, como el *Lucidarium* de Marchetus de Padua, aún distingue entre la música plana y mensurada en términos de "inefinición" y "definición" del valor temporal de las notas, o "mensurabilidad" e "inmensurabilidad" de las mismas. Así, la música plana es "*qui absque temporis mensura et limitatione notularum figuratur et cantatur*" ("aquella que se canta y se anota sin medida de tiempo ni definición temporal de sus notas") (Marchetus, TML Gerbert ed. 1963, I: XV). El adjetivo "*fractus*" se entiende mejor en un contexto teórico más tardío (s. XV- XVI), en el cual la frontera entre música plana y mensurada tiende a trazarse a partir de la oposición entre "uniformidad" y "variedad" o "igualdad" y "desigualdad" de los valores rítmicos empleados.

tratadista se ocupa de explicar las diferentes formas de las notas, o cuando define la música plana en oposición a la mensurable. Semejante “ubicuidad” sugiere que la ejecución mensural del repertorio silábico era probablemente considerada como un caso teórico desdeñable, que no merecía más que una observación al pasar. No obstante, casi siempre existe en la teoría la intención de aislar este corpus de lo que se llama canto llano “ordinario”. Veremos algunos ejemplos. Franchino Gaffurio (*“Practica Musice”*, 1493), comenta:

*Sunt et qui notulas huiusmodi plani cantus aeque describunt et commensurant figuris mensurabilis consyderation sit vt longas breues ac semibreues. vt constat in Symbolo cardineo: et nonnullis prosis atque hymnis...*⁶

(Gaffurio, TML 1979, I:3)

Biagio Rossetti en su *“Libellum de rudmentis musicae”* (1529), indica que en los responsorios, graduales e introitos, cantos en los cuales existen ligaduras (melismas), *“hic grammatica ancilla musicae”*, es decir, debe cantarse cada nota con valor uniforme y debe tolerarse la asignación de melismas en sílabas breves:

*Sed in hymnis et prosis vel sequentiis et in psalmis et antiphonis, possumus de ancilla grammatica facere dominam, ut quando pronunciamus syllabam brevem, debemus abbreviare notulam cantus, etiam si fuerint duae notulae supra unam syllabam dictionis brevem (...)*⁷

(Rossetti, TML Seay ed. 1981, I:VI)

Pietro Aron (*“Compendiolo..”*, 1545: IV) enumera los cinco ordenes establecidos por San Gregorio Magno para el canto litúrgico, entre los cuales se encuentra el llamado

⁶“Tambien hay quienes consideran y ejecutan las notas del canto plano del mismo modo que las figuras (de carácter) mensural, tales como longas, breves y semibreves, como consta en el Símbolo cardineo, y en algunas secuencias e himnos”. (El “Símbolo cardineo” es un Credo mensural muy famoso en el siglo XV, llamado “Cardinalis”).

⁷ “Pero en los himnos y en las prosas (secuencias), así como en los salmos y en las antífonas podemos hacer que la gramática, de sierva, se transforme en ama, y así cuando pronunciamos sílabas breves, debemos abreviar las notas del canto, incluso si hubieran dos notas sobre una sílaba de pronunciación breve”.

“orden métrico”, que resulta “*quando le note sono composte sopra versi, hymni et altri simili*”. Pietro Antonio Pagani (“*Brevo trattato sopra il canto fermo*” 1604: XXIX), describe este orden o género en casi iguales palabras. El tratadista portugués Pedro Thalesio (“*Arte de canto chão*”, 1618) describe en cambio tres grandes formas de marcar el tiempo (*compasso*): “*gramatical, ygual y desigual*” (o *ternario*). El primero es el que se practica:

...no psalmear & mediação dos Versos, observando os accentos; e nas Licoes do Coro, Profecias, Glorias, Cremos, Sequentias, Prefacios, Epistolas & Euangelios da Missa.

(Thalesio 1618: 67)

El segundo *compasso*, de acuerdo al tratadista, corresponde al “*canto chao ordinario*” de los Responsorios, Introitos, Tractos, Graduales, Aleluyas etc, y consiste el mismo “*em que se da igual valia as figuras*”. El último *compasso*, llamado “desigual” o “ternario” corresponde a ciertos himnos como *Conditor alme siderum*, *Ad coenam agni providi*, *Pange lingua* y *Sacris solenniis*. Algo más tarde, Guillaume de Nivers (“*Dissertation sur le Chant Grégorien*”, 1683), argumenta:

Ceux qui soustiennent le plus opiniâtement l'égalité totale des Notes, admettent de l'inegalité dans le Chant Psalmodique, & dans le Chant metrique: poqurquoy non aussi dans le Pleinchant ordinaire?

(Nivers 1683:96)

Nivers defiende aquí la admisión de una variedad rítmica elemental (breve y semibreve) en el canto llano “ordinario”, y se asombra de que la opinión corriente tolere semejantes distinciones en un sector del repertorio y no en otro. Un siglo más tarde, Romero de Avila (1785:119) reserva la parte tercera de su tratado a la ejecución de “*Hymnos y Prosas o Sequencias*”, tipos compuestos “*de diversos tiempos y figuras*” que a menudo los subchantres y salmistas no comprenden “*por carecer de algunas noticias del Canto de Organo*”.

El término *cantus fractus* en las fuentes posmedievales

Los testimonios del s. XV emplean la expresión que nos ocupa (a veces como “*fractio vocis*”) para referirse a ciertas prácticas de polifonía improvisada sobre el canto llano, todavía comunes durante el Renacimiento. Aquí, *cantus fractus* o *coronatus* parece corresponder a una voz en estilo florido u ornamental (una de las acepciones del adjetivo “*coronatus*” es “adornado”), elaborada sobre un canto dado o previo. Como advierte el anónimo del s. XV *De origine et effectu musicae* :

*Cantus coronatus cantus fractus dicitur quia ad nullum gradum alligatur, sed potest ascendere et descendere in consonantiis perfectis et imperfectis indifferenter.*⁸

(Anon. TML Reaney ed. 1986, XVI)

Sin embargo, Hendrik van der Werf (2001:66) señala que el término “*cantus coronatus*” designa en el s. XIV a cierto tipo de canciones de *trouvères* francesas, pero en ningún momento menciona su relación con la práctica polifónica, y tampoco establece relación entre *coronatus* y *figuratus* o *fractus*.

Siguiendo con la teoría de época, Nicolaus Burtius (*Musices Opusculum*, 1487), asocia la *fractio vocis* al *cantus figuratus*, siempre dentro del contexto de la práctica polifónica:

*Similiter cantus figuratus est quedam vocum fractio: vel leuitas ex contrapuncti grauitate edita.*⁹

(Burtius, TML Forni ed.1969)

Johannes Gallicus (*Ritus canendi*, c. 1460) sugiere incluso la imposibilidad de concebir o aprender el *cantus figuratus*, al que previamente llama *fractio vocis*, con independencia de la práctica del contrapunto:

⁸ “El *cantus coronatus* es llamado *cantus fractus* porque no se halla sujeto a ningún grado, sino que puede ascender y descender libremente en consonancias perfectas e imperfectas.”

⁹ “De manera similar, el canto figurado es como una ruptura de las voces, o una ligereza nacida de la gravedad del contrapunto.”

(...) *et sicut qui cantum figuratum aut mensuratum sine contrapuncto didicit in tenebris ambulat, ita si contrapunctum absque simplici vel plano cantu sapias.*¹⁰

(Gallicus, TML Seay ed.1981, lib. III:2)

La vinculación del *cantus fractus* con el dominio de la polifonía continúa en el siglo XVI, a juzgar por testimonios como el de Gallus Dressler, quien en su tratado *Praecepta musicae poeticae* (1563) menciona tres clases de contrapunto: “*simplex, floridus seu fractus et coloratus*” (Dressler TML Engelke ed. 1914, I). Sin embargo, en el siglo XVII, el término parece adquirir un significado distinto, vinculado a la práctica del canto llano, tal como indica este pasaje de Matteo Coffferati (*Il Cantore Adotrinnato*, 1691):

...Quando poi nelle Cantilene si trova qualche nota tonda, o triangolata sopra qualche sillaba, vogliono gli Autori che si dica un po più presto dell'altre, e questo segue nelle Sequenze, nelle Lamentazioni, nelle lezioni, nelle diverse cantilene del Credo, negli'inni e simili; e si dicono un po più presto, perchè in tali Cantilene si esce de' limiti del Canto Fermo, e si domanda Canto Fratto, il quale è differente non solamente dal valore delle note del Canto Fermo, ma ancora perchè non osserva la quantità del tempo, che richiede il Canto Fermo.

(Cofferati, Ricossa ed. 2002, Lib. II: 42-43)

Es de notar que Coffferati no menciona aquí el empleo de un *sistema* de escritura rítmica diferenciado para el *canto fratto*, sino que indica apenas la interpretación rítmica peculiar (“*un po piú presto*”) de un signo común en el *cantus planus*. Que el *canto fratto* no observe “*la quantità di tempo*” que requiere el *canto fermo* nos dice mucho menos acerca del mismo que las propias fuentes musicales.

Como hemos visto, la teoría es parca y poco clara acerca del fenómeno que nos ocupa, pero existe quizás una razón para ello. Si se tiene en cuenta que el *cantus fractus* no era

¹⁰ “Y así como el que aprende el canto figurado sin el contrapunto anda en tinieblas, de la misma manera le ocurre a quien aprende el contrapunto sin el canto llano o simple”.

en la práctica por completo monódico, sino que se lo ejecutaba muchas veces con un acompañamiento vocal semi- improvisado o instrumental (órgano, bajo continuo, etc.), se explica la dificultad de hallar en las fuentes antiguas un término o una caracterización teórica especial para esta clase de canto, pues a menudo quedaba escondido dentro del conjunto general de prácticas polifónicas litúrgicas.

Connotaciones negativas de los términos "*fractus*" - "*fractio*"

Se sabe que la ruptura de la uniformidad rítmica del canto llano siempre fué vista con desconfianza por cierto sector del pensamiento estético medieval y posmedieval, cuando no por la propia autoridad eclesiástica. La ancestral acusación sostiene que dicha ruptura, que instaure una variedad de valores y combinaciones rítmicas tanto diacrónicas (monodía mensural) como sincrónicas (polifonía), constituye una distracción del propósito esencial del canto eclesiástico, además de una concesión al deleite los sentidos. Sin embargo, la palabra *figuratus*, tradicionalmente asociada a la música *mensurabilis*, no posee una carga negativa determinada a diferencia de *fractus*, que a menudo actúa como sinónimo de la primera e invoca sombras de orden diverso, tanto morales como intelectuales. Hay antecedentes muy antiguos del empleo peyorativo del término *fractus*. Cicerón (*Brutus*: 283) lo emplea para adjetivar el (pésimo) estilo oratorio de Hegesias, al que también califica de "*puerile*" ("irreflexivo", "necio"). En la teoría musical medieval, *fractus* resulta tan neutro como cualquier otro tecnicismo (recuérdese la *fractio modi* en la rítmica del s. XIII), pero las sugerencias reaparecen en las fuentes del s. XV, cuando el adjetivo se perfila como equivalente a *figuratus*. Así lo manifiesta este pasaje de Johannes Gallicus (*Ritus canendi*):

*Fractio tamen vocis nisi sit valde gravis et sobria, quid nobis conferre valet in ecclesiis praeter lasciviam et peccatum. Quam siquidem idiote viri discere queunt, et mechanici suavius quam quae videntur in re magistri saepe concinunt, quod de vera vocum intelligentia non dicam, praeclara namque tantum ingenia prorsus ad illam attingunt.*¹¹

¹¹“Y sin embargo esta “ruptura” del canto (voz) ¿qué nos aporta de valor en las iglesias --a menos que se haga de manera lo bastante seria y sobria-- más que lascivia y pecado?. Si en verdad los hombres, irreflexivamente, buscan aprenderla y la cantan con mejor disposición y método que lo que enseñan los maestros (por no hablar de una verdadera comprensión de los sonidos), de ninguna manera les vendrá con ello nada grande o admirable”.

(Gallicus, TML Seay ed.1981, lib. III:2)

Aquí, la palabra (bajo su variante sustantiva *fractio*) recupera el componente ciceroniano de puerilidad o vacuidad (“*idiote viri discere queunt*”), el cual se agrega a la carga “sensual” propia del *cantus figuratus* en tanto forma subalterna y heterodoxa del canto litúrgico.

Testimonio interesante de otro tipo de connotación encontramos en el tratado anónimo *Compendium musices*, (1499), que contiene una paráfrasis de un pasaje del libro IX de las "Revelaciones" de Santa Brígida de Suecia:

*Clericorum cantus non sit remissus, non fractus, non dissolutus sed honestus et gravis et uniformis et per omnia humilis.*¹²

(*Compendium musices*: fol. 16r)

Se observa que dos de los tres pares de adjetivos conforman sendas antítesis de carácter moral (*dissolutus / honestus, remissus / gravis*) . Por una suerte de inercia semántica, *fractus* se contamina aquí de una tacha diferente a la de “lascivia”: “indolencia” y “desprolijidad”, por oposición a *uniformis*, que reviste las notas de “constante” y “ordenado”.

Definiciones modernas de *cantus fractus*

Si bien hoy en día, la mayoría de los estudiosos coinciden en definir el *cantus fractus* más o menos como lo hemos hecho en las primeras páginas de este escrito, parece no existir un consenso absoluto respecto de los límites de la expresión. Veamos una exposición actual del término (Gozzi 2002:118):

(...) 'canto fratto', ossia ad un tipo di gregoriano che indica con esattezza i valori delle note e che possiede un'organizzazione ritmico-metrica ben precisa, al

¹² “El canto de los clérigos no es indolente, ni quebrado, ni disoluto, sino honesto, severo, uniforme, y sobre todo humilde”. Este pasaje también es parafraseado por Rossetti (*Libellum* , III:11).

contrario di quanto accadeva al gregoriano tramandato dai più antichi manoscritti.

El problema de esta definición radica en su insistencia acerca del empleo de la notación mensural, y de la “exactitud” y la “precisión” de las indicaciones rítmicas proporcionadas por las fuentes. Existen piezas consideradas como *cantus fractus* en las cuales la prescripción rítmica está lejos de ser sistemática y aún, explícita. El propio Gozzi, al comentar y transcribir una rendición mensural de la secuencia *Veni Sancte Spiritus*, dada en un prosario español del s. XVI conservado en la Biblioteca Lawrence Feininger, señala el carácter “mixto” de la notación de la pieza, que contiene sólo algunos elementos de la notación mensural polifónica junto con signos específicos (*caudae*) para marcar el acento textual. El autor admite que su transcripción posee un valor “conjetural”, y que la interpretación de los signos del manuscrito aún está abierta a una “solución adecuada” (Gozzi 2002: 118 y ss.). Es claro entonces que en al *cantus fractus* nos enfrentamos a formas diversas, mixtas, marginales y a veces poco inteligibles de notación rítmica.¹³

Ahora bien, en su estudio sobre el *Graduale* impreso de Angelo Gardano (1591), Annarita Indino parece dar por supuesta una definición algo más estrecha de *cantus fractus*:

L'applicazione di valori mensurali ai Credo di GG non è da considerarsi un caso isolato, poiché esistono altri esempi, soprattutto se si prendono in considerazione i manoscritti realizzati in area tedesca. Probabilmente questa consuetudine può essere stata originata dalla natura stessa delle melodie composte in Germania nei secoli XIV e XV, caratterizzate da un ambitus molto esteso e da uno stile melodico molto deciso, terreno fertile per sviluppare la tendenza verso la ritmicizzazione del canto piano. Questa tendenza qualche volta diede come risultato l'uso della semiminima in unione alla notazione quadrata, pratica che va sotto il nome di cantus fractus, attestata, nella sua

¹³ Para darnos cuenta de la amplitud de ese rango de diversidad, basta con prestar atención al nombre de uno de los emprendimientos de investigación más ambiciosos acerca del *cantus fractus*, el llamado “proyecto RAPHAEL” (*Rhythmic And Proportional Hidden or Actual Elements in Plainchant*, 1350-1650), llevado a cabo en la actualidad por un comité de estudiosos de las Universidades de Parma, Padova y Lecce.

applicazione alle melodie dei Credo, in molti testimoni di area sia tedesca sia italiana (centro-settentrionale). La tappa successiva all'uso del cantus fractus è la mensuralizzazione dei Credo.

(Indino 1999: cap. 3)

Así el *cantus fractus*, propiamente dicho, sería una etapa previa a una mensuralización completa o más ágil que resulta del siguiente proceso: a) interpretación igualista uniforme (o "monofigural") del canto llano: cada nota recibe una misma cantidad de tiempo dentro de un continuo isométrico, lo que como ya hemos dicho, es un rasgo característico de la doctrina rítmica del canto llano posmedieval, b) ruptura ocasional de estas unidades monofigurales en valores menores ("*abbreviare notulae cantus*", en palabras de Rossetti, lo que coincide con la definición deslizada por Cofferati) y c) adopción de un rango más variado de valores proporcionales bajo un sistema de prolación. Indino adjudica este proceso gradual de mensuralización a las melodías del Credo, lo cual constituye un aporte frente a una pregunta fundamental que Gozzi (2003) formula acerca del repertorio: "*I Credo tramandati in canto fratto sono nati con questo tipo di ritmo o hanno conosciuto una precedente fase amensurale?*". El testimonio de Nivers (1683: 96), quien menciona la costumbre de elaborar rendiciones métricas de las melodías del *Credo* para facilitar el aprendizaje del texto (cosa que puede hacerse con apenas una distinción elemental de dos valores rítmicos) parece confirmar la existencia de un pasaje progresivo del estado plano al mensural. Sin embargo, una pieza de *cantus fractus* tan rica y compleja como el Credo llamado *Cardinalis*, de tradición manuscrita e impreso por vez primera en el *Gradual* de Luceantonio de Giunta (Venecia 1499)¹⁴ no se adapta de ninguna manera al concepto de *cantus fractus* provisto por Indino, y resulta poco verosímil que haya surgido del proceso decripto arriba. El origen de las melodías de Credo en *cantus fractus* parece ser, entonces, por demás heterogéneo, y casi lo mismo puede decirse del resto del repertorio.

¿Qué es, entonces, el *cantus fractus*? ¿un modo de cantar piezas de canto llano tradicional, un modo de componer canto llano nuevo o simplemente un modo de anotarlo?. Se sabe tan poco acerca de su ejecución y acerca de la frontera *práctica* que lo separaba del *planus* ordinario, que los estudiosos modernos han tenido que definir el

¹⁴ Véase facsímil y transcripción en Gozzi (2002: 142 y ss.)

fenómeno casi en virtud de su condición de texto, de remanente escrito, de manera tal que a veces, el término *cantus fractus* parece aludir menos a un género o a una práctica de ejecución que a un "estado" en el que ciertas piezas pueden hallarse en diversas fuentes.

Parece sensato concluir, entonces, que la concepción moderna de *cantus fractus* se compone de construcciones teóricas diversas que tienden a abarcar *el fenómeno general de mensuralización, explícita o no, del canto llano litúrgico europeo*.

.

Cantus fractus vs. cantus figuratus / canto de órgano

La virtual sinonimia entre estos términos no es impropia, pero es necesario precisar sus límites. *Cantus figuratus (canto figurato)* es, en sentido estricto, una melodía cuyas notas poseen valores temporales definidos y diversos. Tal concepto coincide con el de *cantus fractus*, aunque *cantus figuratus* abarca frecuentemente, por extensión, a toda la música polifónica, y este matiz conviene mejor a la expresión española *canto de órgano*. Sin embargo, algunos teóricos del Renacimiento advierten, al menos desde el punto de vista especulativo, que la evocación polifónica de *figuratus* era sólo una cuestión de uso, es decir, que la multiplicidad de valores rítmicos no tenía que estar necesariamente asociada con la polifonía. Tinctoris, en su "*Diffinitorium musicae*" (c.1475), al explicar la palabra *cantus*, acude a dos pares de categorías opuestas (*simplex / compositus – planus / figuratus*), de cuya combinación pueden derivarse todos los tipos de monodía "lógicamente" posibles:

Cantus est multitudo ex unisonis constituta qui aut simplex aut compositus est. Cantus simplex est ille qui sine ulla ratione simpliciter constituitur, et hic est planus aut figuratus. Cantus simplex planus est qui simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constitutus, cujus modi est gregorianus. Cantus simplex figuratus est qui figuris notarum certi valoris simpliciter efficitur¹⁵.

(Tinctoris, TML Coussemaker ed. 1864, cap. III)

¹⁵ "El canto es una multiplicidad hecha de unísonos, y puede ser simple o compuesto. Canto simple es aquel que (en sí mismo) no posee diferencia (razón) de alturas, y puede ser plano o figurado. Canto plano es el canto simple formado por notas de valor indefinido, cuya manifestación es el gregoriano. Canto simple figurado es el canto en el que las figuras de sus notas poseen valores definidos."

Cantus simplex figuratus es entonces una composición *monódica* y *mensural*. De manera analítica, el tratadista *deduce* aquí un género que constituye casi un punto ciego en la teoría y que, por carencia de nombre específico, se refugia a menudo en el concepto más extenso de *cantus figuratus*. La clave para precisar el término yace entonces, a nuestro entender, en el significado que en el contexto pueda atribuirse a la palabra *planus* (llano). En las fuentes teóricas, esta posee a menudo dos grandes acepciones, no mutuamente excluyentes: a) *planus* entendido como "no mensural" y b) *planus* entendido como "monódico". Así, la expresión *cantus figuratus* poseerá también dos grandes tendencias de sentido:

a) *Toda música mensurada, polifónica o no*. Esta tendencia, que prevalece en la mayoría de las fuentes teóricas, busca distinguir entre el canto llano de la tradición gregoriana y todas las demás expresiones musicales.

b) *Un tipo particular (mensurado) de canto litúrgico monódico* (es decir, lo que hoy llamamos *cantus fractus*). Esta tendencia, más estrecha, se encuentra en algunos tratados de canto litúrgico en los cuales se enseña el modo de notación y ejecución, correspondiente a ciertas piezas del corpus silábico, modo que las distingue del canto llano "ordinario".

Obviamente, la primera tendencia plantea una distinción entre grandes géneros de música, la segunda esboza apenas una distinción interna en el canto litúrgico.

Cabe recordar que, como hemos dicho arriba, el *cantus fractus* no era en la práctica necesariamente monódico, sino que se lo acompañaba muchas veces con órgano e incluso con formaciones de bajo continuo: con ello, el *cantus fractus* pierde su especificidad y por lo tanto, deja de ser necesario un reconocimiento o caracterización particular del mismo.

Explicit

Mal haríamos si con estas observaciones pretendiésemos poner luz allí donde otros mejor preparados que nosotros han errado o aún bregan con dificultad. Albergamos, eso

sí, la tímida perspectiva de introducir al lector no sólo en un problema semántico, sino en un área de la música litúrgica bastante poco explorada hasta ahora. Al respecto, cabe decir que sería imprudente exagerar nuestra condición de investigadores geográficamente marginales, pues el tema que tratamos en estas páginas no nos es del todo ajeno. Conviene no olvidar que el fenómeno del *cantus fractus* viene a ser *de hecho* parte del descuidado patrimonio bibliográfico de nuestro país, heredero periférico aunque legítimo de la tradición de la música sacra europea.

Octubre de 2003

Referencias

Abreviaturas

TML: "Thesaurus Musicarum Latinarum". School of Music, Indiana University, Bloomington, IN

BNF-G: Bibliothèque Nationale de France: "Gallica, Bibliothèque numérique".

BNP: Biblioteca Nacional do Portugal: "Biblioteca Nacional Virtual".

Gable, Frederik (1997) "Eine so viel als die Andere: Rhythm and Tempo in 17th-Century German Chant" (abstract), Abstracts of Presentations at the Fifth Annual Conference 10-13 April 1997, Florida State University, Tallahassee, The Society for Seventeenth-Century Music.
<http://www.rism.harvard.edu/sscm/>

conferences/abstracts_1997.html#Dodds

Accessed Jan. 07-2003

- Gozzi, Marco
(2002) “Repertori trascurati di canto liturgico”. *Polifonie, Storia e teoria della coralità, Organo del Centro studi guidoniani.*,II, 1, 107-149.
- (2003) “Credo in canto fratto nelle biblioteche trentine”. *Canto fratto*, website a cura di Michele Manganelli.
<http://www.cantofratto.net/gozzi.html>
Accessed Sept. 2003
- Indino, Annarita
(1999) “Il Graduale Stampato da Angelo Gardano (1591)” in *Il canto piano nell’era della stampa. Atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII* , 1998, a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti, Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma, Servizio Beni librari e archivistici, 207-221.
- Randel, Don Michael ed.
(1986) “Cantus fractus”, “Cantus coronatus”, “Canto de órgano” en *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts- London, The Bellknap Press of Harvard University Press.
- Sierra Pérez, José (2000) “Canto Mixto” en Casares Rodicio, Emilio, Calò José L y Fernandez de la Cuesta, Ismael (eds.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores. Vol. VII
- Van der Wef, Hendrik
(2001) “Cantus Coronatus” en Stanley Sadie ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, London, McMillan. Vol. II.

Fuentes

- Anon.
(ed. Reaney 1983) *De origine et effectu musicae*. Versión e-text:
TML
- Anon. (1499) *Compendium musices*. Digitalización de
microfilm, BNF-G
- Pietro Aron (1545) *Compendiolo di molti dubbi segreti et sentenze
intorno al canto fermo, et figurato (...) In Milano,
per Io. Antonio de Castelliono stampatore*.
Digitalización de microfilm, BNF-G
- Nicolaus Burtius (1487)
(ed. Forni 1969) *Musices Opusculum, tractatus secundus*. Versión
e-text: TML.
- Matteo Coffeati (1691)
(ed. Ricossa 2002) *Il cantore Adottrinato*. Edición y versión e-text de
L.B. Ricossa:
<http://perso.club-internet.fr/lrs/coferati/libro2.pdf>
- Gallus Dressler (1563)
(ed. Engelke 1914) *Praecepta musicae poeticae*. Versión e-text:
TML.
- Franchino Gaffurio (1493) *Practica Musice, liber primus*. Milan: Ioannes
Petrus de Lomatío, 1496; reprint ed., New York:
Broude Bros., 1979. Versión e-text: TML.
- Johannes Gallicus (c. 1460) *Ritus canendi, pars secunda*. Versión e-text: TML

- Franz Xavier Haberl (ed. 1898) *Magister Choralis . Guía teórico práctico [sic] para el estudio del canto romano oficial. Traducido por el P. Leoncio Zufiria. Ratisbona, Casa Editorial F. Pustet, 1898. (1ª ed. Regensburg, 1864)*
- Marchetus de Padua (c. 1318) (ed. Gerbert 1963) *Lucidarium, tractatus primus. Versión e-text: TML*
- Guillaume Gabriel de Nivers (1683) *Dissertation sur le chant grégorien (...) Paris chez Christophe Balard. Digitalización de microfilm, BNF-G*
- Pietro Antonio Pagani (1604) *Brevo trattato sopra il canto fermo et sopra gli otto tuoni con alcuni avisi intorno al corista & cantore (...)in Venetia : appresso Gio. Antonio Rampazetto. Digitalización de microfilm, BNF-G*
- Jerónimo Romero de Avila (1785) *Arte de cantollano y organo o Promptuario músico(...). Madrid, en la imprenta de Don Joseph Doblado. Ejemplar conservado en la Universidad Católica Argentina, Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.*
- Pedro Thalesio (1618) *Arte de canto chão com huma breve instrucção, pera os sacerdotes, diaconos, subdiaconos, & moços de coro, conforme ao uso romano(...)Em Coimbra : Na Impressão de Diogo Gomez de Loureyro. Facsímil electrónico, BNP.*
- Johannes Tinctoris (c. 1475) (ed. Coussemaker 1864) *Diffinitorium Musicae. Versión e-text: TML*