ERDI AROKO MODUERA

ahots bakarreko musikan

EGILEA:

Jose Inazio Lopez de Luzuriaga Fernandez

Euskal Herria 2012

Erdi Aroko moduera.
Egilea: José Ignacio Lopez de Luzuriaga Fernandez
Donostian erregistratuta: 2009/01/29 - 00 / 2009 / 124
Telefonoa: 943 271858
E-mail: musikagintza@gmail.com
Euskal Herria 2012

AURKIBIDEA

Ikasgaiak	Orrialdea
Sarrera	5
Lehen atala: Intonazio-tonuak eta moduera	7
1.1. Definizioa eta argibide batzuk	7
1.2. Erdi Aroko modueraren agerpena: intonazio- edo salmodia-tonuak	8
1.2.1. Intonazio-tonuak	10
1.2.2. Notazio karratu izenekoaren oinarrizko zeinuak	10
1.2.3. Intonazio-tonuen taula latinezko testu argigarriaz lagunduta (*Primus modus...*)	12
1.2.4. Intonazio-tonuak kantua dagoen modueraren arabera (*Glória...*)	14
1.2.5. Intonazio-tonuak liturgia-garaiaren eta mezuaren unearen arabera (*Aleluia*)	17
Bigarren atala: Erdi Aroko modueraren ezaugarriak	
2.1. Erdi Aroko modueraren osagaiak	21
2.1.1. Zortzigarren moduaren ezaugarriak eta adibideak	26
2.1.2. Bigarren moduaren ezaugarriak eta adibideak	28
2.1.3. Laugarren moduaren ezaugarriak eta adibideak	30
2.1.4. Seigarren moduaren ezaugarriak eta adibideak	32
2.1.5. Zazpigarren moduaren ezaugarriak eta adibideak	34
2.1.6. Lehen moduaren ezaugarriak eta adibideak	36
2.1.7. Bosgarren moduaren ezaugarriak eta adibideak	38
2.1.8. Hirugarren moduaren ezaugarriak eta adibideak	40
2.2. Erdi Aroko modueran agertzen diren ezohiko kasuak	42
2.2.1. Modu askotariko kantuak eta modu-aldaketak edo modulazioak	42
2.2.1.1. Modu askotariko kantuak	42
2.2.1.2. Modu-aldaketak edo modulazioak	42
2.2.2. Modu baten altuera-aldaketa edo transposizioa	44
2.2.2.1. Aldakaririk gabeko kantuak	44
2.2.2.2. Kantu aldakaridunak eta MI beheratuaren kasua	47
Hirugarren atala: Doinu-ildoen azterketa	
3.1. Doinuen sorkuntza	51
3.2. Kantu itxiak edo sinpleak eta kantu irekiak edo askotarikoak	51
3.3. Kantuaren barne-denboraren azterketa eta doinuen egitura-mailak	53
3.3.1. Doinu-egituraren lehen maila: doinuaren ageriko egitura	53
3.3.2. Doinu-egituraren bigaren maila: kantu silabikoa	53
3.3.3. Doinu-egituraren hirugarren maila: nota errepikaturik gabekoa edo altueren ildoa	55
3.3.4. Doinu-egituraren laugarren maila: sakoneko doinu-ildoa	55
3.4. Kantu gregorianoan ohikoak diren formak edo kantuaren barne-denboraren banaketa	55
3.4.1. Kantu sinpleen sailkapena hitzen eraketaren arabera	55
3.4.2. Adierazpen-unitate luze askotariko kantua edo kantu anizkuna	55
3.4.3. Kantari-talde askotariko kantuak edo antifonako kantuak	56

3.4.3.1. Elkarrizketa moduko kantuak 56
3.4.3.2. Hitzak edota doinuak errepikatzen dituzten kantuak: Kyriea 57
3.4.3.3. Doinua errepikatzen eta hitzak aldatzen dituen antolakuntza: sekuentziak 58
3.4.3.4. Kantu lelodunak: ereserki eta salmo antifonadunak 61

Kantu-zerrenda, bibliografia eta diskografia 67

Moduak aztertzeko adibideak (hainbat kantu) 69

Laugarren atala: "Moduen teoriaren irakaskuntza IX. mendetik XII. mendera"
(Nancy Phillips) 75

SARRERA

Erdi Aroko moduerarен garrantzia

Erdi aroko moduera ahots bakarreko musikan agertu zen lehenik eta behin; kantu gregorianoaren inguruan sortu zen, kantu horren praktikan gorpuztu zen eta kantu horren antolakuntza taxutzeko erabili zen; beraz, hasieran ez zegoen pentsatuta garai hartan ezagutzen ez zen polifonian erabiltzeko. Alabaina, Erdi Aroan bertan ahots askotariko musika sortu ahala, moduera hara zabaldu zen eta, hala, Erdi Aroko moduera ezagutzea ezinbestekoa da Erdi Aroko polifonia eta Europako musika mota guztien barne-antolakuntza ulertu ahal izateko. Dena den, aipatutako ezagutza ez da ezinbestekoa horretarako bakarrik; berpizkunde garaiko musikaren barne-antolakuntza ulertu ahal izateko ere, ezinbestekoa da Erdi Aroko moduerarен jarduera ulertzea. Izan ere, Berpizkunde garaiko moduera Erdi Aroko moduerarен ondorengoa da, ahots askotariko musika berriari egokitutako Erdi Aroko moduera garatua, hain zuzen ere. Bestalde, Berpizkunde garaiko moduera Erdi Aroko moduera eta tonuerarен artean kokatzen da eta, hala bada, ezin da ulertu XVII. eta XVIII. mendeetako tonuera/moduera Berpizkunde garaian eta ondoren modueran/tonueran gauzatu ziren berrikuntzak ezagutu gabe. Eta azkenik, ezin da ulertu XIX. mendeko tonuera, ez eta ondorengo tonuera hedatua eta tonuera gainditzen duten gainerako hots-antolakuntzak ere, XIX. mendeko tonuera ezagutu gabe. Beraz, Erdi Aroko moduera Europan mila urte baino gehiagotan indarrean egon den eta indarrean dagoen hotsen antolakuntzaren hastapena da, musikari batentzat ezagutu beharreko gaia.

Lan honen helburu nagusiak

Lan honen **helburu nagusia didaktikoa** da. Ezin da moduera edo tonuera erabili, konposizio-lanetan, hotsen antolakuntza horien jatorria eta ezaugarriak ezagutu gabe; eta hori da orain arte niri gertatu zaidana. Horregatik, lan **honen helburu behinena** honako hau da: Erdi Aroko musika-adierazpenen barne-antolakuntza ulertu ahal izateko, beharrezkoa den **gai didaktikoa ikasleen esku jartzea**. Lan honen bidez **bigarren helburu-multzo bat** ere lortu nahi dut: ikasleei Erdi Aroko musika ezagutzeko aukera ematea: **musika-adierazpen horiek ulertu ahal izateko eta balioztatzeko gutxieneko irizpide teknikoak ematea.**

Arestian adierazi dudan bezala, Erdi Aroko moduera ahots bakarreko kantuetan erabili zen hasieran eta, hala, garai hartako musika monodiakoa aztertzeko baliagarria da. Alabaina, lan honetan ematen ditudan argibideak ez dira baliagarriak soilik ahots bakarreko musika aztertzeko; garai hartatik gaurdaino praktikatu diren ahots askotariko musikak aztertzeko ere baliagarria da eta, hala, **ikasleek musikaren azterketa-teknika berenganatzea, musika horren azterketan jarraitu beharreko eginbideak erakustea** da lan honen beste helburu nagusienetako bat. Dena den, hemen ematen ditudan argibideak baliagarriak dira Erdi Aroko monodiako musika eta, oro har, ahots bakarreko kantu mota guztiak aztertzeko: Erdi Aroko eta gerokoak, gaur egungo adierazpen berriak eta baita euskal kantu klasikoak eta bertsolariek erabiltzen dituzten doinuak eta kantu-teknikak ere. Hori dela eta, beste **helburu nagusietako** bat **doinuak aztertzeko teknika plazaratzea** da. Azkenik, baina ez azkena, musika hori guztia ikasleek **euskara teknikoan ikastea** da lan honen beste helburu nagusietako bat. Hori dela eta, bertan erabilitako euskara jasoa eta kalitatekoa da. Aldi berean, baina, ulerterraza da eta erabilitako musika--hiztegia nire jarduera akademikoan denbora luzean landutakoa da. Gure hizkuntzak eskaintzen dituen aukerak jorratu ditut eta, hala, erabilitako hiztegi teknikoa ez da espainieratik edo frantsesetik gehiegi sistematikoki hartutako hiztegia.

Lan honen edukiak

Edukiari dagokionez, moduerarен definizioa, Erdi Aroko musika-kulturari buruzko hurbilpen historikoa, intonazio-tonuen historia laburra, idazkera karratuan ohikoak diren zeinuak

eta intonazio-tonuen ezaugarriak biltzen dira lehenengo atalean. Erdi Aroko modueraren osagaiak eta, moduz modu azalduta, modu bakoitzaren ezaugarriak eta modueran gauzatzen diren aparteko kasuak (askotariko moduak, modu-aldaketa edo modulazioa, altueraz aldatutako edo transposizioko moduak eta bigarren beherakariaren kasua) bigarren atala eratzen dute. Modueraren arabera egindako ahots bakarreko kantuan, kantu gregorianoan, ohikoak diren forma edo egituren deskribapenak eta doinuak aztertzeko teknikek osatzen dute hirugarren atala; eta, azkenik, eranskin moduan, intonazio tonuen/moduen sorrerari buruz Nancy Phillips-ek egindako idazlana dator lan honen amaieran, euskaratuta.

Ikasleen lanak balioztatzeko aholkuak

Ikasleek egindako **lana balioztatu** egin behar da eta horregatik idazlan honetara adibide eta kasu ugari ekarri ditut. Moduerari buruzko hainbat azalpen eman ditut eta lan-ereduak ere eman ditut ikasleentzat interesgarriak direlakoan. Bada, adibide horien azalpenek bide ematen diete ikasleei beraiek ere antzeko ariketak egin ditzaten. Ariketa horiek musika idatziaren azterlanak, kantuak eta entzunaldiak izango dira eta irakasleek ikasle-lanen aurkezpena, kalitatea, jorra-lanaren zorroztasuna, gaiaren ezagutza, kantuaren egokitasuna eta entzuketetan atzemandako musikaren parametroak eta kritika-gaitasuna balioztatuko dituzte.

Azkenik, moduerari buruzko, kantu gregorianoari buruzko eta musika-azterketari buruzko adibideak eta **bibliografia** ugaria ematen ditut gaiak landu ahala. Adibide eta bibliografia horiek bide ematen diete gehiago jakin nahi duten ikasleei ezagutzan sakontzen jarrai dezaten.

LEHEN ATALA

Intonazio-tonuak eta moduera

1.1. Definizioa eta argibide batzuk.

Moduera musika-adierazpen batean erabiltzen den hotsen antolakuntza da. Gure tonueraren aurrekaria den moduera Europako Erdi Aroan sortu zen; lehen aipamen zehatza *Musica enchiriadis* tratatuan agertu zen, IX. mendearen amaieran edo X. mendearen hasieran[1]. Erdi Aroko moduera ez da hotsak diskurtso logiko batean antolatzeko eta behin eta betiko irauten duen sistema itxia. Guztiz estatikoa den kantu gregorianoarekin alderatzen dugunean, orduan bai, Erdi Aroko moduera aldagaitza da, kantu gregorianoa bezalaxe. Kantu gregorianoaren unibertsotik kanpo, baina (ahots askotariko musikan, adibidez), moduera hotsen antolakuntza irekitzat har daiteke, nahiz eta bertan, Erdi Aroko kulturan bezala, aldaketak mantso-mantso gertatu. Beraz, bere sorreratik bertatik Erdi Aroko moduera etengabe aldatu da ahots askotariko musikan[2]: berpizkunde garaiko modueraren aurrekoa da eta, bide beretik, berpizkunde garaiko moduera Mendebaldeko kulturan oraindik erabiltzen den tonueraren aurrekoa da.

Erdi Aroko moduera ez da kantu gregorianoan bakarrik erabiltzen den hotsen antolakuntza. Erdi Aroko monodia profanoan ere moduera erabiltzen zen eta baita ondorengo Europako musika herrikoi guztietan ere. Orokorrean, espezializazio baxuko europar musika-adierazpenetan moduera edo moduerarekin antza izango zukeen antzeko sistemak erabili izan zirela pentsatu behar dugu. Musika herrikoiaren moduerari buruz informazio gutxi dago eta, hala, bi hipotesietan ari dira musikologoak: **a)** musika herrikoiak berezko garapena egin du; akademiako musikarekin paraleloan garatu da denboran eta espazioan eta, orokorrean, akademiako moduerarekiko (edo tonuerarekiko) axolarik agertu gabe garatu da; **b)** musika herrikoia aldakorra da eta akademiako musikaren eragina jasaten du etengabe, nahiz eta espezializazio--maila beheragokoa izan. Bigarren hipotesi hau sinesgarriagoa da; izan ere, funtsean elizaren bitartez, musikari herrikoiek beti izan dute akademiako musikaren berri. Dena den, musikarien espezializazio-maila baxuagoa zelako, musika horrek beste giza balio batzuk barnebiltzen dituelako edo musikari herrikoiek arauekiko beharkizunik sentitzen ez dutelako (musika irekia da, normalean idazten ez dena), musika herrikoian intuizioz edo gutxi gorabehera jarraitu dute moduera eta hala, musika herrikoiak beste itxura bat agertu du historikoki.

XIX. mendearen amaieran eta XX. mendean hotsak antolatzeko beste antolakuntza--sistema batzuk agertu ziren, tonuera klasikoa gainditzen zutenak. Bada, horien artean sistema bat Erdi Aroko moduera eguneratua edo berrinterpretatua izan zen, besteak beste Berlioz-ek eta Messiaen-ek erabili zutena. Beraz, moduera eta tonuera ez dira berdinak garai, gizarte eta musika mota guztietan. Moduera aldatu egiten da gizartea aldatzen den eta teknikak garatzen diren neurri berean. Gaur egun, hainbat gauzetarako Erdi Aroko moduera eredu edo erreferentziatzat hartzen da Mendebaldeko akademiako musikan. Konposizio-tekniketan gertatzen diren aldaketak eta berrikuntzak balioztatzeko eta hainbat garai, giza talde eta musika-motetan gauzatzen diren hotsen antolakuntzak balioztatzeko, Erdi Aroko modueraren ezaugarriak alderatzen dira; balioztatze horretan musika-adierazpenen ezaugarriak eta haien arteko antzekotasunak eta aldeak hartzen dira gogoan.

---

[1] Sorrera horri buruz gehiago jakiteko, eranskin moduan Nancy Phillips-en "*L'enseignement de la théorie des modes du IX. au XII. siècle*" artikulua jarri dugu, euskaratua, lan honen amaieran (*L'enseignement de la musique au Moyen age eta a la Renaissence*" izeneko coloque, 5 et 6 juillet 1985). Editions Royaumont, Paris, 1987.

[2] Greziako musikan izan bazen moduera; hala ere, Antzinako Greziako eta Erdi Aroko moduerak ezberdinak dira, izen berekoak izan arren. Guretzat Erdi Aroko moduerak garrantzi handia du; izan ere, Erdi Aroko modueran eta ez Greziako modueran oinarritzen da Mendebaldeko musikan gailendu den tonuera.
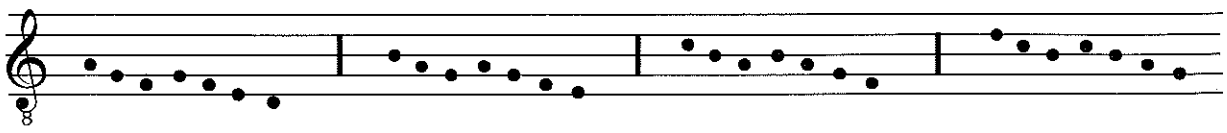
1.2. Erdi Aroko moduearen agerpena: intonazio- edo salmodia-tonak.

Musikologoen artean ez dago adostasunik moduearen jatorria gertatu zen erari eta garaiei buruz. Hala ere, jakin badakizkigu hiru gauza: **a)** sorreran Bizantzioko musikarekin zerikusirik izan zuela; **b)** emeki-emeki agertu zela IX. eta XII. mendeen artean; eta **c)** sorrera hori salmo eta hainbat otoitz intonatzeko erabiltzen ziren **tonu** izeneko doinu-eskemetatik abiatuta gauzatu zela. Zoritxarrez, baina, ezin dugu data bat eman ziurtasunez; mende horietako idazkera ez da zehatza eta, gainera, idatzi neumadunetan eskuizkribu-idazleek eta kopiatzaileek (musika eskuz idazten zuten idazleek)[3] ez zituzten adierazten kantuen moduak; azken datu honek musika praktikoan moduak berandu finkatu zirela pentsarazten digu, beharbada XII. mendean.

Bizantzioko garaiaz eta haren musikaz hitz egitea urrutiegi jotzea dela pentsa daiteke; alabaina, ez da burugabekeria pentsatzea **intonazio-** edo **salmodia-tonu** horien jatorria Bizantzioko musikan gertatu zela: Bizantzioko musika erlijiosoan *Octoecos* izeneko intonazio--tonuen sailkapena agertzen da VIII. mendeaz geroztik. Antzinako kantuak eta egile klasikoenak biltzen dituen *Hagiopolites,* izeneko kantu-bilduman, sailkapen-sistema hori erabili zuen, diotenez, San Joan Damascenok (+ 754)[4]; eta greziar izen horiek agertzen dira, era berean, intonazio-tonuen lehen aipamenean, Sinai Mendiko Santa Katalina izeneko Monasterioan agertu omen zen VI. eta VIII. mende arteko eskuizkribu batean. *Octoecos* edo intonazio-tonuen sailkapen horrek doinu-eskema guztiak lau **benetako** tonu (tonu autentikoak) eta lau tonu **plagal** (ondoko tonuak) biltzen zituen: *ananes (I), neanes (II), nana (III), eta hagai (IV),* **benetako** tonuak, eta *aanes (I), neeanes (II), aanes (III)* eta *neagie (IV)* tonu plagalak[5]. Egia esateko, oso gutxi dakigu kantu praktikoan intonazio-tonu horiek zeukaten garrantziaz eta erabileraz; alabaina, aipatu beharrekoak dira VIII. mendean, edo lehenago, agertu zirelako. Europako Mendebaldean mezatarako kantuen zerrenda barnebiltzen duen Saint Riquier Monasterioko eskuizkribuan ere agertzen dira intonazio-tonuak, X. mendean.

Intonazio-tonu horiek ez ziren moduak guk ulertzen ditugun legez; doinu-eskema horietan amaierako notari ez omen zitzaion aparteko garrantzirik ematen, adibidez. Ez dakigu ezer kantuaren barne-antolakuntzari buruz; ez dakigu nola antolatzen ziren nota horiek hots-eskailera batean; ez dakigu zeintzuk ziren musika-diskurtsoan agertzen ziren noten zereginak; ez dakigu, ez eta ere, etenen eraketetan notek zuten zeregina eta abar.

Modu hitza tonu hitza baino beranduago agertu zen. Modu hitzari buruz dugun lehen aipamen zehatza *Musica Enchiriadis* tratatuan agertzen da, zortzigarren atalean, eta horrela dio latinez: "Orain frogatu (da), soberan *tonu* izendatzen ditugun lau bikote hauek *modu* erakoak direla...")[6]. Testu horren 15. orrialdean hainbat altueratan errepikatzen den doinu-eskema edo intonazio-tonu bat agertzen da, bostunaren hots-esparrua hartzen duena. Honako adibide hau Hans Schmid-en testutik ateratakoa da eta gaurko idazkeran jarrita dago[7]:



Eskema honetatik hainbat ondorio atera daitezke. Idatzita dagoen bezala, tonu-erdiaren

[3] Eskuz eskuizkribuak kopiatu edota idazten zuten idazle horiek "amanuense" izena zuten.
[4] Ikus Egon Wellesz: *Música bizantina*, Labor arg., 1930, 67-68. or.
[5] Terence Bailey-k argitaratu ditu intonazio-tonu horiek eta haren ustez silaba horietako bakoitzak intonazio-tonu baten ezaugarriak finkatzen zituen (Terence Bailey: *The intonation formulas of Wester Chant,* Toronto, 1974).
[6] *"Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor ptongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur...".*
[7] Hans Schmid: *Musica et scolica enchiriadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis.* Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichchungen der muskhistorischen Kommission, III, Munich, 1981, 15. or. (doinu--eskemak notazio esperimentalean daude idatzita).

kokapena aldatzen zela onartzen badugu, doinu-eskema horrek nolabaiteko sistema eratuko luke; alabaina, bertan ez da argitzen hiru tonuko laudun notartea nola erabiltzen zuten; ez dakigu SIb--aren erabilera[8] nola egiten zen, ez eta errezitazio- eta amaiera-noten erabilera nolakoa zen ere. Haatik, baldin eta ulertuko bagenu eskema hori hainbat altueratan kokatutako doinu-eskema bat eta bera dela, greziarren **tonua** edo transposizio-sistema izango genuke[9]. Grezian bezala, musikaren egitura klasikoak azaltzeko antzeko erabidea agertzen da Boezio-ren *De institutione musica* tratatuan[10].

Enchiriadis tratatuak guztiz garrantzitsuak dira moduera ulertzeko eta garai hartako musikaren bilakaera ezagutzeko. Bertan mota askotariko idazkerak erabiltzen dira eta, hala, esperimentala dela pentsa daiteke. Era berean, ahots askotariko musikaren lehenengo adibideak tratatu hauetan bertan agertzen dira. Bertan agertzen diren diagrametan, bostun eta laudun notarteetako hots-esparruek (**pentafonia** eta **tetrafonia**) aparteko garrantzia dute eta ondorengo kantu gregorianoaren antolakuntzan gauza bera gertatuko da. *Tonu* hitzaren ordez *modu* hitza erabiltzeko *Musica Enchiriadis*-aren egileak agertzen duen jarrera setatia ere zuhurra eta teknikoki maila gorenekoa da eta agian Boezio-ren testuan izan dezake funtsa[11]. Ez du nahasten antzinako modu klasikoen eta elizako moduen edukia eta berarentzat denak dira *modu*, hotsak antolatzeko nolabaiteko sistema.

Dena den, *Modu* hitzari buruz Erdi Aroko tratatuetan agertzen diren azalpenak teorikoak dira gehien bat; horregatik, ez dugu uste, horietaz baliatuta, IX. X. eta XI. mendeetako praktika argitu ahal izango dugunik. *Musica enchiriadis* tratatuek hainbat ideien ekarpenak egiten badituzte ere, ez da doktrina horren zantzurik agertzen garai bereko beste idatzietan, ez eta garai hartako tratatu txikietan, ez eta "tonario" izeneko kantu-bildumetan eta ezta Aurélian de Réòmeren tratatuan ere. Hala eta guztiz ere, normala da pentsatzea *Musica eta Scolica enchiriadis* tratatuek eragin handia izan zutela orduko teorikoen artean; eta normala da pentsatzea, era berean, teorikoen eragin horrek praktikara zabaldu zuela emeki-emeki. Izan ere, ondorengo mendeetan aurrera egin zuen *tonus* eta *modus*-en arteko bereizketak. Eskuizkribu-kopiatzaileek tonarioak kopiatzen bazituzten ere, gero eta gehiago bereizten ziren intonazio-tonuak (doinu--eskemak) eta moduera (hotsen antolakuntza abstraktua).

Urte luzetako ohiko praktika, alde batetik eta pentsaera analitikoa eta espekulatzailea, bestetik, paraleloki garatu zirela ematen du. XI. mendearen inguruan, monokordioa, modua eta abarreko musika-gaiak lantzen zituzten musikari buruzko tratatu txiki batzuk zeuden; horiek guztiak bildumetan, *Collectanea*-etan, biltzen ziren eta mende horretan bertan hedatze trinkoa izan zuten Europa osoan zehar. *Collectanea* edo bilduma horietan, teorikoek funtsean bostun eta laudun esparruen inguruan eratu zituzten beren teoriak; bostun-esparru baten gainean (edo azpian) lau nota edo **tetrakordo** bat gehitu zuten eta horrela eratu zituzten zortzi hotseko nota--eskailera abstraktuak, moduen oinarriak direnak.

Erdi Aroko moduera, hotsak antolatzeko sistema osatua da. Haatik intonazio-tonua beste gauza bat da. Intonazio-tonuek modu bakoitzean berezko itxura hartzen dute, betetzen duten zereginaren arabera. Itxura diogunean doinu-eskema esan nahi dugu. Beraz, modu batek hainbat intonazio-tonu biltzen ditu eta, intonazio-tonuetatik at, modu bakoitzak berezko antolakuntza

---

[8] "SI beheratuaren erabilera" irakurri behar da.

[9] Kasu hau aukera gisa soilik aipatzen dut. Zaila da onartzea tonu-erdiaren kokapenean agertzen diren aldaketak idazkeraren gabeziaren ondorio direla.

[10] Ikusi Friedlein, *Musica* IV 16-17, 343. orrialdean erantsia, *Descriptio* II. Hemen "modu" klasiko bakoitza aurrekoa baino tonu bat edo tonu-erdi bat altuago hasten da, *Musica Enchiriadis*-eko adibidean bezala. Hala eta guztiz ere, Boezio-ren adibideetan transposizioak berdin-berdinak diren bitartean, *Musica Enchiriadis*-eko adibidean tonu-erdiaren kokalekua aldatu egiten da.

[11] Ikusi Friedlein, aip. ob. 342 or., 1. 21, eta 343 or., 11. 10-11 (Kf. *Musica Enchiriadis*, Schmid, Hans, aip. ob., 22 or., 11. 19-21).

dauka, doinu berriak sortzea edo eratzea ahalbideratzen duena.

Musika praktikoari (partiturari) lotutako moduearen lehen agerpen fisikoa, zalantzarik gabekoa, XI.-XII. mendeetako Montpellier-eko eskuizkribuan agertzen zaigu[12]. Alde batetik, eskuizkribu horretan bertan, bi idazkera mota erabiltzen dituzten hainbat partituren ondoan, kantuen moduak adierazten dituzten zenbaki batzuk agertzen dira erantsiak; beste alde batetik, usadioko doinuen idazkera modu teorikoei egokitzeko saiakera ikusten da: nota batzuk ezabatu eta haien tokian moduera berriari egokitutako nota berriak jarri zituzten hainbat puntutan. III. moduan, SI nota ezabatu eta haren ordez DO nota jarri zuten, adibidez. Dena den eskuizkribu horretan aurreko praktikaren aztarnak begi-bistakoak dira: SI, SOL, SI hurrenez hurren III. IV. eta VIII. moduetako errezitazio-notak, maiz agertzen dira, oraindik, partituretan, eta praktika hori ez zetorren bat XII. mendeaz geroztik indarrean egon zen moduerarekin. Nota ezegonkorra zelako ("diabolus in musica") SI nota baztertua izan zen errezitazio-zereginetatik eta, gaur egun ere, SI notak gutxitan darama silabaren bat eta are gutxiago SIb-ak.

1.2.1. Intonazio-tonuak.

Ondoko orrialdeetan kantu gregorianoan erabiltzen ziren eta kasu batzuetan oraindik ere erabiltzen diren **intonazio-tonuak** ikusi ahal izango ditugu. Lehenengo taulan hamahiru intonazio-tonu agertzen dira, tartean dagoeneko erabiltzen ez diren batzuk. Ondorengoetan, aldiz, hainbat testutan jarritako zortzi intonazio-tonuak daude, oraindik erabiltzen direnak.

Lehenengo taula zaharra da eta intonazio-tonuak badira ere, bertan modu hitza erabiltzen da; horrek frogatzen du tonu/modu inguruan dauden zalantzak[13]. Hainbat kasutan errezitazio--nota eta amaiera-nota ez datoz bat moduen eredu teorikoan proposatzen direnekin. Intonazio--tonu hauen zerrendan modu bakoitzeko tonu bana hautatu da hirugarren eta laugarren moduetan izan ezik. Baimendutako salbuespenak salbu, intonazio-tonu guztiak bostun baten hots-esparruan mugitzen dira, pentakordoan. Hitzen bidez doinu-eskemen hasiera edo kantuaren intonazioa, eten txikiak, eten ertainak eta amaierako etenak adierazteaz gain, otoitzen hitzak errezitatzeko erabili beharreko nota (errezitazio-nota) ere adierazten da, aspalditik klasikoak diren latinezko hitzak erabiliz. Bi kasutan, V. eta VII. moduetako adibideetan, tonu-giltzen hautaketan akatsak daudela uste dut: V. moduko adibidean tonu-giltza hirugarren lerroko DO nota-giltza izan beharko luke eta VII. moduko adibidean ere hirugarren lerroko DO nota-giltza izan beharko luke. Bi kasuetan amaiera-notak ez dira moduearen teoriaren arabera izan beharko luketenak.

Bigarren taulan gaur egun normalean erabiltzen diren zortzi intonazio-tonuak ikus ditzakegu eta intonazio-tonu guztiek testu bat eta bera daukate: *Glória Patri, et Filio, et Spirítui Sancto. Sicut erat in princípio, et nunc, et semper, et in saécula saeculórum. Amen.* Hitz hauek **doxologia** izeneko otoitza osatzen dute eta normalean beste kantu baten amaiera aldean txertatzen da: introitoan, adibidez.

Hirugarren atalean hiru intonazio-taula jarri ditugu eta hirurek testu bat eta bera daukate: *Aleluia.* Kasu honetan, zortzi intonazio-tonuen sailkapena Basko urte liturgikoaren sasoian, meza-barruan erabiltzen diren unearen arabera egin da.

1.2.2. Notazio karratu izenekoaren oinarrizko zeinuak.

Kantu gregorianoa idazteko hainbat notazio mota erabili dira IX. mendeaz geroztik. XII.

---

[12] *Tonale Missarum,* H. 159, Montpellier-eko osasun-eskolako liburutegian dago, Gregorio Mª Sunyol-en arabera (ikus Gregori Sunyol, *Introducció a la paleografia Musical gregoriana,* Montserrat-eko abadiak argitaratua, 1925, 246. or.).

[13] Taula *Enciclopedia Salvat de la música*-tik hartuta dago eta nota-giltzetan okerren bat egon daitekeela uste dut. Dena den, okerrak oker, nire iruzkinak bertan agertzen denari buruzkoak dira. *Enciclopedia Salvat de la música, hainbat egile,* Salvat arg., Bartzelona, 1967, IV. liburukia, 206 or.

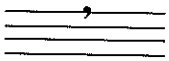
mendetik aurrean, baina, emeki-emeki hiru, lau edo bost lerrotako idatz-lekuan kokatutako notazio karratu izenekoa inposatzen da Europa osoan. Lurralde, monasterio edo katedralaren arabera notazio karratuak berezko ezaugarriak agertzen zituen Erdi Aroan eta Berpizkunde garaian. Hala ere, inprentaren agerpenak notazio karratuaren estandarizazioa erakarri zuen XV. mendean eta gaur egun idazkera bakarra dugu mundu osoan. Bada, ondorengo adibideak irakurri ahal izateko, kantu gregorianoaren idazkeran erabiltzen diren hainbat zeinu ikusiko ditugu. Hona hemen oinarrizkoak diren zeinu horietako batzuk eta haiei buruzko hainbat argibide.

- Notak laulerrokoan edo tetragraman idazten dira eta bi nota-giltza erabiltzen dira:

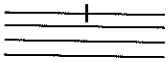
- Nota-giltzak: DO nota-giltza = . FA nota-giltza = .

- Diskurtsoaren puntuazioak edo etenak honela adierazten dira:

- Apostrofoa: arnasa hartzeko tokiak eta eten laburren tokiak adierazten ditu:



- Barra-laurdena: eten laburrak adierazten ditu:
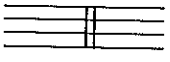


- Barra-erdia: eten ertainak adierazten ditu:



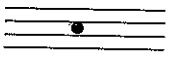
- Barra luzea: eten ertain eta nagusiak adierazten ditu:

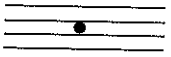


- Barra luze bikoitza: amaierako etenak adierazten ditu:



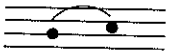
- Notak idazteko erabiltzen diren zeinuak **neuma** izendatzen ditugu. Neumak nota bakar batekoak, bi notakoak (doinuaren beheranzko edo goranzko norabideak adierazten dituztenak), eta hiru notakoak izan daitezke (azken hauek doinuaren beheranzko eta goranzko norabidea, doinuaren goranzko eta beheranzko norabidea, doinuaren nota guztien beheranzko norabidea edo doinuaren nota guztien goranzko norabidea adieraz ditzakete). **Neumen nota guztiak iraupen berekoak dira, laburrak**. Ondorengo taulako neuma guztiak **neuma soilak** dira, berezko izena dutenak (neuma horiek konbinatuz **konposatuak** izendatzen ditugun neumak sortzen dira eta neuma soil eta konposatuak nahasiz hots askotariko nota-multzoak eratzen dira, **melismak** izenekoak). Ikus ditzagun:

- *Virga* (birga): = 

- *Punctum* (puntua): (karratua) = 

- *Punctum* (puntua): (okertua) = 

- *Clivis* (klibisa): = 

- *Pes* edo *Podatus* (pes edo podatoa): = 

- *Porrectus* (porrektoa): = 

- *Torculus* (torkuloa): = 

- *Climacus* (klimakoa): = 

- *Scandicus* (eskandikoa)[14]: edo = 

[14] *Clivis* = malda edo aldaparekin lotzen da; *climacus* = karratuaren formarekin eta ballestaren koskarekin lotzen da;

1.2.3. Intonazio-tonuen taula latinezko testu argigarriaz lagunduta (*Primus modus...*).

Ondoko orrialdeko taulan kantu gregorianoan erabiltzen ziren eta kasu batzuetan oraindik erabiltzen diren **intonazio-tonuak** edo **salmodiako tonuak** ikusi ahal izango ditugu. Denek latinezko testu bera daukate: *Primus modus sic fléctitur, et sic mediátur: Atque sic finitur.* "Lehenengo modua (hasierako doinu-eskema) honela beheratzen da (erdi aldeko eten laburra), honela mediatzen da (**intonazio-nota** eta erdi aldeko **eten ertaina**), eta honela amaitzen da (**intonazio-nota** eta **eten nagusia** edo **amaieraldia**)".

Hona hemen hurrengo orriko intonazio- edo salmodia-tonuei buruzko azalpen txiki batzuk:

- Lehenengo moduko errezitazio-nota LA da eta amaiera-nota RE da; beraz, adibideko intonazio-tonua lehenengo moduaren eredu teorikoarekin bat dator.

- Bigarren moduan gauza bera gertatzen da; adibidea bat dator moduen eredu teorikoarekin.

- Hirugarren moduan bi intonazio-tonu agertzen dira taulan; lehena salmodiako tonu zaharra da eta bertan SI nota (*diabolus in musica*) errezitazio-nota legez onartzen da. Bigarrenean, aldiz, teoria berriari egokituta dago eta bertan SI notaren ordez DO nota agertzen da errezitazio-nota gisa. Gainera, bai lehen intonazio-tonuak eta baita bigarrenak ere LA notan amaitzen dute, MI notan amaitu beharrean. Bada, ahots askotariko musika garatu ahala, intonazio-tonu hau ezaugarritzen duen LA notaren amaitze horrek ahalbidetuko du, emeki-emeki eta era ez-kontzientean modu berri baten agerpena, gure LA minorra izango dena.

- Laugarren moduan ere bi intonazio-tonu agertzen dira. Lehenengo adibidean LA da errezitazio-nota eta bigarrenean adibidean SI. Hala bada, lehenengo adibidea moduaren eredu teorikoari egokitua izan dela esan daiteke; izan ere, intonazio-tonu zaharretan SOL zen errezitazio-nota. Lehenengo adibidea RE notan amaitzen da eta hori ezohikoa da IV. moduan. Bigarren adibidean intonazio-tonua eraldatua dago; errezitazio-nota SI da eta, hala, bere ohiko egitura eraldatua izan dela esan dezakegu; izan ere, intonazio-tonu horretan ez baita aurreikusten nota hori errezitazioetan erabiltzea, ez eredu zaharrean, ez eta eredu berrian ere. Amaiera FA notan egiten da. Bai lehen adibidean eta baita bigarrenean ere, amaiera-notak ez dira modu horien ohiko egiturakoak; laugarren moduaren eredu teorikoan MI da ohiko amaiera-nota eta LA ezohiko amaiera-nota da.

- Bosgarren moduan DO nota da errezitazio-nota eta adibidean LA da jarritakoa, FA da amaiera-nota. Adibide hau hobeto izango litzateke hirugarren lerroko DO nota giltzan idatzita balego; hasierako doinu-eskema eta errezitazio-nota berezko izango lirateke; amaiera-nota FA izan arren, LA notan amaitzea ez da ezohikoa. Beraz, laugarren lerroko DO nota-giltza izan beharko lukeela uste dugu.

- Seigarren moduko intonazio-tonua gaur egun normalean erabiltzen dena da: LA errezitazio-nota da eta FA amaiera-nota da.

- Zazpigarren moduko adibidea hobeto izango litzateke hirugarren lerroko DO nota-giltzan idatzita balego; errezitazio-nota eredu teorikoan berezkoa den RE nota izango litzateke. Dena den, LA notan amaituko litzateke eta amaiera-nota hori ez da eredu teorikoan agertzen dena, SOL nota, hain zuzen ere.

- Zortzigarren moduan DO da errezitazio-nota eta horrek eredu teorikoari egokitua izan dela adierazten du; izan ere, eredu arkaikoan SI zen errezitazio-nota. Berezkoa duen SOL notan amaitzen da.

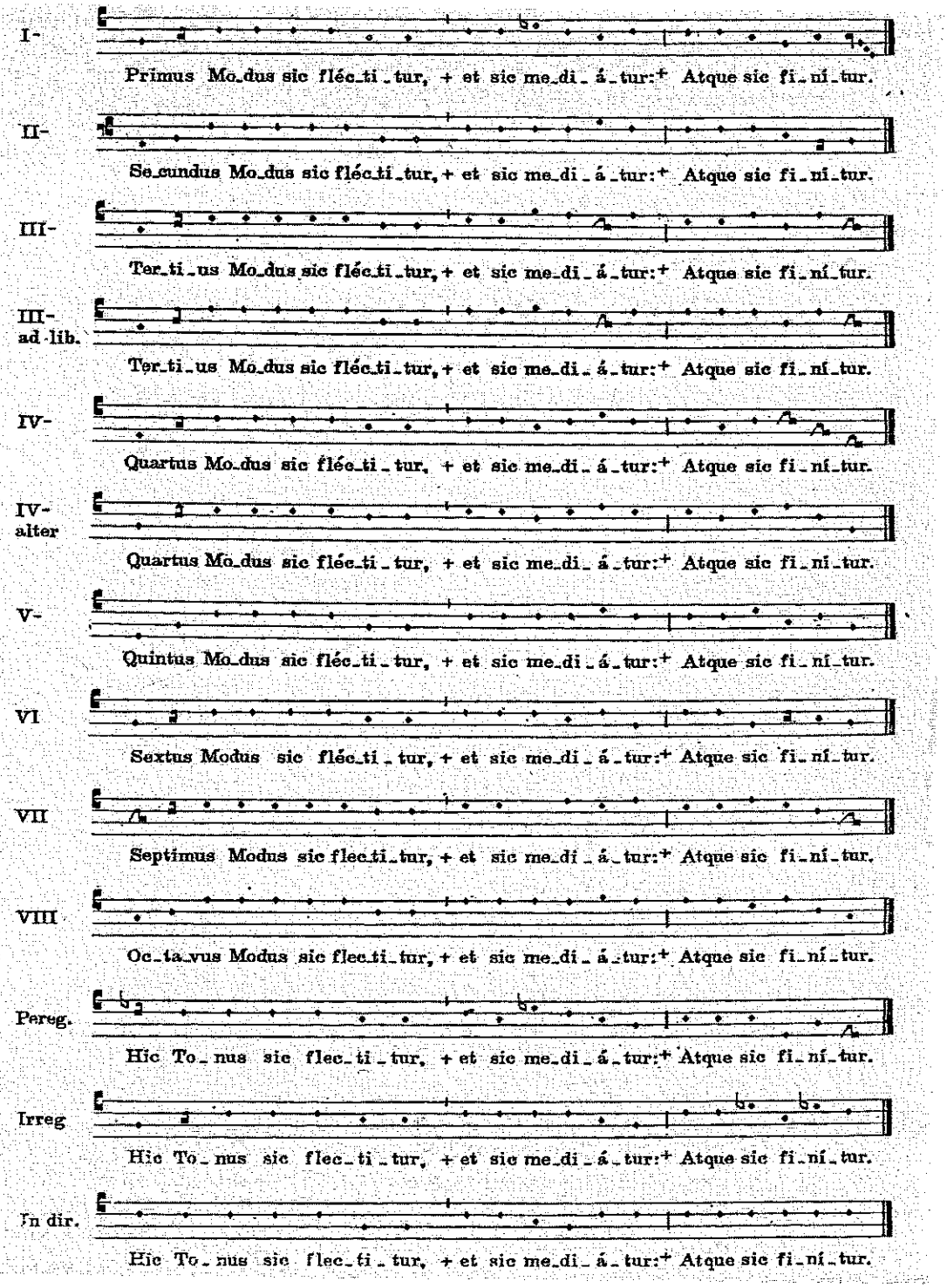
- Ondoren hiru intonazio-tonu agertzen dira: *peregrino* izenekoa (lehena), irregularra

---

pes eta *podatus* = oina; *porrectus* = luzatua, etzanda; *torculus* = dolarea, prentsa; *scandicus* (*scando, scandi, scansum*) = igotzea, eskalatzea.

(bigarrena) eta zuzena (hirugarrena). Lehena lehen moduko intonazio-tonua da eta bigarrena eta hirugarrena, praktikan, nota bakar baten gainean eratzen diren intonazio-tonuak dira.

INTONAZIO-TONUEN TAULA[15]

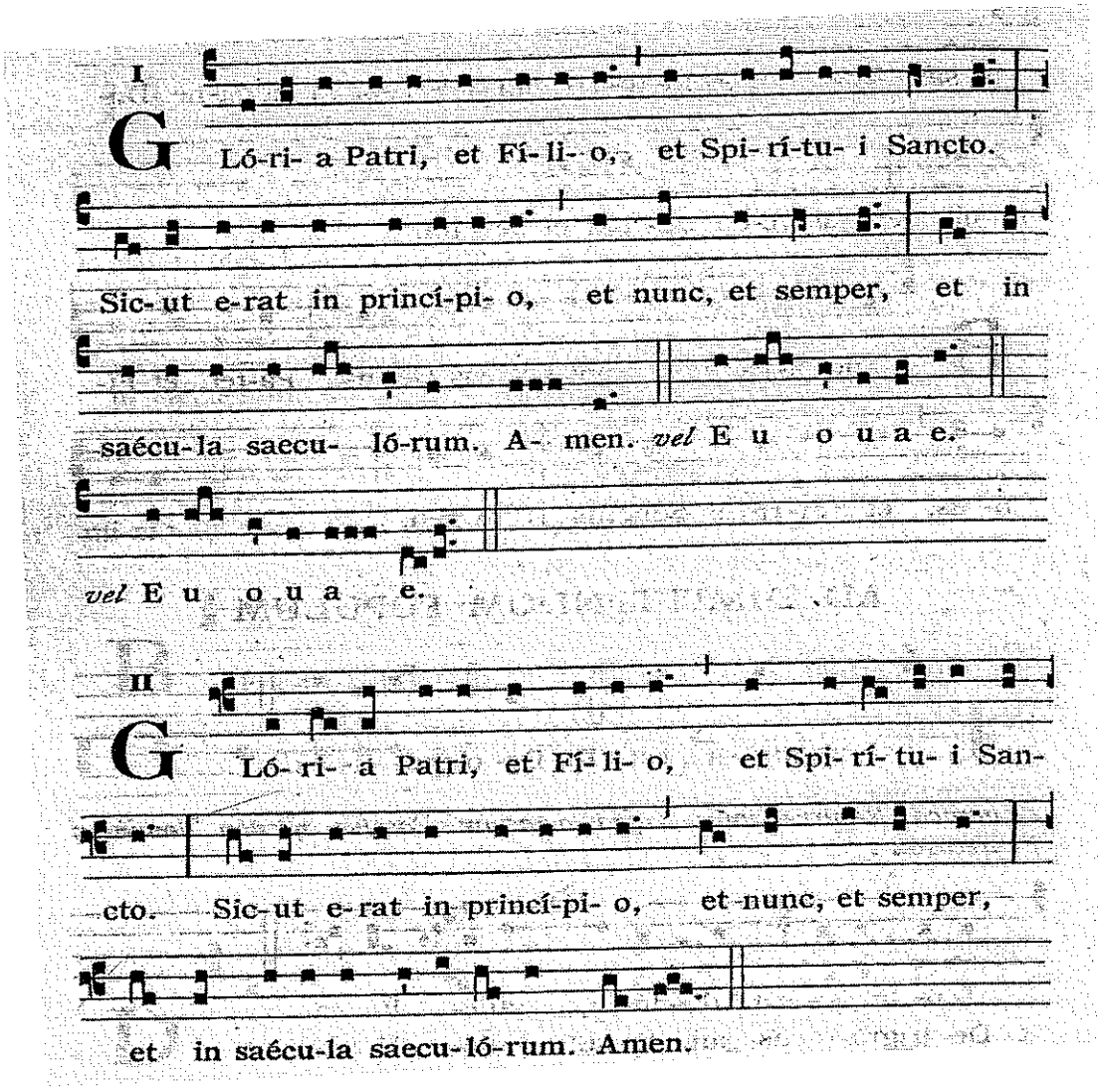


[15] Iturria: *Enciclopedia Salvat de la Música*, IV. liburukia, *Salmodia,* 206 or., Salvat arg. Bartzelona, 1967 (jatorrizko izenburua frantsesez *Encyclopedie de la Musique,* Fasquelle Editeurs, Paris)

1.2.4. Intonazio-tonuak kantua dagoen modueraren arabera (*Glória...*)[16].

Adibiderako hautatu dugun testua **doxologia** izenekoa da eta hainbat kanturen amaieraldian txertatzen da normalean. Horregatik, *Glória* kantuaren hitzak ondoan duen kantuaren moduko intonazio-tonuan kantatzen dira; kantua bigarren moduan badago, adibidez, intonazio-tonua bigarren modukoa izango da. Intonazio-tonu guztiek testu bat eta bera daukate. Testu osoak honela dio: *Glória Patri, et Filio, et Spirítui Sancto. Sicut erat in princípio, et nunc, et semper, et in saécula saeculórum. Amen.* "Aintza Aitari, eta Semeari, eta Espiritu Santuari. Hasieran zen bezala, orain eta beti, mendeen mendetan. Amen". Testuari jarraitzen dizkioten "E u o u a e" bokalak "*saeculórum. Amen*" hitzen laburpena dira eta bokal horien bidez amaierako doinu-eskema beste bat izan daitekeela adierazten da. Hirugarren eta bosgarren moduko intonazio-tonuak LA notan amaitzen dira eta gainerako tonuak moduen eredu teorikoari dagozkion notetan.

I. eta II. moduko *Glória Patri, et Filio,..* intonazio-tonuak[17].



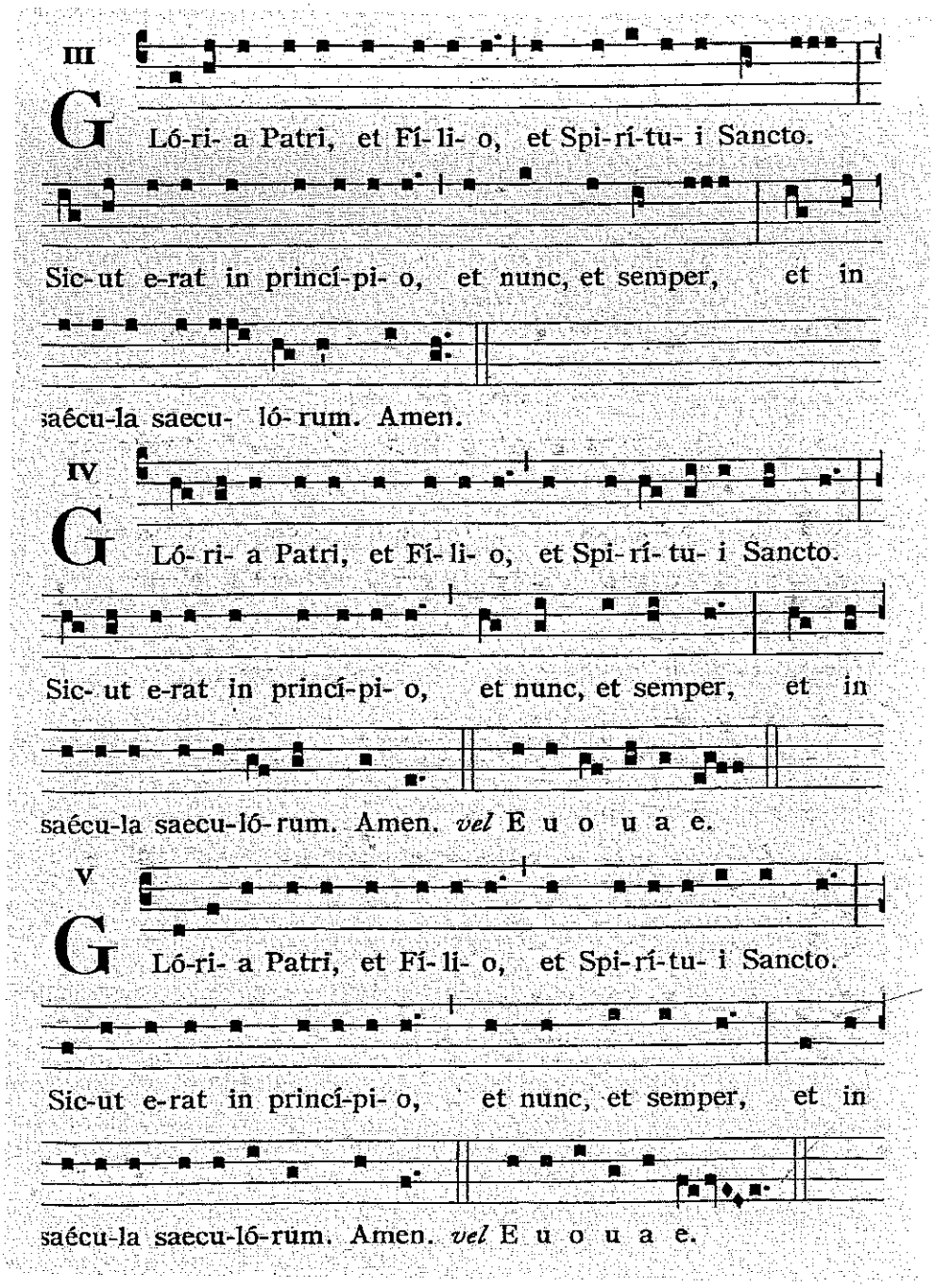
Lehen moduko intonazio-tonuan, bi ezohiko amaiera-nota agertzen dira LA eta FA notetan. Bada, LA notan gertatzen den amaiera hori gutxitan gertatzen da.

---

[16] Iturria: *Graduale triplex,* Solesmes Abadiak argitaratuta, Solesmes, 1979. Intonazio-tonuak ongi ikasteko liburu hori erostea gomendatzen dugu.

[17] I. moduko tonu bera, beste testu batekin, ikus dezakegu *Lex Dómini* kantuan, lan honen 37. orrialdean eta II. moduko tonu bera, beste testu batekin hau ere, *Fac mecum* kantuan, 29. orrialdean.

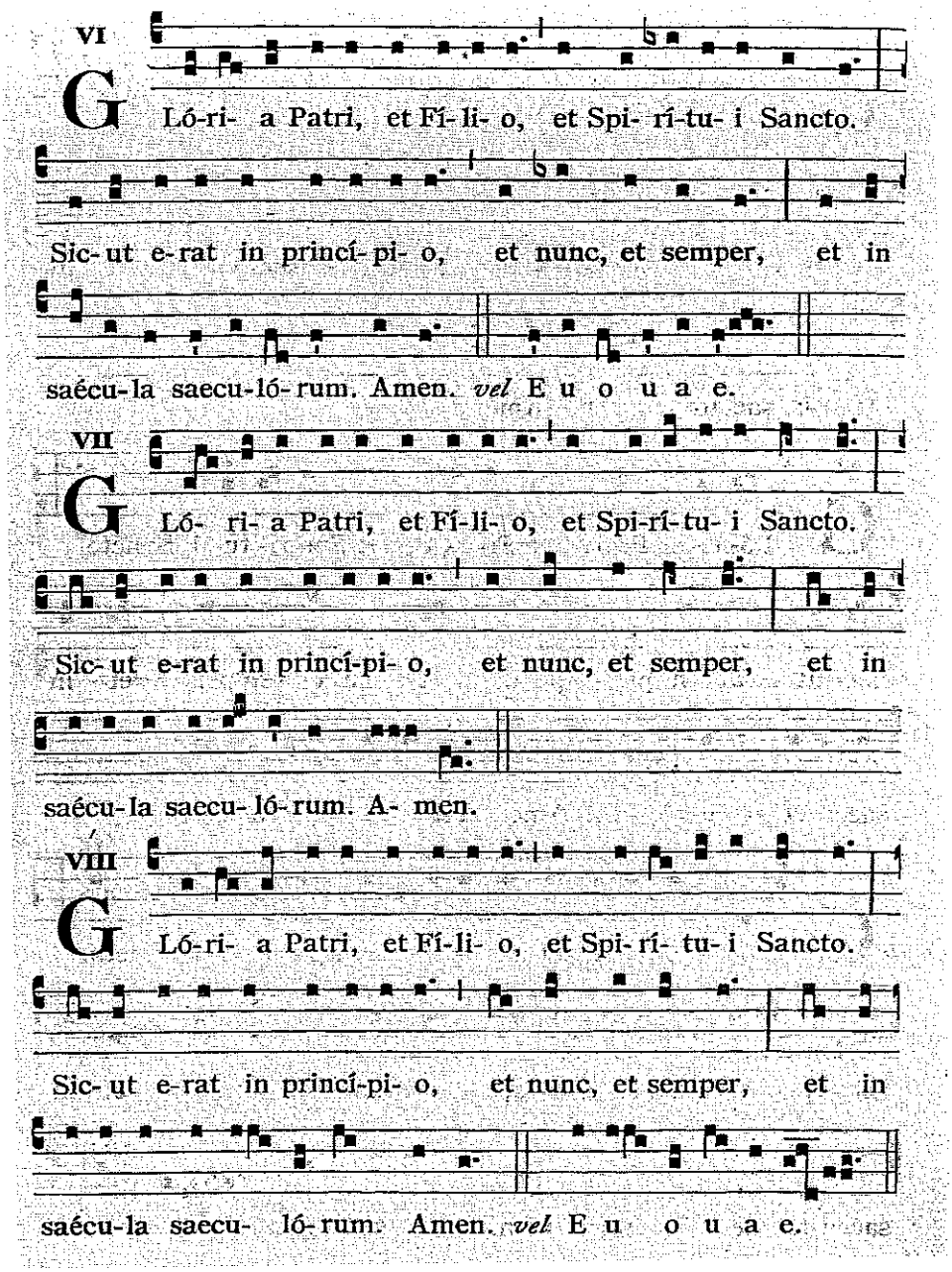
III., IV. eta V. moduko *Glória*-ren intonazio-tonuak[18].



Hirugarren moduko intonazio-tonua LA notan amaitzen da. Modu hau kostata finkatu zen modu legez, eta, modu honetan besteetan baino lehenago agertu ziren tonuera alderako urratsak. Intonazio-tonuaren doinu-ibilbidea aztertzen badugu segituan ulertuko dugu gertaera horien zergatia. SOL nota goratzea soilik falta zaio LAm tonu bilakatzeko. Laugarren moduko intonazio-tonuak ezohiko amaiera dauka FA notan eta V. modukoak ezohiko amaiera dauka SOL notan.

[18] III. moduko tonu bera *In nómine Dómini* kantuan, lan honen 41. orrialdean ikus dezakegu; IV. moduko tonu bera, beste testu batekin hau ere, *De necessitátibus* kantuan, 31. orrialdean, ikus dezakegu.

VI., VII. eta VIII. moduko *Glória*-ren intonazio-tonuak[19].



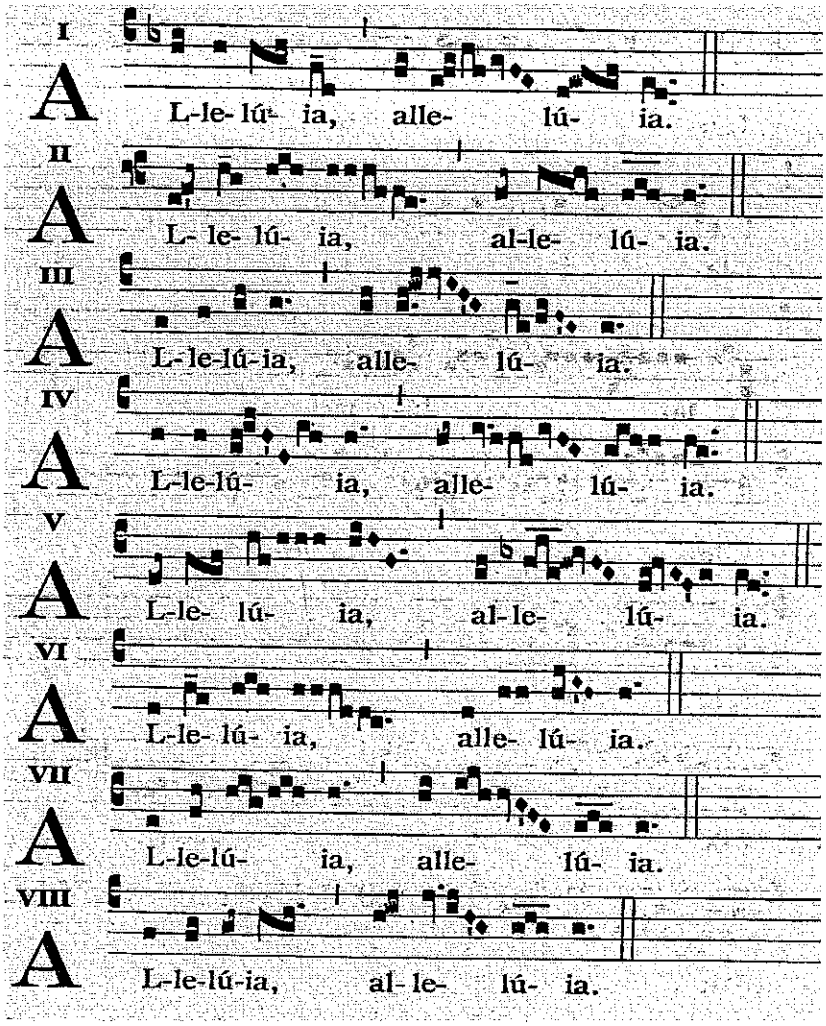
Seigarren moduko intonazio-tonuan ezohiko amaiera egiten da SOL notan. Zortzigarren moduko intonazio-tonuan bi amaiera-eskemak agertzen dira, biak SOL berezko amaiera-notaren gainean.

[19] VI. moduko tonu bera *Hodie* kantuan, lan honen 33. orrialdean ikus dezakegu; VII. moduko tonu bera, beste testu batekin hau ere, lan honen *Öculi mei* kantuan, 31. orrialdean ikus dezakegu; eta VIII. modukoa *Ad te levavi* kantuan, lan honen 27. orrialdean ikus deakegu.

1.2.5. Intonazio-tonuak liturgia-garaiaren eta meza-unearen arabera (*Aleluia*).

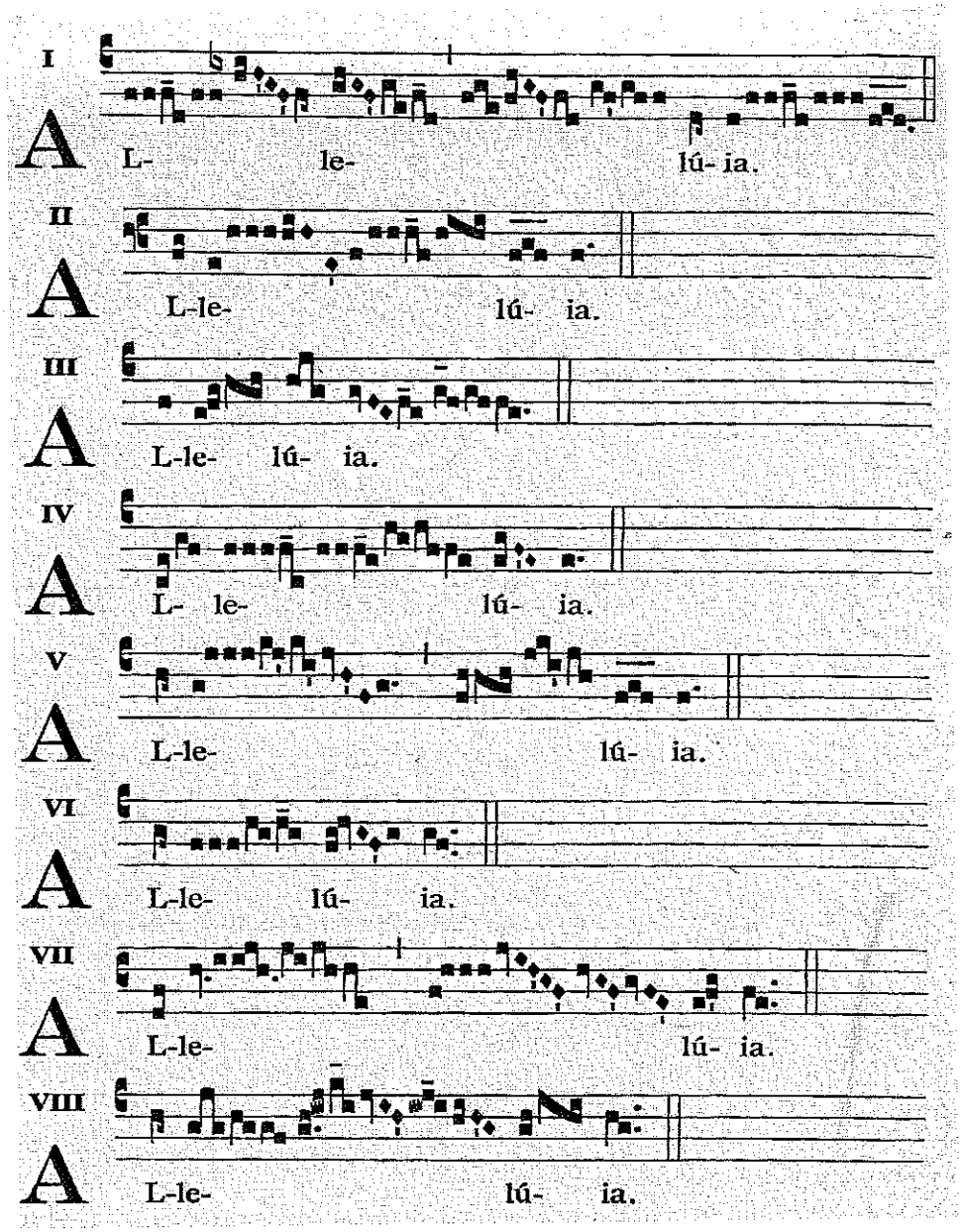
Atal honetan hiru intonazio-taula jarri ditugu eta hirurek testu bat eta bera daukate: *Aleluia.* Zortzi intonazio-tonuen sailkapena Basko urte liturgikoaren garaian, meza-barruan erabiltzen diren unearen arabera egin da: lehen multzoan mezaren *Introito* unean, sarreran, kantatzen diren aleluiak bildu dira; bigarren multzoan mezaren *Ofertorio* unean, eskaintza--aldian, kantatzen diren aleluiak bildu dira; eta azkenik, hirugarren multzoan *Comunion* unean, jaunartze-aldian, kantatzen diren aleluiak bildu dira.

Basko garaian **introito** edo **sarreran** kantatzen diren aleluiak.



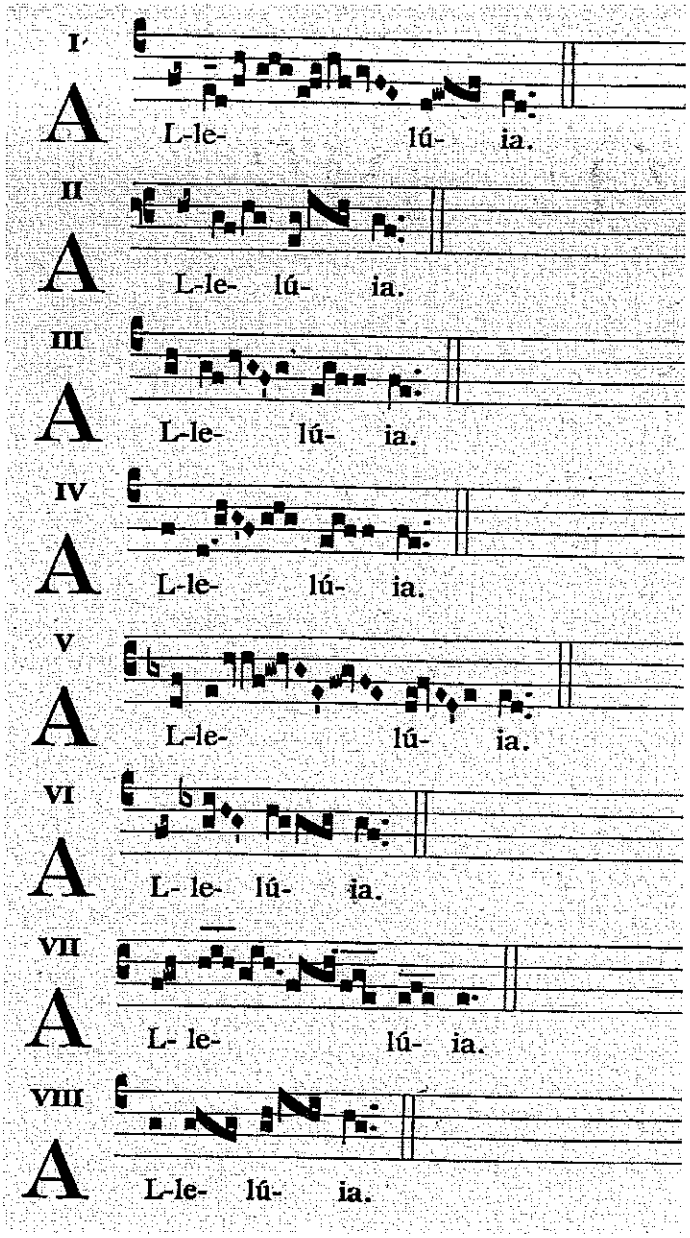
Intonazio-tonu guztiek amaitzen dute moduaren arabera dagokien amaiera-notan.

Basko garaian **ofertorio** edo **eskaintza-aldian** kantatzen diren aleluiak.



Intonazio-tonu guztiek amaitzen dute moduaren arabera dagokien amaiera-notan.

Basko garaian **komunio** edo **jaunartze-aldian** kantatzen diren aleluiak.



Intonazio-tonu guztiek amaitzen dute moduaren arabera dagokien amaiera-notan.

BIGARREN ATALA

Erdi Aroko moduraren ezaugarriak

2.1. Erdi Aroko moduraren osagaiak.

Arestian adierazi dugun legez, moduera Eliza Katolikoan salmoak errezitatzeko erabiltzen ziren intonazio-tonuetatik sortu zen. Intonazio-tonu horien altuera-tarteek, bukaerek, nota nagusiek, etenaldiek eta apaindurek moduraren ezaugarri teknikoak ondorioztatu zituzten[20]. Hasieratik Eliza Katolikoaren elizkizunen edo ofizioen ardatz liturgikoa salmoek eta antifonek[21] osatzen zuten eta kantu horiek ahots bakarrekoak ziren, komunitate osoak kantatzeko modukoak (Erdi Aroko moduera ezin da ulertu kantuaren izaera komunitario hori ahazten bada). Salmo eta antifona horiek intonazio-tonuak erabiliz kantatzen ziren, zegozkien moduekin bat egiten zutenak. Denboraren poderioz, eskema horiek luzatuz eta garatuz joan ziren eta kantu-hotsen eskema izatetatik hotsen antolakuntza-sistema oso bat izatera pasatu ziren: moduera; modu horiek, oraindik orain kantu gregorianoan erabiltzen direnak dira[22]. Moduran nota bakoitzak zeregin bat (edo gehiago) betetzen du eta zeregin-multzo horren nolakotasunak, eiteak edo formak modu jakin bat ondorioztatzen du.

Intonazio-tonuetan gertatzen zen bezala, Erdi Aroko modueran zortzi modu barnebiltzen ziren: lau **benetakoak** (*authenticus*) edo **goikoak** eta lau **plagalak** edo **behekoak**. Moduran lau nota erabiltzen dira kantuak amaitzeko eta nota horietako bakoitzean bi moduk amai daitezke: bat benetakoa edo goikoa eta beste bat plagala edo behekoa. Bada, zortzi modu horiek ezagutzeko, honako osagai nagusi hauek eduki behar ditugu gogoan: **1) hots-esparrua** edo moduan biltzen diren notak; **2) amaiera-nota; 3)** nota horien arteko **notarte-harremanak**; **4) errezitazio-nota** edo notak; **5) eten-notak**; **6) apaindura-notak**; **7) modulazio-notak**; eta **8) doinu-eskemak**, batez ere amaierakoak. Osagai horiek guztiak ez dira garrantzi berekoak; hala, "1", "2", "3" eta "4" ataletako alderdiak mugarri dira modu bat zehazteko orduan; haatik, gainerako zenbakietan aipatzen diren osagaiak ez dira hain finko eta ziurrak. Bestalde, musikaren azterketan kantu baten modua hautemateko, gomendagarria da, bilaketa-lanetan, aipatu dugun ordena jarraitzea.

Aipatutako osagai nagusiei buruzko argibideak:

1. Ahots-esparrua. Kantu espezializatua izan arren, kantu gregorianoa **kantu komunitario** edo **gizarte-kantua** da. Hala, kantu mota horri komeni zaion legez (mota honetako kantuan jendeak parte hartzea da balio nagusia), Erdi Aroko modueran **modu guztien hots--esparrua zortziduna** da. Zortzidun horren gainetik edo azpitik beste nota bat gehitzea baimentzen da; alabaina, salbuespenak salbu, moduran nota horiek apaindurak dira eta ez ohi dute aparteko zereginik. Hala bada, kantu batean indarrean dagoen modua jakiteko, lehenengo eta behin kantu hori osatzen duten notak ezagutu behar dira[23].

---

[20] Erdi Aroko moduraren ezaugarriak orduko kantuen azterketa teknikotik ondorioztatu ditugu; beraz, moduerari buruzko argibideak ez dira Erdi Aroko teoriko edo musikariren batek idatziz utzitakoak, guk sortutakoak baizik. Erdi Aroko moduerari buruz gehiago jakiteko ikusi:
- Jeanneteau, Jean, *Les modes gregoriennes. Histoire. Analyse. Estetique.* Solesmes. 1975 (espainieraz: *Los modos gregorianos. Historia - Análisis - Estética,* Burgos, Santo Domingo de Silos. 1985).
- Claire, Dom Jean: "Les répertoires liturgiques Latins avant l'octoéchos, I: L'office férial romano-franc", *Etudes gregoriennes* aldizkaria, XV.a 1975, 5-192 or.

[21] Beranduago landuko dugun antifona hitzak koru askotariko kantua adierazten du, "hotsa hotsaren aurka".

[22] Arrazoi ezberdinak direla medio, Europako hainbat herri-kantutan eta akademia-musikatan noizean behin Erdi Aroko moduera bera agertzen da.

[23] Tonueran irizpide hori ez dago indarrean. Baldin eta hotsen antolakuntza egokia bada, tonu baten egitura berdin gauzatzen da pianoko behe aldeko zortzidun batean edo goi aldeko beste batean, adibidez. Tonueran hotsen altuera

Tonueraren balioztapenetan sartzen ez den gai bat gogoan hartu behar dugu Erdi Aroko moduerarен kasuan. Tonueran noten zereginak eta noten arteko harremanak berdinak dira esparru akustiko guztietan; tonu batek berdin jarduten du pianoko beheko zortzidun batean eta goiko zortzidun batean, noten harremanak eta zereginak berdinak dira kasu guztietan. Bada, hori ez da gertatzen lantzen ari garen modueran.

Tonueran VIII. gradua nota tonikoa da, I. gradua bezala; tonu-nota beti da I. gradua eta nota horrek zeregin bertsuak betetzen ditu diskurtsoaren akustika-esparru guztietan. Modueran, aldiz, hots-esparrua garrantzi berezia dauka, VIII. gradua ez da lehena eta betetzen dituen zereginak ere beste batzuk dira. Hori dela eta, VIII. gradua eta VIII. gradua gainditzen dituzten ezohiko notak ere kontatzen dira (IX. gradua, X. gradua, XI. gradua...). Bestalde, graduak ez dira kontatzen amaiera-notatik hasita, eskema teorikoan nota baxuena den notatik hasita baizik; eta nota baxuenaren gaineko bederatziduna ez da II. gradua, IX. gradua baizik[24]. Beraz, notak ez ditugu kontatzen tonueran bezala; modueran, **benetako** edo **goiko** moduetan I. gradua izaten da amaiera-nota; **beheko** moduetan, aldiz, normalean IV. gradua izaten da amaiera-nota[25].

2. Amaiera-nota. Modueran **amaiera-nota**[26] mugarria da. Guztira lau amaiera-nota daude modueran (RE, MI, FA eta SOL tetrakordoa osatzen dutenak) eta horrek esan nahi du nota horietako bakoitzaren gainean bi moduk amaitzen dutela: benetako edo goiko bat eta haren ondoko plagala edo behekoa. Benetako moduetan, amaiera-notak hots-esparruaren behealdean kokatzen dira eta nota horietatik haien gaineko zortzidunera luzatzen dira beren hots-esparruak; horregatik **goikoak** ere izendatzen ditugu modu horiek. Plagal edo **beheko** moduetan, aldiz, amaiera-notak hots-esparruaren erdialdean kokatzen dira (IV. gradua) eta haien hots-esparrua amaiera noten azpiko laudunetatik amaiera-noten gaineko bostunetara luzatzen dira.

Musikaren azterlanetan amaiera-nota antzematea bigarren urratsa da. Alabaina, mezaren sarrerako kantuan eta beste hainbat kantutan kantua amaitu ondoren salmo baten hitzez kantatzen den intonazio-tonua izaten da. Bada, horrelako kasuetan amaiera-nota kantuarena dela gogoratu behar da. Amaiera-nota ez da idatzita dagoen salmodiaren azken nota, nahiz eta nota hori begiratzea komenigarria izan.

3. Notarte harremanak. Ohituraz, modu bakoitzean biltzen diren notak nota-eskailera batean erakusten dira. Eskailera horretan segidan jartzen diren **noten arteko notarte-aldea** ezberdina da modu batetik bestera. Beraz, moduerarен ikasketan, hirugarren urratsa kantua osatzen duten noten arteko altuera-aldea bilatzea eta adieraztea da. I. moduan, adibidez, honako hau da ohiko notarte harremanen eskema:

Notak:	RE	MI	FA	SOL	LA	SIb	DO	RE
Graduak:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Notarte-aldeak:	T 1	T1/2	T 1	T 1	T1/2	T 1	T 1	

4. Errezitazio-nota edo notak. Elizkizunetan otoitzak eta irakurketak (salmoak, epistolak, ebanjelioak eta abar) errezitazio moduko kantuen bidez egiten dira askotan[27]. Hori dela eta, modueran garrantzi handia ematen zaie errezitazio-notei. Hala, modu batean **errezitazio-nota** da gehien entzuten dena, normalean, eta kantuko hots-esparruaren erdialdean kokatzen da; horrela, errezitazioak ahotsentzako erosoak izatea bilatzen da. Benetako moduetan errezitazio-nota

---

ez da mugarria. Erreferentzia-nota edo diapasoiari dagokionez, Erdi Aroko musikan ez zen ezagutzen.

[24] Kantu batean VI., VII. edo VIII. gradurik ez badago, kantu horren azterketan nota horiek ez aipatzea gomendatzen dugu.

[25] I. graduaren azpian egon daitezkeen notak ken bat (-I), ken bi (-II), ken hiru (-III) eta abar zenbatzen ditugu.

[26] Ez da nahastu behar amaiera-nota eta tonueran erabiltzen dugun nota tonikoa. Antzekotasunak baditu ere (biak amaiera-nota izatea, adibidez), haien arteko aldeak oso nabarmenak dira diskurtsoaren barne-eraketari dagokionez

[27] Horrela azpimarratzen da hitz horien berezitasuna (Jaungoikoaren hitzak dira); horrela egiten da hitz arrunten eta hitz sakroen arteko bereizketa.

nagusi bat egotea aurreikusten du moduerak, hots-esparruaren erdialdean kokatzen dena; haatik, plagal edo beheko moduetan bi izaten dira errezitazio-nota nagusiak eta horietako bat amaiera-nota da. Horiez gain, modu guztietan, monotonia ekiditen duten bigarren mailako errezitazio-notak izan daitezke.

Errezitazio-notak eta moduaren bukaerak, moduerak bere hastapenean ustez izan zuen forma adierazten dute. Forma xehea. Izan ere, garai hartako moduerak errezitazio-nota (korda), bere etenak eta bere bukaerak beste osagarririk ez baitzuen. Beraz, kantu baten azterketan errezitazio-nota edo notak bilatzea izango da hurrengo lana.

Errezitazio-notak bilatzeko, soilik silabekin batera ekiten duten notak kontatu behar dira; ez dira kontatzen silaba horien bokalekin kanta daitezkeen gainerako notak, guretzat apaindura--notak direnak.

5. Etenak. Erdi aroko modueran **etenak** testuaren mende daude (testu erlijiosoa normalean); testu batek biltzen dituen puntuazioek musikaren etenak eragiten dituzte. Dena den, hitzetatik haratuago, modueran etenek badute beren musikazko esangura, nota garrantzitsuekin eta doinu-ibilbidearekin lotzen dena eta kantuaren atseden- eta bultzada-uneen garrantzia azpimarratzen duena. Hala, normala da etena amaiera-notaren, errezitazio-notaren edo beste nota garrantzitsu baten inguruan gauzatzen den kantu-zati baten amaiera izatea. Etenen artean batzuk **eten laburrak** izan daitezke, behin-behineko etenak, partituran apostrofoaz, barra-laurdenaz edo barra-erdiaren bidez adierazten direnak. Musika-diskurtsoa jarraituz, normala da aurreko etenetik nolabaiteko irtenbidea eskatzen duen beste tarte batera pasatzea, aurrekoarekin kontrastea egiten duena. Eta normala da, era berean, diskurtsoaren erdialdean eta testuaren banaketak behartuta, bestelako etenak izatea, **erdi-etenak**, jarraitzea eskatzen dutenak eta partituran puntuazio-barra erdiaren edo puntuazio-barra luzearen bidez adierazten direnak. Azkenik eta diskurtsoari segida emanez, normala da aurreko tarte ezegonkor horien ondoren amaiera-notara itzultzea eta bertan amaierako etenean amaitzea. Musika-diskurtsoan duten kokapenaren arabera, **amaierako etenak** edo **eten nagusiak** izaten dira amaiera-sentimena ematen dutenak. Amaierako etenak modu batetik bestera aldatzen dira; salbuespenak salbu, partituretan puntuazio-barra luze bikoitzez adierazten dira eta gradu elkartuaz amaiera-notara jaitsiz gauzatzen dira[28]. Amaiera-giroa hasten denetik kantua amaitu arte luzatzen den tarteari amaieraldia deitzen diogu.

Bestalde, etenetan nahiko normala da aldez aurretik ezagutzen diren doinu-eskemak erabiltzea eta, azken silabarekin, amaiera-notara iritsi ondoren doinu-eskema bat erabiltzea etena borobiltzeko; **eten borobila** izendatzen dugu gertaera hori. Amaierako etenaren indarra balioztatzeko unean, testuaren azken azentutik kantua amaitu artean agertzen diren nota guztiak eduki behar ditugu gogoan.

Arestian aipatu ditugun ahots-esparrua, notarte harremanak, errezitazio-notak eta etenak ongi aztertzea funtsezkoa da Erdi Aroko moduera ezagutzeko. Baina ez da horretarako bakarrik. Berpizkundeko moduera ezagutzeko eta baita geroko tonueraren antolakuntza ezagutzeko ere, alderdi tekniko horiek ongi bereiztea ezinbestekoa da.

6. Apaindura-notak. Apaindura-notak dira, salbuespenak salbu, berezko hitzak eramateko gai ez direnak; hau da, hitz baten bokalarekin doinua luzatzen denean, lehenengo nota ez beste guztiak apaindura-notak izaten dira. Orokorrean, modueran nota batzuek (SI eta SIb notak batez ere) apaindura-nota legez jokatzen dute; hau da, aspaldiko modueratan izan ezik, nota horiekin ez da silabarik ahoskatzen. Horrez aparte, modu bakoitzean berezko apaindura-notak antzeman

[28] Amaiera-notara gradu-elkarteaz jaitsi behar horrek bere eragina izan zuen tonueran. Ahots askotariko musika egiten hasi zenean, XIII. mendeaz geroztik batez ere, musikako eta kulturako arrazoi tekniko horrek sorrarazi zuen goiko ahotsean eta kontrako norabidean, nota sentibera nota tonikora aldarazteko beharra. Barra luzeetan ere erabiltzen da eten nagusia; izan ere, puntuazio-barren eta etenen arteko harremana ez da guztiz ziurra.

ditzakegu, ezberdinak modu batetik bestera.

7. Modulazioak. Erdi Aroko modueran **modu-aldaketak** edo **modulazioak** gerta daitezke, nahiz eta oso arruntak ez izan. Modulazio arruntenak benetako edo goiko modu baten eta haren ondoko plagalaren artean gertatzen dira; hau da, amaiera-nota bertsua duten bi moduen artean. Modu-aldaketak doinuak modu baten hots-esparrua gainditzen duenean gertatzen dira; jakina, horren ondorioz, noten zereginak ere aldatzen dira; errezitazio-nota berriak ager daitezke, adibidez. Dena den, beste era batzuetako modulazioak ere gerta daitezke arrotzagoak izan arren; hala, amaiera-nota ezberdina duten moduen artean ere, modu-aldaketak gerta daitezke. Modulazio horietan bi moduen arteko ardatza, zubia edo euskarria egiten duten notak, **modulazio-nota** izenez izendatzen ditugu.

8. Doinu-eskemak. Arestian moduen sorrera intonazio-tonu edo salmoekin lotu dut; zehazki, moduak salmoen errezitazio-eskemetatik sortu zirela adierazi dut. Bada, Erdi Aroaz geroztik teoria mailan ere, modu bakoitzak berezko **doinu-eskemak** garatu ditu eta salmoko tonuetatik haratago, doinu-eskema horiek aleluietan eta elizako beste kantuetan ere txertatzen dira. Beraz, etenetan egoteaz gain, nahiko normala da doinu-eskema bat eta bera kantuan zehar agertzea, baita behin baino gehiagotan ere. Horrez gain, eta hain arrunta ez bada ere, doinu--eskema bat eta bera hainbat modutan ager daiteke, edo alderantziz, modu bakar batean hainbat doinu-eskema erabil daitezke liturgiaren esangura azpimarratzeko edo liturgiaren atal ezberdinak bereizteko; lehen moduan doinu-eskema bat erabil daiteke mezaren *introito*aren aleluian, beste doinu-eskema bat mezaren *gradual*eko aleluian eta beste doinu-eskema bat mezaren *comunion*eko aleluian, adibidez.

Modueraren azterketan gogoan eduki behar diren beste alderdi batzuk:

1. Erreferentzia-nota edo diapasoia. Erdi Aroko modueran **hotsen altuera ez zen finkoa**, nahiz eta alfabetoko hots-izenak egon. Erdi Aroko moduera gizonezko ahotsetan erabiltzeko pentsatuta dago; hala, moduerako notak akordatzeko, gutxi gorabeherako abiapuntuko hots-altueraren bat izango zutela eta nota hori LA^2 izan zitekeela uste da (laugarren lerroko FA nota-giltzan bosgarren lerroan idazten dena). Alabaina, musikologoen artean ez dago adostasunik LA horrek izango zukeen altueraz. Horregatik, kantuaren izaera komunitarioa gogoan hartuta, LA hori gaurko SOLetik gertu egon zitekeela uste da, idatzita dagoen baino pixka bat beheraxeago. Teoria horren arabera, amaierako notak gure DO, RE, MIb^{29} eta FA noten altueran egongo ziratekeen; moduerarен nota baxuena gure SOL^1 altueran (II. moduko baxuena); eta moduerarен nota altuena FA^3 altueran egongo zatekeen (VII. moduko altuena). Edozein kasutan ere, kantua normalean "a capella" kantatzen zutela pentsatu behar dugu; hala, muturreko nota horiek gutxitan erabiltzen zirela eta, erabiltzen zirenean, kantari oso trebeek kantatzen zituztela pentsatu behar dugu. Horregatik, **akordatze-sistema** edo **diapasoia** ere aipatu behar da kantuaren azterlanetan.

2. Transposizioak. Aurreko puntuetan modueran arruntak diren ezaugarriak ikasi ditugu. Hala eta guztiz ere, hainbat kasutan ezohikoak diren musika-eginbideak agertzen dira. Kantu bat errazagoa edo kantagarriagoa egiteko haren altuera aldatua izan daiteke, adibidez. Bada, hori gertatzen denean modu baten altuera aldatua edo **transposatua** izan dela esaten dugu. Kantu bat LA edo DO notan amai daiteke, adibidez, nahiz eta nota horiek amaiera-notak ez izan. Hori gertatzen denean kantu horren altuera aldatua izan dela ondoriozta dezakegu. Normalean, LA notan amaitzen den kantua I. edo II. moduan izaten da eta DO notan amaitzen den kantua V. edo VI. moduan izaten da. Horrez aparte, SOL notan amaitzen den kantu batean $SIb\text{-}a^{30}$ ager daiteke era erregularrean eta nota horrek I. eta II. moduetan FA notak duen zeregina betetzen duela suma dezakegu. Hori gertatzen denean SOL notan amaitzen den kantua I. edo II. modu transposatuan

[29] "MI beheratu" irakurri behar da.
[30] "SI beheratua" irakurri behar da.

dagoela pentsa dezakegu.

Kantuak transposatzeko joera garrantzitsua da moduraren bilakaera eta tonueraren agerpena argitzeko: I. eta II. moduak SOL notan amaitzeak SOL minor tonuaren agerpena argitzen du; III. eta IV. moduak LA notan amaitzeak LA minor tonuaren agerpena argitzen du[31]; V. eta VI. moduak DO notan amaitzeak DO maior tonuaren agerpena argitzen du[32] eta abar.

3. Bigarren beherakarien agerpena. Bere ahots-altuera transposatua duen eta LA notan amaitzen den kantu batean bitxikeria bat gerta daiteke: SIb-a ager daiteke idatzita. Ondorioz, maila teorikoan, agerpen horrek bigarren beherakariaren erabilera dakar: MIb-arena[33]; hau da, kantua berezko altuerara eramango bagenu eta noten arteko notarte-harremanak gordeko bagenitu, idatzita agertzen den SIb hori MIb-a izango litzateke, kantua berez dagokion altueran jartzean. Horrek, zeharka, bigarren aldakariaren agerpena ondorioztatzen du. Bestalde, horrek frogatzen du garai hartako musikariek aintzakotzat hartzen zutela idatziriko nota-eskailera, agerian zegoena, eta ez modu bati zegozkion balizko notarte-harremanak.

4. Ethosa. Kantu gregorianoan Erdi Aroko modu bakoitzari **ethos** bat atxikitzen zaio. Antzinako Grezian sortu zen ethos ideiak zera adierazten du: modu bakoitzak tasun moral bat barnebiltzeaz gain, entzuleengana tasun hori helarazteko gaitasuna duela[34]. Hau da, teoria horren arabera moduek entzuleengan sentiberatasun bat edo beste indartzeko gaitasuna edukiko lukete. Hala bada, kantuaren modua hautatzen da unean uneko helburu edo beharren arabera, elizkizunari edo gizarte-bizitzari komeni zaion legez, kantuaren eraginkortasuna areagotzeko. Guk ethos horiek emango ditugu, nahiz eta gaia irristakorra dela pentsatu.

Ondorengo taulak eta adibideak. Hona hemen Erdi Aroko zortzi moduen ezaugarriak, banan-banan azalduta, bi errezitazio-nota nagusiak duten modu plagalekin hasita[35]. Parentesi artean ematen ditugun modu-izenak, besteak beste *Dodecachordon* (1547), Glareanus goitizena zeukan Heinrich Loriti-ren musika-tratatuan agertzen direnak dira. Beraz, azken hauek aurreko moduraren ondorioak badira ere, ez dira nahastu behar hemen azalduko ditugun kantu gregorianoan eta monodian erabiltzen zen Erdi Aroko moduarekin[36]. Modu bakoitzaren eraketari buruzko azalpenen ondoan, modu horretan dauden hainbat kantu ekarri ditugu eta, horrela, eredu teorikoa praktikan nola gauzatzen den ikusi ahal izango da.

---

[31] Berpizkunde garaiko eoliar modutik pasa eta gero.

[32] Berpizkunde garaiko joniar modutik pasa eta gero.

[33] "MI beheratuarena" irakurri behar da.

[34] Hau orduko teoria da, jakina.

[35] Nahiz eta haien erabilera Erdi Aroko musikan egokia ez izan, lan honetan oso zabalduta dauden moduen izen greziarrak agertuko dira. Izen hauek Berpizkunde garaiko polifoniari egokitzen zaizkio oro har. Hala bada, kuriositate gisa azalduko dira hemen. Izen klasiko horien erabilpena Heinrich Loriti-ri (1488-1563) zor diogu. *Glareannus* izengoitiaz ezaguna den teoriko suitzar hau musikaren historian oso garrantzitsua den *Dodecachordon* (1547) musika-tratatuaren egilea da.

Moduen inguruan gaur egun dauden zenbait oker Loriti-ren teoriaren interpretazio okerrari zor diogu. Boecio eta Gafori-ren teoriak komentatuz Glareannus-ek bere garaiko polifonian erabilgarriak izateko Erdi Aroko moduak birformulatu zituen. Gainera, bere garaikide guztiak bezala, moduei izen grekoak erantsi zizkien. Horrela *plagalak hipo* bihurtu ziren eta LA eta DO notak modu eolikoaren eta jonikoaren bukaera-nota bilakatu ziren. Glareannus-ek hamabi modu sortu zituen era horretan.

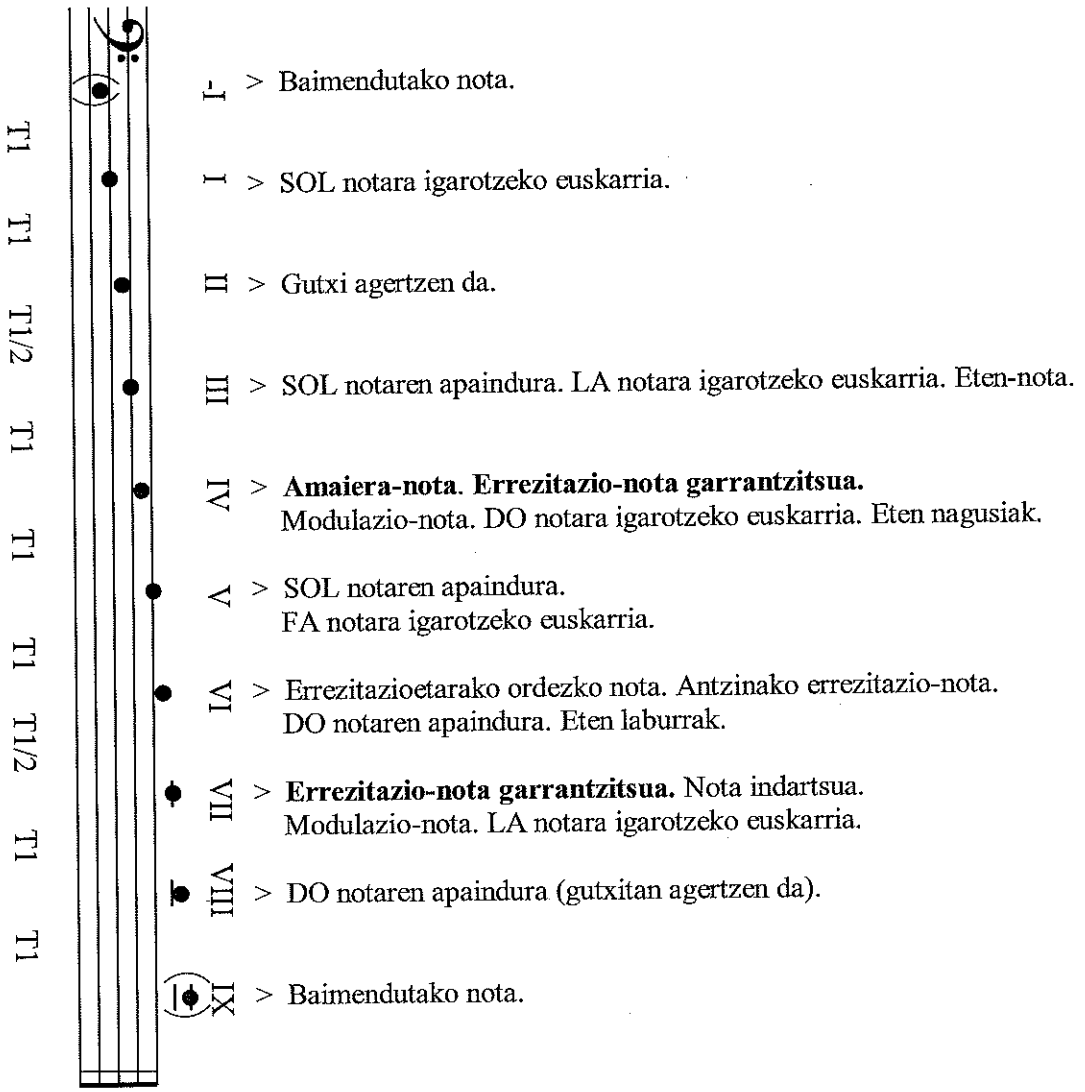
Gure garaian Glareannus-en moduak eta Erdi Aroko monodiakoak nahasten dira maiz; *Protus Autenticus,* I. modua, Dorikoaren sinonimo bezala irakastea gertaera arrunta da, adibidez. Oker hori ezabatzeko bi ezaugarri bereizle aipatuko ditut hemen: a) Berpizkundeko polifonian kantu gregorianoaren errezitazio-notak ez du zentzurik; b) benetakoa eta plagala sailkapenaren berrinterpretapena den Dorikoak (edo beste izena) eta bere "*hipoak*" ez du zentzurik XVI. mendeko eta geroagoko polifonian. Espezializazioaren indarrez hots-eremuak nabarmen handitu dira eta aipatutako polifonian benetako bati eta horren ondoko plagalari dagozkien hots-eremu biak barnebiltzen dira kantu bakar batean.

[36] Erdi Aroko moduerazko eskema bat eta modu bakoitzeko kantu bat ikus daiteke lan honen 70. orrialdean.

2.1.1. Zortzigarren moduaren ezaugarriak eta adibideak.

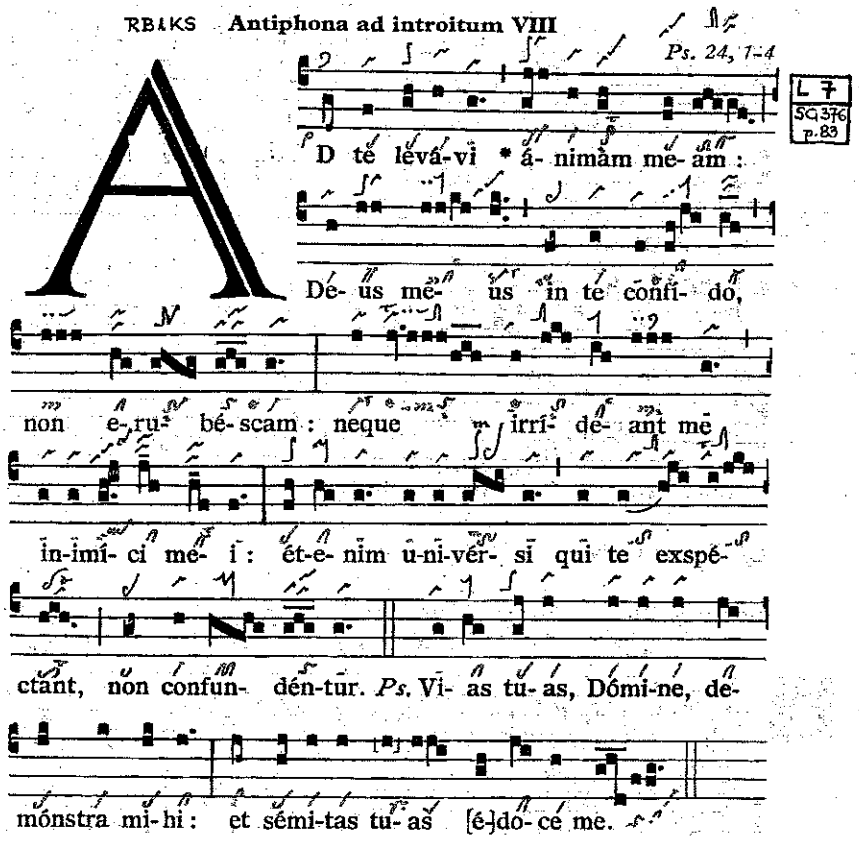
VIII. MODUA: LAUGARREN PLAGALA edo BEHEKO LAUGARRENA

Tetrardus plagal ("Hipomixolidio" Berpizkunde garaiko modueran)
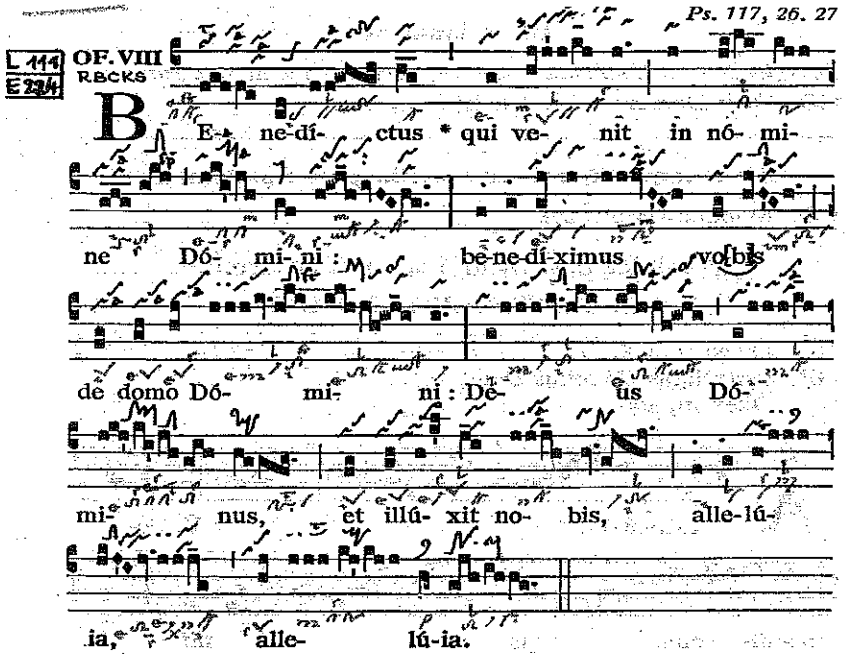


Modu honen ethosa handiosa, arranditsua, solemnea da. "Modu perfektu" izena ematen zaio. Aste Santuan eliza-kantuetako traktoetan asko erabiltzen da. Errespontsuen % 22 modu horretan daude. Traktoak baino zaharragoak diren Aste Santuko inbitatorioetan (gonbidapen--aldian) agertzen ez denez, modu hau erlatiboki berria dela uste da.

VIII. moduko *Ad te levavi.* Introitoa edo sarrera-aldiko kantua (**sarrerakoa**)[37]



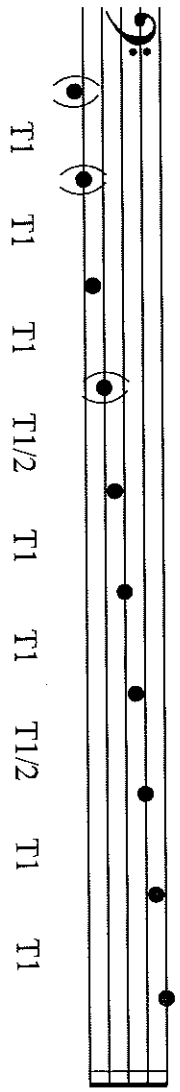
VIII. moduko *Benedíctus.* Ofertorioa edo eskaintza-aldiko kantua (**eskaintzakoa**)



[37] Mezaren hasiera kantatzen dela adierazten du *introito* hitzak, mezaren une bat. *Ofertorio* hitzak ere mezaren une bat adierazten du. Testuaren lehen lerroan agertzen den izartxoak (*), meza-emaileak edo kantuaren hots-altuera ematen duenak kantatu behar duen kantu-zatiaren muga adierazten du. "Ps." laburpenak salmoa adierazten du eta toki horretan salmo baten bertsotxoak kantatzen direla adierazten du. Moduen eraketak argitzeko ekartzen ditugun adibideak *Gradual triplex,* Solesmes Abadiak argitaratutako liburutik ateratakoak dira (Solesmes, 1979). Moduen ikasketan sakontzeko liburu hori aztertzea gomendatzen dugu.

2.1.2. Bigarren moduaren ezaugarriak eta adibideak.

II. MODUA: LEHEN PLAGALA edo BEHEKO LEHENA
Protus plagal ("Hipodorikoa" Berpizkunde garaiko modueran)



-II > Salbuespen kasuetan agertzen da.

-I > LA notaren apaindura. Garrantzi gutxiko etenaldiak.

I > Doinuaren ohiko abiapuntua.

II > Gutxitan agertzen da.

III > RE notaren apaindura. FA notara igarotzeko euskarria. Eten laburrak. Errezitazioetarako ordezko nota.

IV > **Amaiera-nota. Errezitazio-nota garrantzitsua.** SOL notara igarotzeko euskarria. Eten nagusiak.

V > RE eta FA noten apaindura.
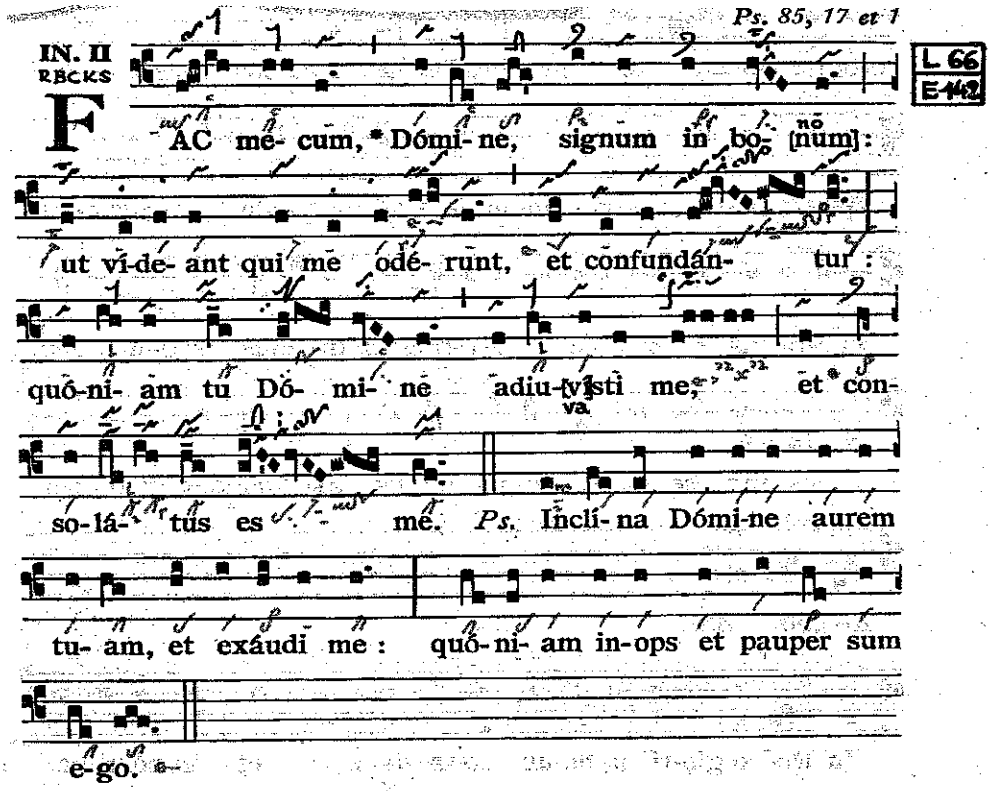
VI > **Errezitazio-nota garrantzitsua.** Eten-nota. DO eta SOL noten arteko lotura egiten duena.

VII > Errezitazioetarako ordezko nota. FA notaren apaindura. FA eta RE noten arteko lotura egiten duena.
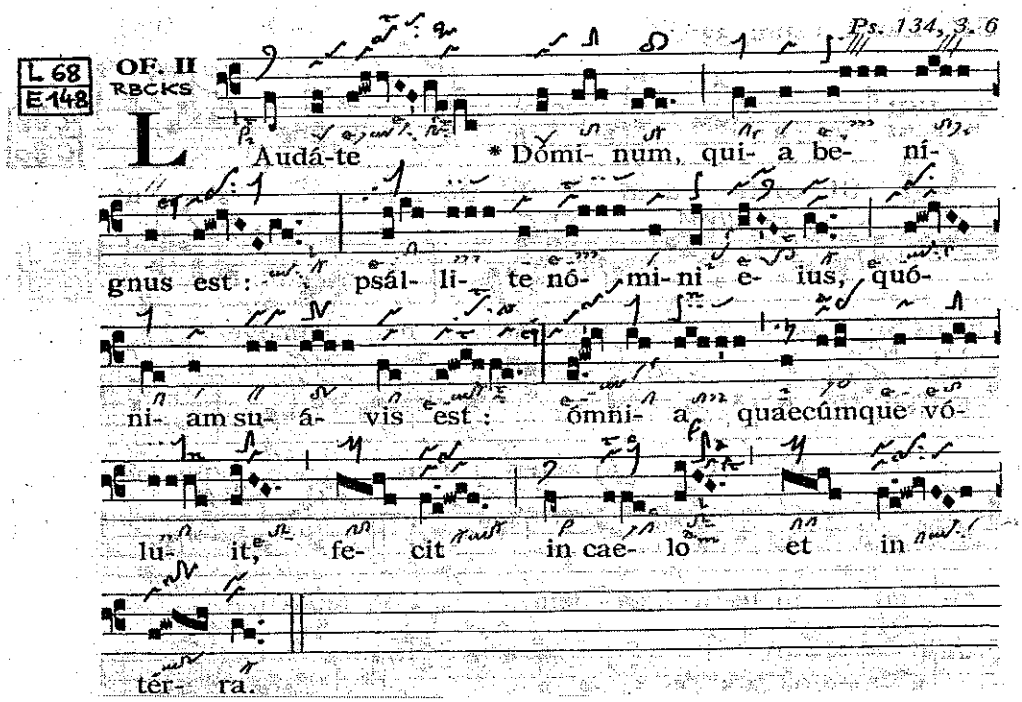
VIII > SOL notaren apaindura.

Modu honen ethosa berekoia, gizatiarra eta subjektiboa da. SOL notan egiten den errezitazioa VIII. moduaren aztarna da. Zenbait trakto II. moduan daude; baita haien artean antza duten 23 gradualak, tenporak eta Basko garaian eta jai handietan kantatzen diren beste batzuk ere.

II. moduko *Fac mecum* **(sarrerakoa).**



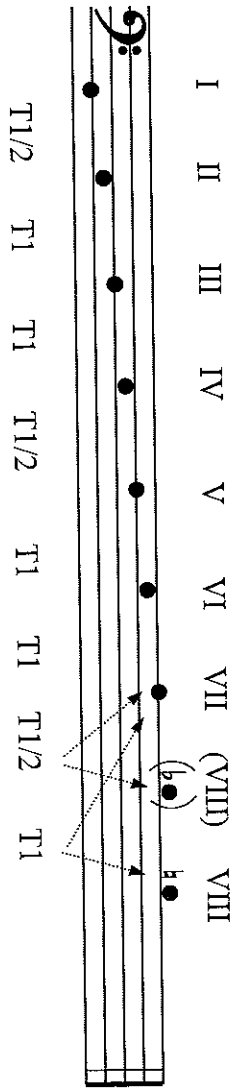
II. moduko *Laudate* **(eskaintzakoa).**



2.1.3. Laugarren moduaren ezaugarriak eta adibideak.

IV. MODUA: BIGARREN PLAGALA edo BEHEKO BIGARRENA

Deuterus plagal ("Hipofrigioa" Berpizkunde garaiko modueran)



I > Gutxitan agertzen da.

II > Gutxitan agertzen da.

III > Eten laburrak.
FA notara igarotzeko euskarria.

IV > **Amaiera-nota. Errezitazio-nota garrantzitsua.**
FA notaren apaindura. Eten nagusiak.

V > MI notaren apaindura. Eten laburrak.
RE-SOL-LA notetara igarotzeko euskarria. Nota indartsua.
X. mendean errezitazio-nota izan zen.

VI > **Errezitazio-nota zaharra.** Eten laburrak.
Nota indartsua. LA notaren apaindura.
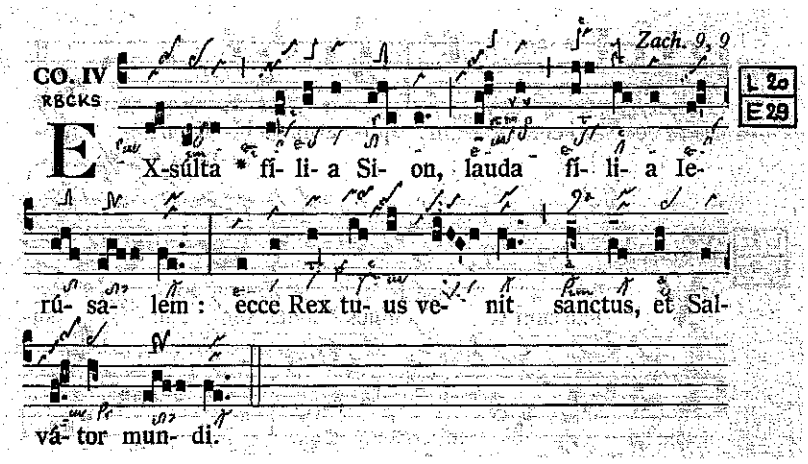
VII > **Errezitazio-nota garrantzitsua.** Eten-nota.
SOL notaren apaindura.

(VIII) > Gutxitan agertzen da.
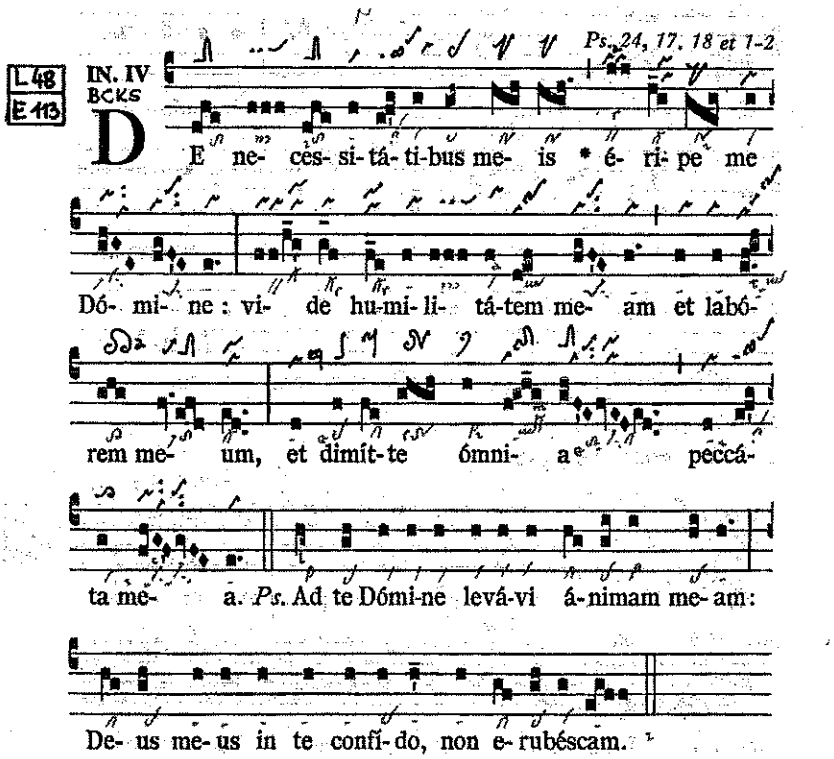
VIII > LA notaren apaindura.

Ethosa, barnerakoia, kontenplalaria eta estatikoa da. Modu honetako gradualek (86) antzeko doinua daukate kasu askotan.

IV. moduko *Exsúlta. Comunión* edo jaunartze-aldiko kantua (**jaunartzekoa**)[38].



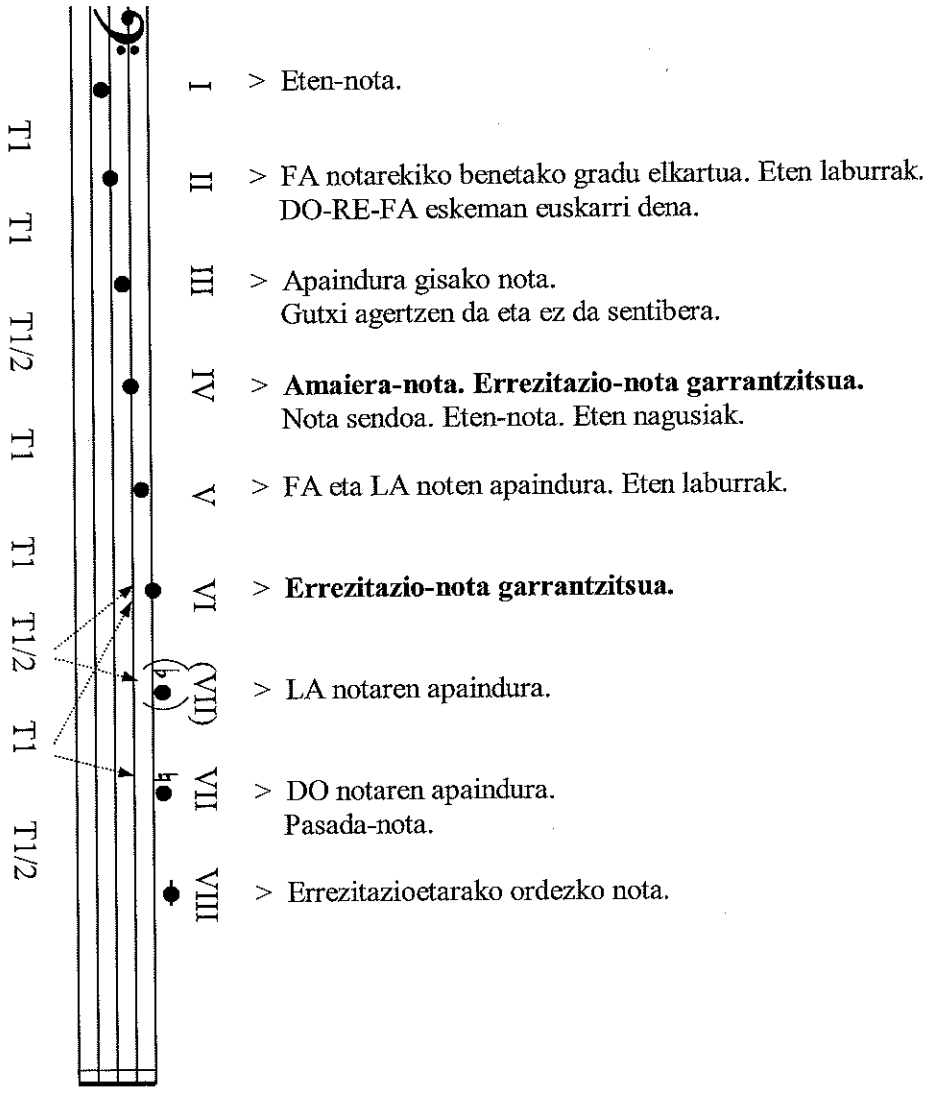
IV. moduko *De necessitátibus* (**sarrerakoa**)



[38] *Comunión* hitzak mezaren une bat adierazten du, jaunartzea egiten den unea.
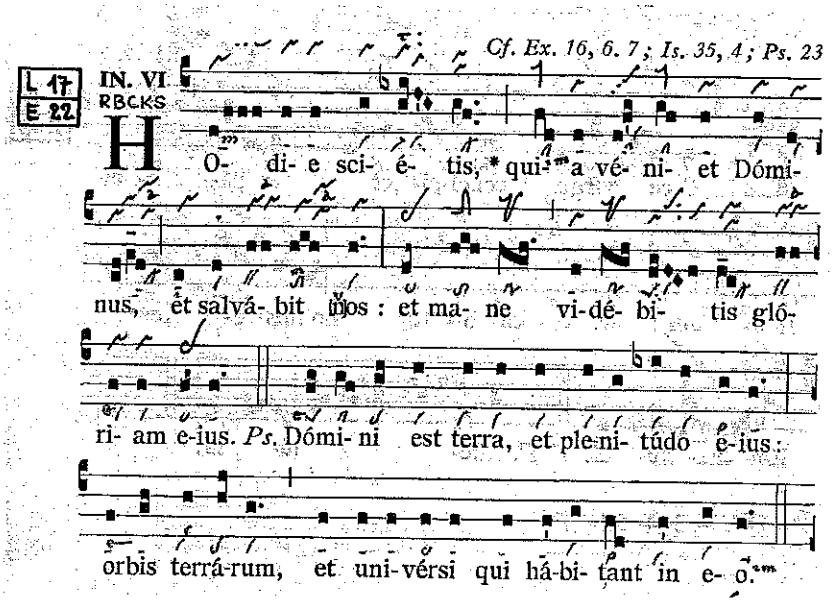
2.1.4. Seigarren moduaren ezaugarriak eta adibideak.

VI. MODUA: HIRUGARREN PLAGALA edo BEHEKO HIRUGARRENA
Tritus plagal ("Hipolidioa" Berpizkunde garaiko modueran)
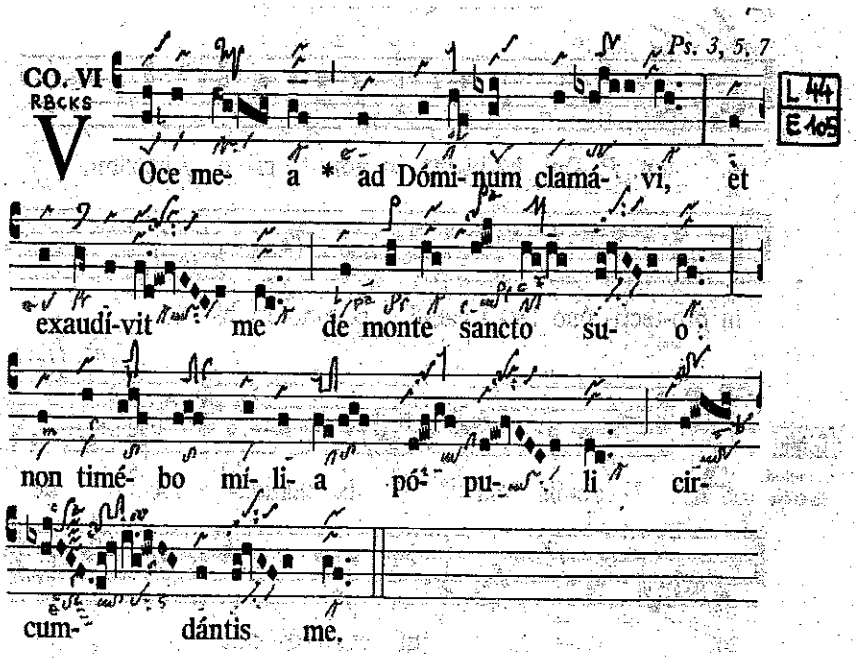


Modu honen ethosa, inuzentea, tolesgabea, lasaia eta barregarria da.

VI. moduko *Hodie* (sarrerakoa)

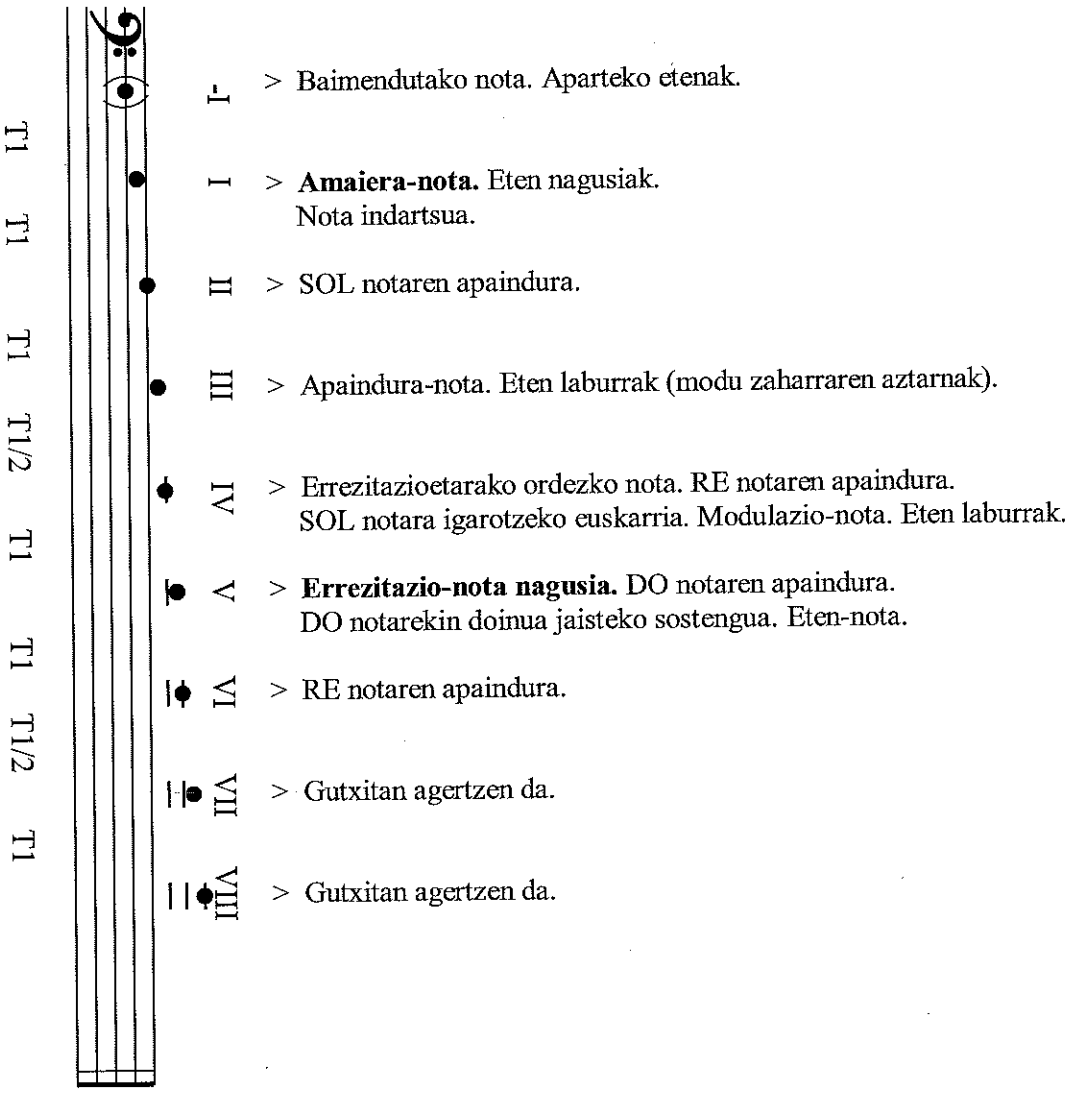


VI. Moduko *Voce mea* (jaunartzekoa)
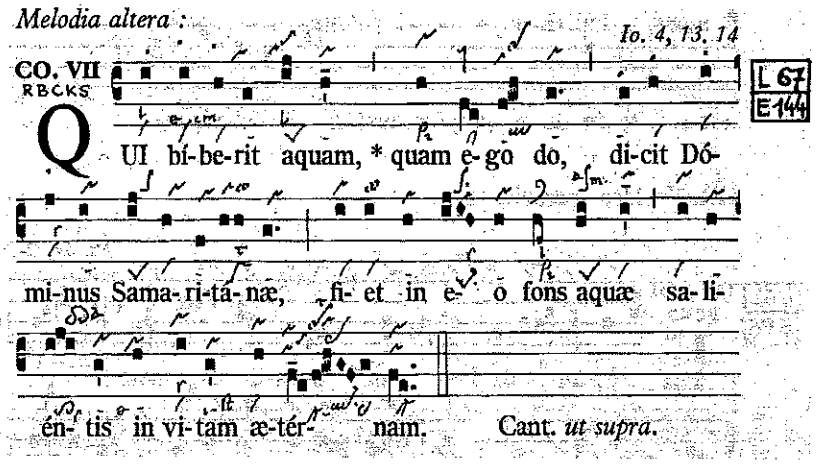


2.1.5. Zazpigarren moduaren ezaugarriak eta adibideak.

VII. MODUA: GOIKO LAUGARRENA edo LAUGARREN BENETAKOA
Tetrardus autenticus ("Mixolidioa" Berpizkunde garaiko modueran)
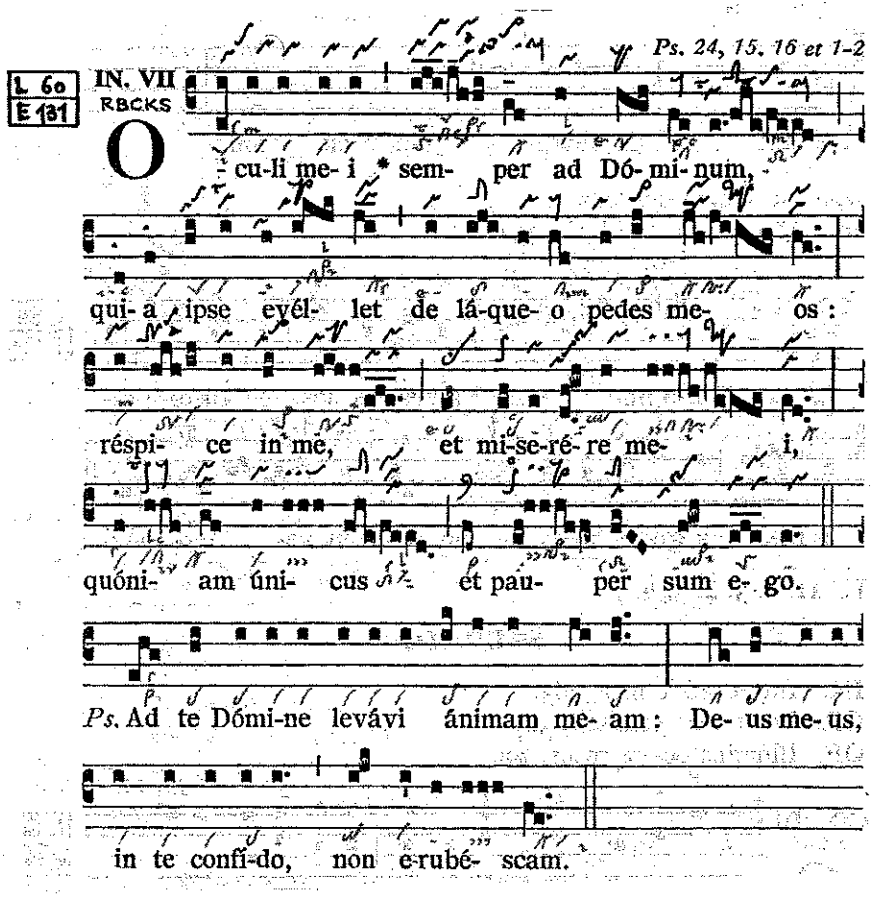


Ethosa, gaztea, arina eta ekintzailea da.

VII. moduko *Qui bíberit* **(jaunartzekoa)** (bigarren bertsioa)

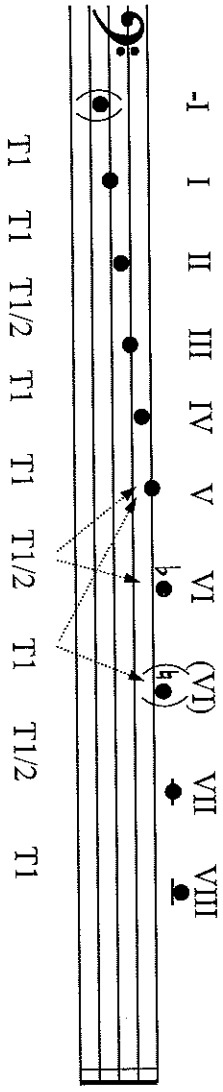


VII. moduko *Óculi mei* **(sarrerakoa)**



2.1.6. Lehen moduaren ezaugarriak eta adibideak.

I. MODUA: GOIKO LEHENA edo LEHEN BENETAKOA
Protus autenticus ("Dorikoa" Berpizkunde garaiko modueran)



-I > Baimendutako nota. Aparteko etenak.

I > **Amaiera-nota.** Eten nagusiak.

II > Gutxitan agertzen da.

III > Euskarri luzeak. Eten laburrak.

IV > RE notatik etorrita, errezitazioetarako ordezko nota. LA notaren apaindura. Eten laburrak.

V > **Errezitazio-nota.** Modulazio-nota. Eten-nota. SOL notaren apaindura.

VI > LA notaren apaindura. FA notara jauzi egiteko nota.
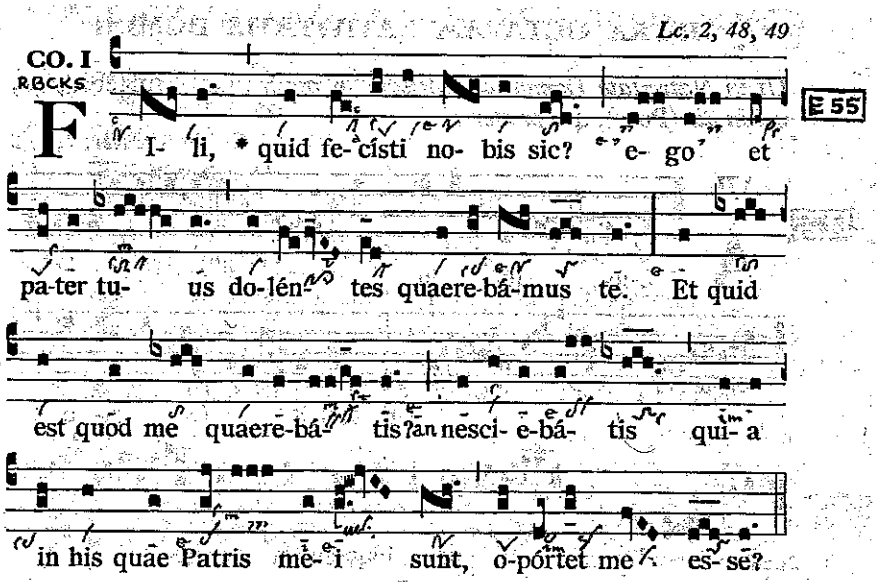
(VI) > Gutxitan agertzen da.

VII > Antzina errezitazio-nota izan zen. Eten laburrak.
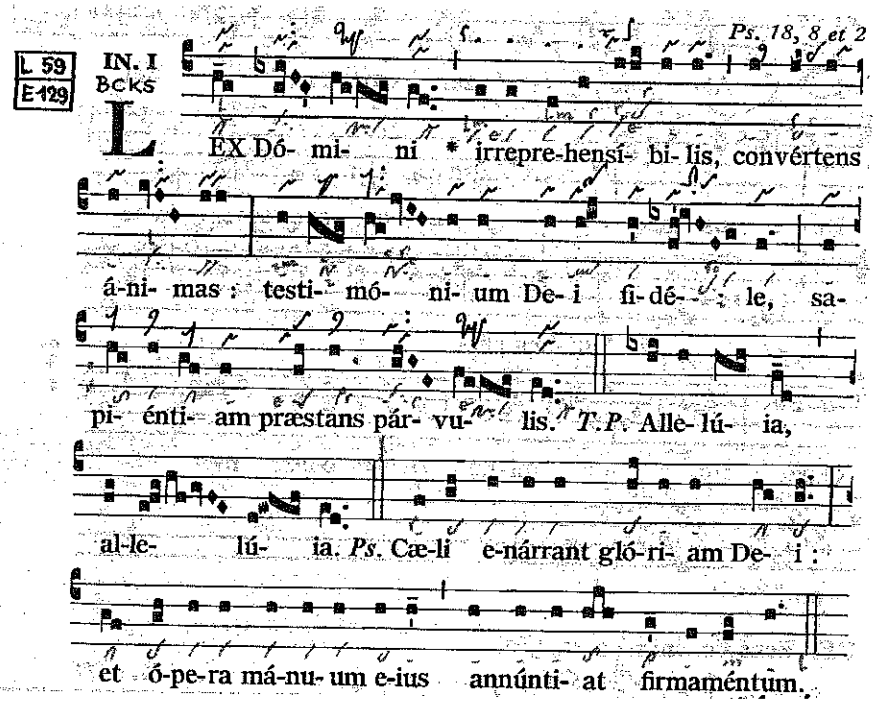
VIII > Gutxitan agertzen da.

Modu honen ethosa, serioa, heldua eta gogotsua da.

I. moduko *Fili* (jaunartzekoa).



I. moduko *Lex Dómine* (sarrerakoa)[39]

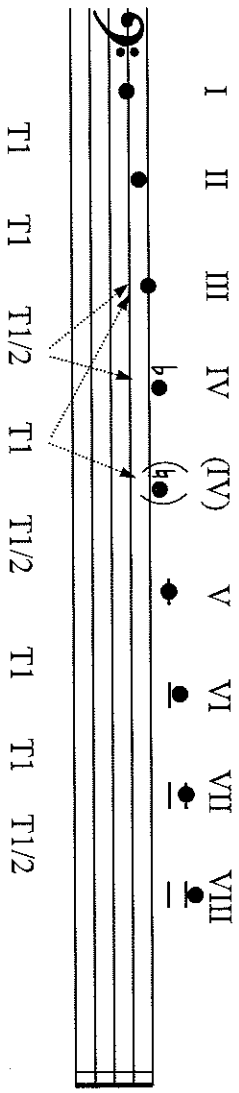


[39] "T. P." laburpenak aleluia soilik Basko garaian kantatuko dela esan nahi du.

2.1.7. Bosgarren moduaren ezaugarriak eta adibideak.

V. MODUA: GOIKO HIRUGARRENA edo HIRUGARREN BENETAKOA

Tritus autenticus ("Lidioa" Berpizkunde garaiko modueran)



I > **Amaiera-nota.** Eten nagusiak. Nota indartsua.

II > FA notaren apaindura. Eten laburrak.

III > Eten-nota. FA eta DO tartean lotura egiten duena. Euskarri luzeak.

IV > LA notaren apaindura. Zuzenean FA notara jauzi egitekoa.

(V) > DO notaren apaindura. LA notara doan pasadako nota.

V > **Errezitazio-nota nagusia.** Eten-nota.
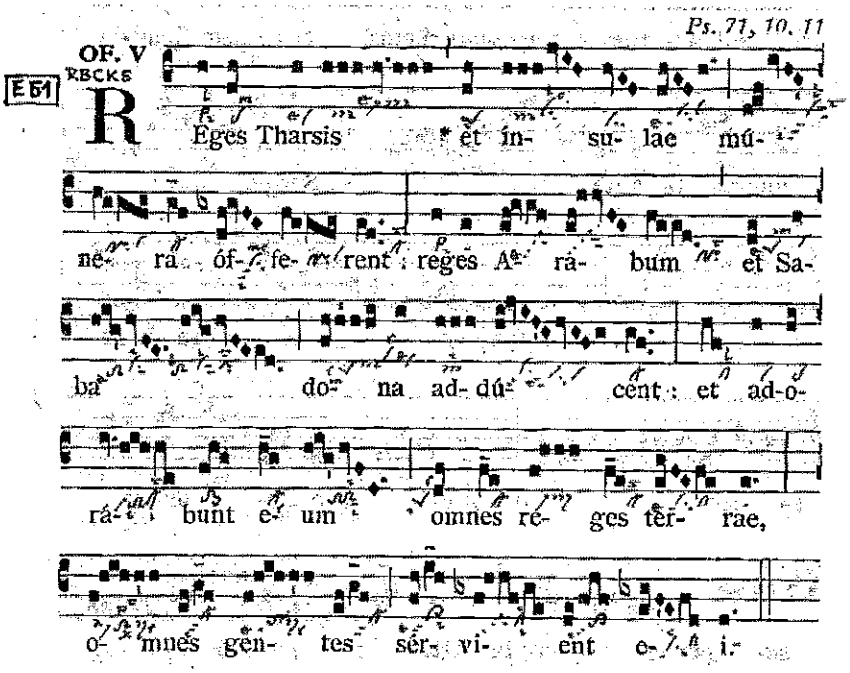
VI > DO notaren apaindura.

VII > FA notara doan pasadako nota.
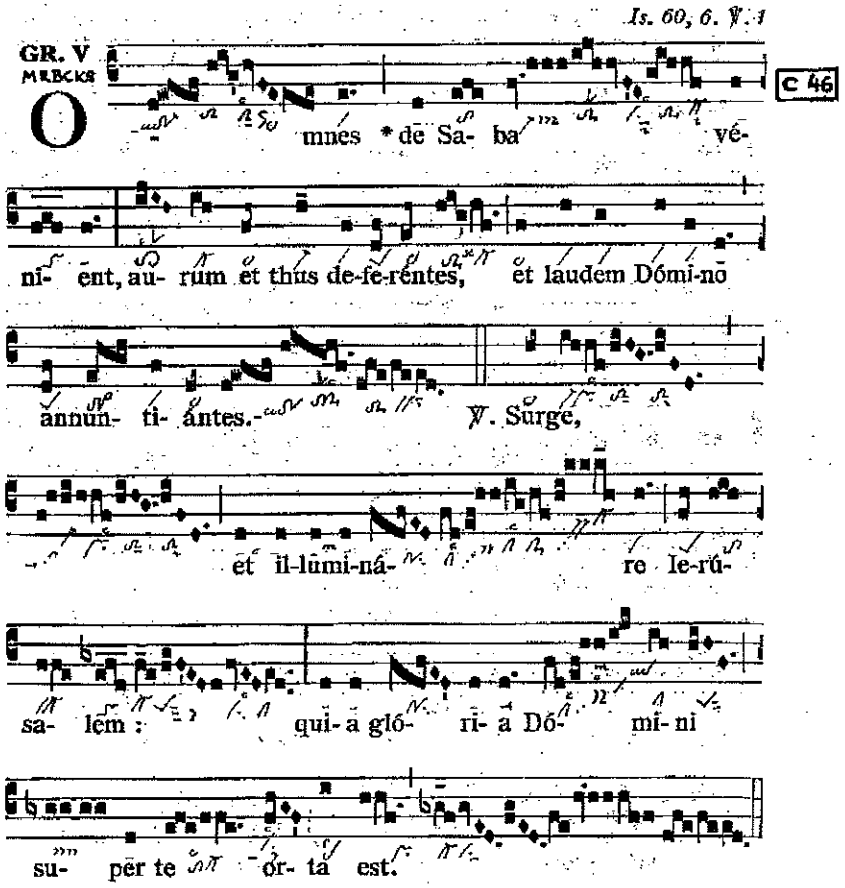
VIII > Gutxitan agertzen da.

Ethosa, joria, oparoa, irekia eta alaia da.

V. moduko *Reges Tharsis* **(eskaintzakoa)**



V. moduko *Omnes* (graduala edo eskailera kantatzen den kantua **(eskailerakoa)**[40].

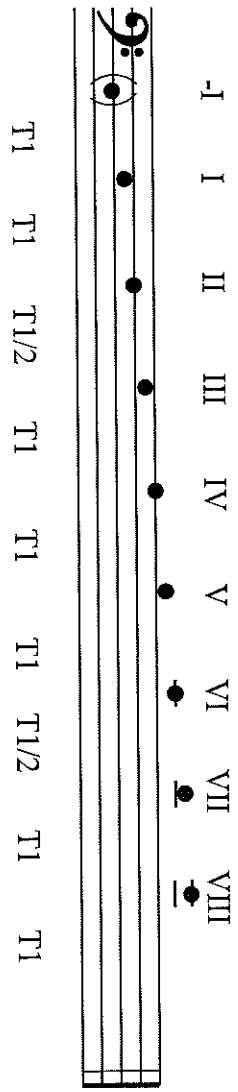


[40] *Gradual* hitzak mezaren une bat eta aspaldian kantatzen zen toki bat, eskailerak, adierazten ditu. V. marradunak hainbat tokitatik ateratako bertsoa adierazten du.

2.1.8. Hirugarren moduaren ezaugarriak eta adibideak.

III. MODUA: GOIKO BIGARRENA edo BIGARREN BENETAKOA

Deuterus autenticus ("Frigioa" Berpizkunde garaiko modueran)



-I > Baimendutako nota. Aparteko etenak.

I > **Amaiera-nota.** Eten nagusiak.

II > Gutxitan agertzen da. Eten laburrak.

III > Eten laburrak.
LA bezala, goiko eta beheko soinuen artean lotura-zeregina egiten du.

IV > Eten-nota. Nota indartsua. Amaiera-nota intonazio-tonuan.
Goiko eta beheko soinuen artean lotura-lana egiten duena.

V > Antzina errezitazio-nota zen. Eten laburrak (modu zaharreko aztarnak).
Errezitazioa DO nota gainean egiten denean, hau bere apaindura da.
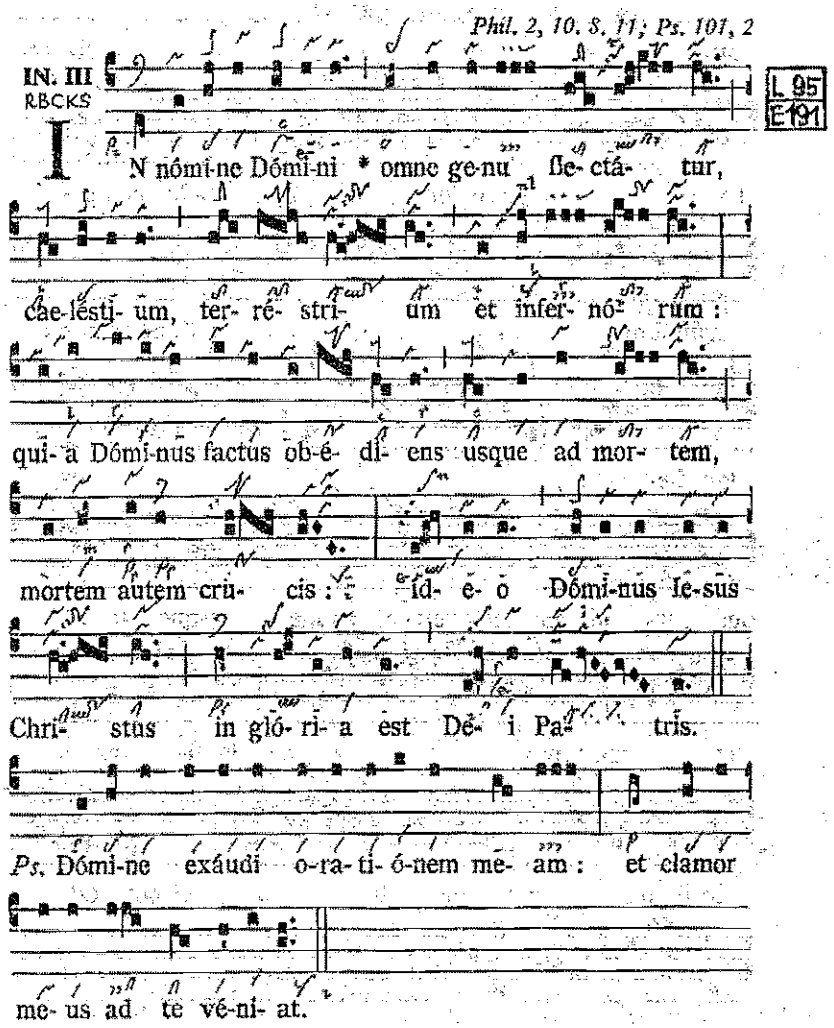
VI > Erlatiboki berria den **errezitazio-nota nagusia**. Eten-nota.
Modulazio-nota. Antzinako modueran SI notaren apaindura.

VII > SI errezitazio-nota denean, hau errezitazioetarako ordezko nota da.
Errezitazio-nota DO denean, hau bere apaindura da.
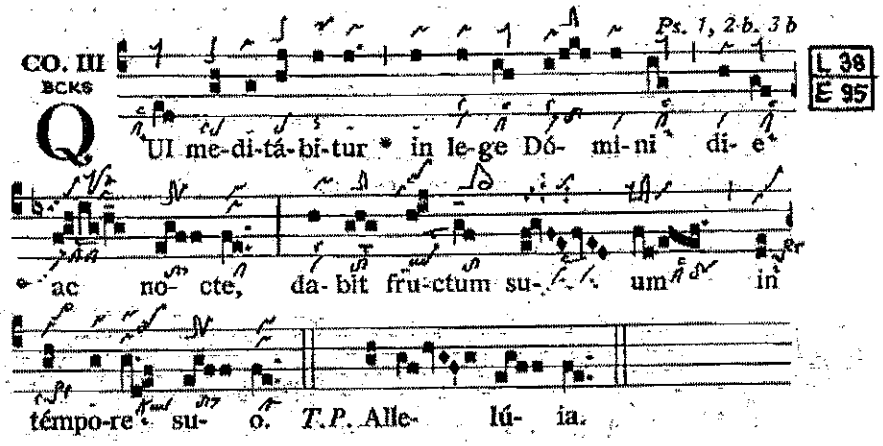
VIII > Gutxitan agertzen da.

Modu hau kantu gregorianoan sartzen den azken modua da. Ez zaio ethos berezirik eratxikitzen.

III. moduko *In nómine* (sarrerakoa)



III. moduko *Qui meditábitur* (jaunartzekoa)



2.2. Erdi Aroko modueran agertzen diren ezohiko kasuak.

Aipatutako moduez gain eta, bakanak izan arren, aparteko kantu-eraketak ager daitezke moduera barruan. Batzuetan, doinua ez da mugatzen moduak ezartzen dituen hots-eremuen esparruetara eta etengabe hots-eremu horiek gainditu egiten dituzte, nahiz eta ohiko amaiera--notan bukatu. Beste kasu batzuetan, doinua hots-esparru jakin batean harilkatzen da kantu-zati batean eta beste hots-esparru batean harilkatzen da beste kantu-zati batean. Azkenik, hainbat kasutan, kantuaren amaiera ez da egiten oinarrizko tetrakordoa eratzen duten RE, MI, FA edo SOL notaren batekin eta kantua Erdi Aroko modueran amaiera-notak ez diren LA edo DO notekin amaitzen da. Lehenengo bi kasuetan modu askotariko kantua dugu eta bertan modu--aldaketak edo modulazioak gertatzen direla esaten dugu; hirugarren kasuan, aldiz, moduaren altuera aldatua edo transposatua izan dela diogu. Ikus dezagun.

2.2.1. Modu askotariko kantuak eta modu-aldaketak edo modulazioak.

2.2.1.1. Modu askotariko kantuak.

Kantu bat modu askotarikoa edo polimodala dela diogu doinuak modu baten hots--esparrua gainditzen duenean. Modu askotariko kantuan, doinuak modu bi baino gehiagoren hots-eremuak barnebiltzen ditu, berezkoa bailitzan; normalean, nota bertsuan amaitzen diren goiko (autentikoa) eta beheko (plagala) moduen esparruak konbinatzen ditu eta gutxitan agertzen dira kantu gregorianoan.

2.2.1.2. Modu-aldaketak edo modulazioak.
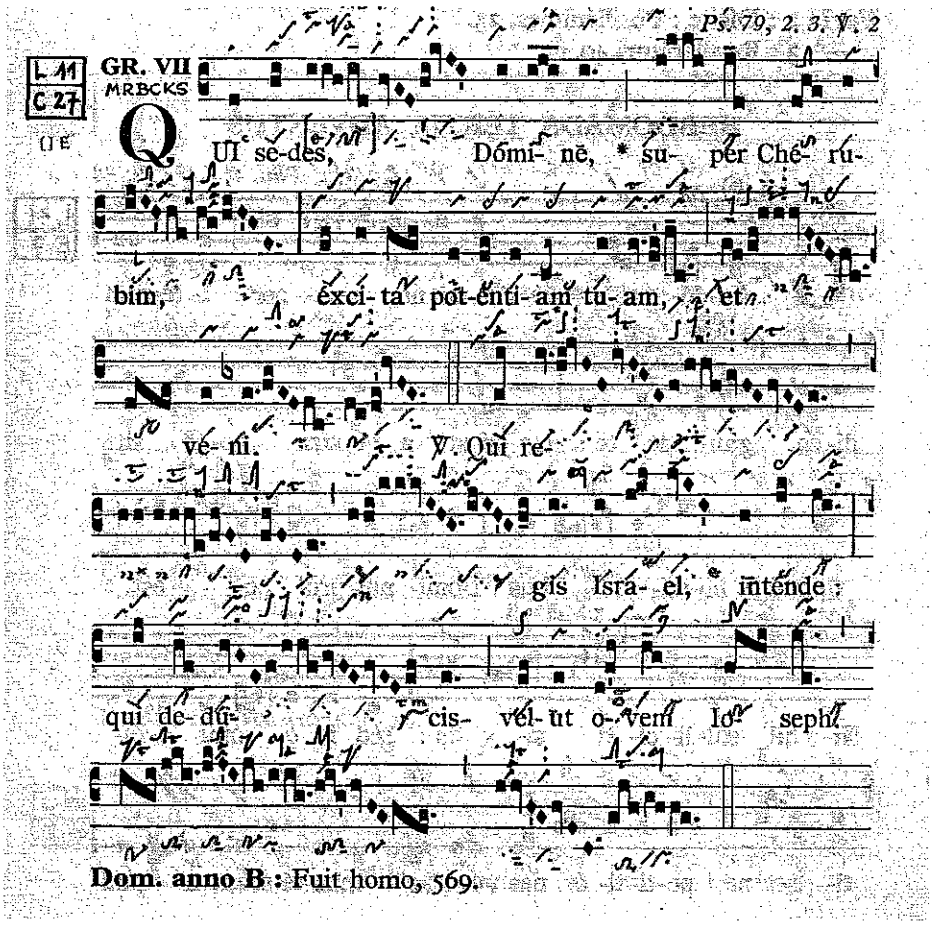
Hots-esparru jakin batean harilkatu ondoren, kantu-zati baten doinua beste hots-esparru batera aldatu eta bertan harilkatzen denean ***modu-aldaketa*** *edo* ***modulazioa*** *gertatu dela esaten dugu.* Modulazioak izaten direnean doinua benetako modu baten hots-esparrutik haren azpiko plagalaren esparrura pasatzen da, normalean; hala ere, bestelako modu-aldaketak gerta daitezke. Edozein kasutan ere, aldaketa horien ondorioz kantuaren barne-antolakuntzan notek dituzten zereginak aldatu egiten dira: errezitazio-nota alda daiteke eta, bitxia bada ere, amaiera-nota ere alda daiteke. Modulazio horiek egiterakoan, bi moduen arteko zubiarena egiten duen nota bat izaten da eta nota hori **modulazio-nota** izenez izendatzen dugu.

Kantu gregorianoko liburuetan ohikoa da kantu baten ondoan haren modu-zenbakia jartzea; sailkapen horiek, baina, ez dira beti zuzenak nahiz eta, orokorrean, ondo sailkatuta egon. Hurrengo adibidean, kasu, kantua VII. moduan dagoela adierazten da hasieran, baina VII. eta VIII. moduko kantua da. Hori dela eta, modulazioa gertatzen denean, ez dut egokia ikusten modu bakar bat adieraztea. Hona hemen modu-aldaketa agertzen duten bi kantu eta haiei buruzko azalpen batzuk.

Qui sedes, Domine graduala[41]

Salbuespenak salbu, gradualak dira meza gregorianoan agertzen diren kantu espezializatuenak, kantatzeko zailenak direnak (beste kantu espezializatuak traktoak dira). Gradualen doinu-ildoetan nahiko normala da ezohiko notarte-jauziak egotea, hots-esparru zabalak agertzea, melisma luzeak egotea eta zortziduna gainditzen duten hots-esparruak agertzea, adibidez. Hori dela medio, kantua, "eskolak" edota heziketa eta dohain bereziak zituen talde txiki batek kantatzen zuela pentsatu behar dugu; izan ere, kantuak zailak dira herri osoak batera kantatzeko.

---

[41] Graduale triplex aipatutako liburuaren 22. orrialdean agertzen da.
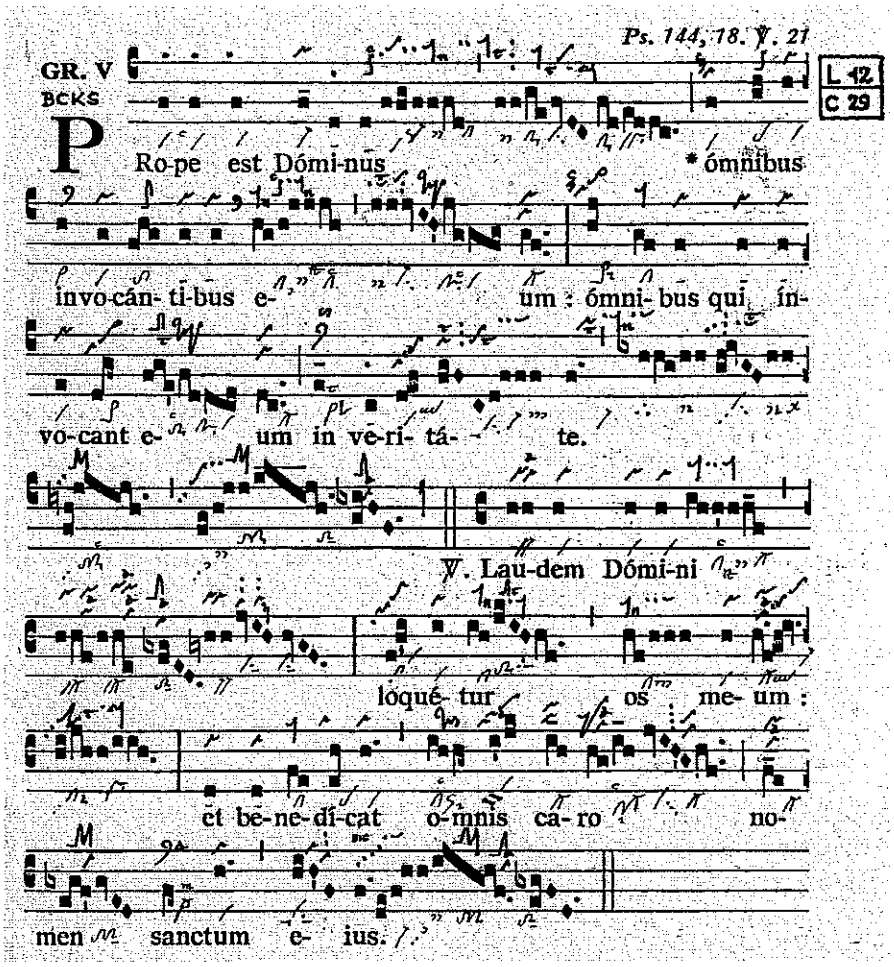


Qui sedes kantua VII. modu garbian hasten da; hala ere, *Chérubim* hitzean egiten den etena pasatu ondoren doinu-ildoa VIII. moduko hots-esparruan eta zereginetan sartzen da (SOL, LA, FA nota nagusiak dira eta beheko RE notan egiten da erdietena, puntuazio-barra erdia dagoen lekuan); modu-aldaketa SOL modulazio-nota gainean egiten da eta barra luze bikoitzeraino luzatzen da. Barra luze bikoitza pasatu ondoren VII. modura itzultzen da *Qui regis* hitzetan eta, berriz ere, SOL da modulazio-nota, modu zaharraren eta berriaren arteko lotura egiten duena. Tarte horretan beheko FA baimendutako nota da. Azkenean "e" hitzez (*seph*) egiten den melisma luzearen lehen zatia VII. moduan dago eta bigarrena edo amaierako melisma VIII. moduan dago, argi eta garbi (DO^3, SOL^2, RE^2, SOL^2, DO^3, SOL^2 dira melisma horren nota nagusiak).

Prope est Dóminus graduala[42]

Prope est Dóminus kantua graduala da, aurrekoa bezala; kantua VI. moduan hasten da eta hala jarraitzen du *veritáte* hitzaren melisma hasi arte. Beraz, VI. modua "*te*" hitzean amaitzen da. FA da modulazio-nota (modu-aldaketa egiteko euskarria) eta "e" hizkiaz (*veritáte*) egiten den melisma jadanik V. moduan dago. Hortik aurrera doinu-ildoak V. moduan jarraitzen du kantua amaitu arte[43].

[42] Graduale triplex aipatutako liburuaren 35. orrialdean agertzen da.

[43] Emandako adibideez gain, Graduale triplex aipatutako liburuan agertzen diren hainbat kantu aztertzea gomendatzen dugu: *Univérsi,* 16. orrialdean (II. eta I. moduak biltzen dira bertan); *Aleluia,* 36. or. (III., I., eta II. moduetako ibilbidea egiten da); *Aleluia,* 23. or. (I., IV., I., IV., I. eta IV. moduetako ibilbidea); *Illumina,* 271. or. (II., I. eta II. moduetako ibilbidea); *Miserere,* 103 or. (VII., VIII. eta VII. moduetako ibilbidea); *Misit,* 261 or. (VI.



2.2.2. Modu baten altuera-aldaketa edo transposizioa.

2.2.2.1. Aldakaririk gabeko kantuak.

Arestian modueran arruntak diren ezaugarriak ikusi ditugu eta modu bat nota batzuekin, notarte-harreman batzuekin, amaiera-nota batekin eta noten hainbat zereginekin lotu ditugu. Hala eta guztiz ere, hainbat kasutan ezohikoak diren musika-eginbideak agertzen dira kantu batean. Kantu bat errazago edo kantagarriago egiteko, haren altuera aldatua izan daiteke modua aldatu gabe, alegia. Hala, kantu bat eta beraren notak, notarteak eta zereginak aldatzen dira (goratu egiten dira, normalean) kantuaren doinu-ildoa eta modua aldatu gabe. Bada, *kantuaren doinu-ildoa aldatu gabe, kantu baten notak, notarteak eta zereginak aldatzen direnean, moduaren* ***altuera-aldaketa edo transposizioa*** *gertatu dela esaten dugu.*

Modu baten altuera aldatua izan dela jakiteko, amaiera-nota begiratzea da lehenengo urratsa. Modueran gerta daiteke kantu bat LA edo DO notan amaitzea, nahiz eta nota horiek zeregin horietatik baztertuta egon modueran. Hori gertatzen denean, kantu horren altuera aldatua izan dela ondoriozta dezakegu; beraz, kantu hori transposatuta dago. Normalean, LA notan amaitzen diren kantuak I. edo II. modukoak izaten dira eta DO notan amaitzen direnak V. edo VI. modukoak izaten dira. Horrez aparte, SOL notan amaitzen den kantu batean SIb-a[44] ager daiteke era erregularrean; kasu horietan ere, kantua I. edo II. modukoa izan daiteke, goratuta
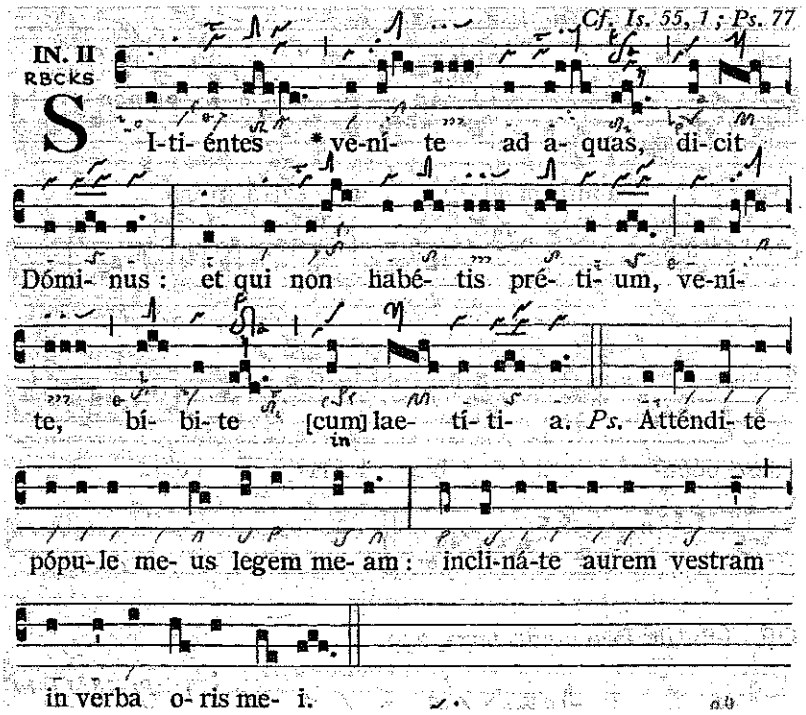
---

eta V. moduetako ibilbidea).

[44] "SI beheratua" irakurri behar da.

dagoen I. edo II. modukoa, hain zuzen ere. Ikus dezagun esandakoa ***Sitientes*** kantuan[45].

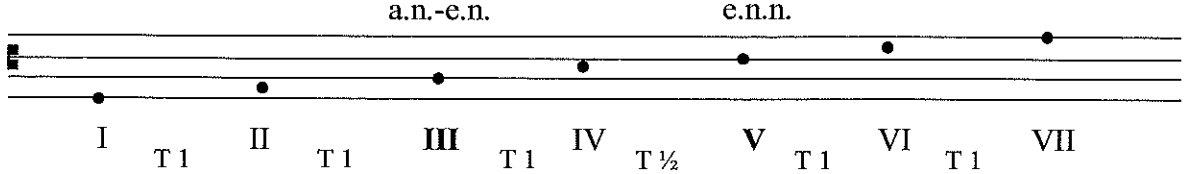
***Sitientes* introitoa edo sarrera**

(Aldakaririk gabeko II. modua)



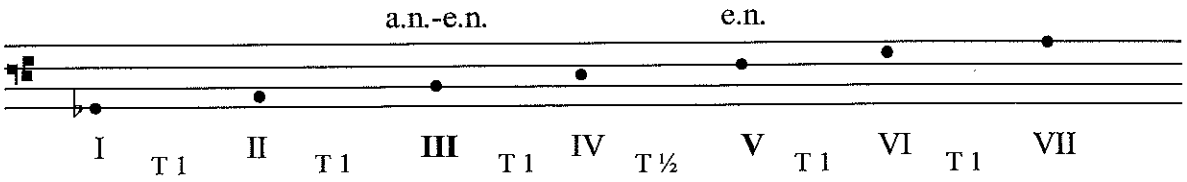
Kantuaren lehen zatia amaitu ondoren salmo baten hitzez kantatzen den intonazio-tonua dago. Bada, arestian adierazi dugun bezala, amaiera-nota kantuarena da; amaiera-nota ez da salmodiaren azken nota. Hala ere, salmodiaren amaiera-nota begiratzea gomendatzen dugu. *Sitientes* kantua LA notan amaitzen da (salmodia ere nota bertsuan amaitzen da) eta horrek kantua transposatuta dagoela adierazten du. Hala bada, modua zein den jakiteko, kantuan agertzen diren nota guztiak nota-eskailera batean jartzen ditugu eta horren inguruan kantuaren notarte-harremanak eta noten zeregin nagusiak adierazten ditugu.

Ondorengoa nota-eskailera II. moduan dagoen *Sitientes* kantuaren partiturari dagokio. LA notan amaitzen da eta horrek kantua transposatuta dagoela pentsarazten digu (gogoan izan hirugarren lerroko DO nota-giltzan idatzita dagoela). Nota-eskaileraren gainean moduaren nota nagusiak adierazi ditugu: amaiera-nota (a.n.), amaiera eta errezitazio-nota (a.n.-e.n.) eta errezitazio-nota nagusia (e.n.n.). Azpian, graduen arteko notarte-harremanak adierazi ditugu eta graduak nota baxuenetik hasita kontatu ditugu; ez dugu kontatu amaiera-notatik abiatuta, tonueran egiten den bezala. Modueran hots-esparruak garrantzi berezia dauka; hori dela eta, VIII. gradutik aurrera ere graduak kontatu egiten dira eta, kantua ahal den erarik zehatzenean deskribatzeko, VIII. gradurik ez badago ez da kontatzen.
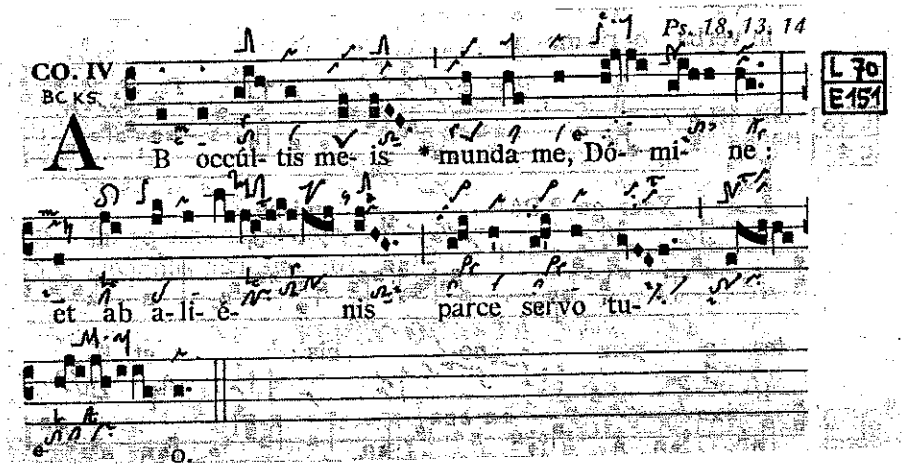


[45] Ikusi Graduale triplex, 114. or. (Iturriak: Laon 75 eta Einsiedeln 161). Ondoren agertzen diren adibideez gain, Gradual Triplexen agertzen diren hainbat kantu aztertzea gomendatzen dugu: *Ecce Dóminus,* 26. orrialdean (IV. modukoa); *Aleluia,* 340. or. (II. modukoa); *Tecun,* 42. or. (II. modukoa); *Asumno,* 27. or. (II. modukoa).

Hurrengo eskailera aurreko berbera da. Alabaina, *Sitientes* II. moduko kantuari dagozkion notak berezko altueran jarri ditugu (oraingo honetan nota-eskailera hirugarren lerroko FA nota--giltzan dago idatzita). Aurreko adibidean bezala, notarte-harremanak eta noten zereginak adierazi ditugu.

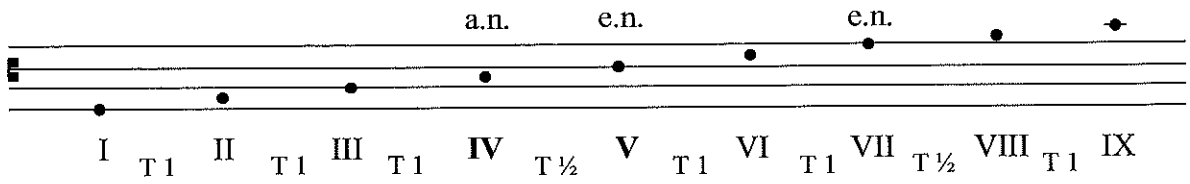


***Ab occúltis meis* jaunartze-aldia**[46]

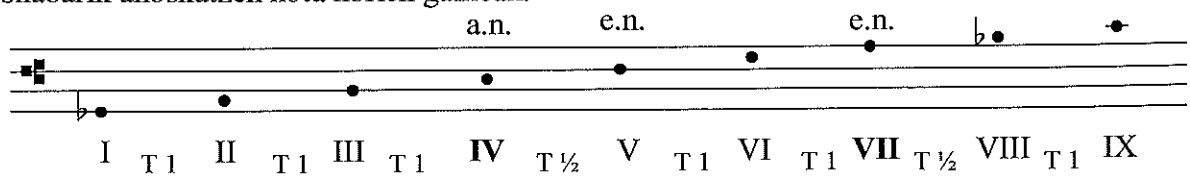
(Aldakaririk gabeko IV. modua)



Ondorengo nota-eskailera IV. moduan dagoen *Ab occúltis meis* kantuaren partiturari dagokio; SI notan amaitzen da eta, aurreko adibidean bezala, horrek kantua transposatuta dagoela pentsarazten digu (gogoan izan hirugarren lerroko DO nota-giltzan idatzita dagoela). Kantuan ez dago errezitazio-nota nagusi bat; hala ere, DO eta MI notek bigarren mailako errezitazioarena egiten dute eta SOL eta LA notak garrantzitsuak dira. Honako hauek dira *Ab occúltis meis* kantuari dagozkion nota-eskailerak eta noten zereginak:



Hurrengo eskema aurreko berbera da eta IV. moduari dagokion altueran dago idatzita (nota-eskailera hirugarren lerroko FA nota-giltzan dago idatzita). Aurrekoan bezala, *Ab occúltis meis* kantuaren notarte-harremanak eta noten zereginak adierazi ditugu eta IV. moduari dagozkion harremanak eta noten zereginak zintzoki jarraitzen direla ikus dezakegu. Eskaileraren notarte-harremanak gordetzeko beheko eta goiko SI noten aurrean beherakariak jarri ditugu. Edozein kasutan, SI horiek garrantzirik gabeko notak dira: apaindura-notak dira eta behin ere ez da silabarik ahoskatzen nota horien gainean.



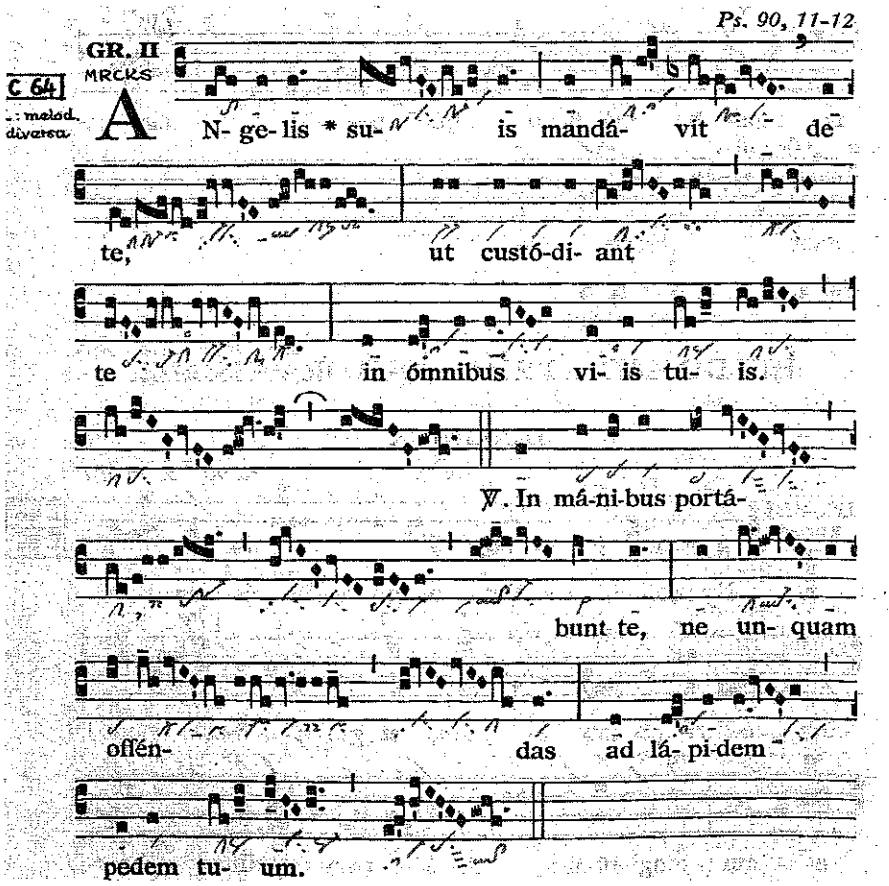
[46] Graduale triplex liburuaren 113. orrialdean agertzen da *Ab occúltis meis* kantua.

2.2.2.2. Kantu aldakaridunak eta Mi beheratuaren kasua.

Modulazioari lotutako bitxikeria bat ager daiteke kantu batean. Ahots bakarreko kantuan erabiltzen den Erdi Aroko modueran, adibidez, ez da onartzen SI ez den beste nota beheraturik eta idatzietan iritzi hori goitik behera egiztatzen da, salbuespenik gabe. Altueraz aldatuta dauden kantu idatzietan ere SIb-a[47] da agertzen den aldakari bakarra. Hala ere, modu jakin batean dagoen eta idatzita dagoen transposatutako kantu hori berezko notetan kokatzen dugunean, ezusteko bat jasotzen dugu. Pentsa dezagun, adibidez, II. moduko kantu bat LA notan amaitzen dela eta LAren gaineko SIa beheratuta agertzen dela. Bada, notarte-harremanak gordez, kantuaren doinua berezkoa duen altueran jarriko bagenu, RE izango litzateke amaiera-nota eta haren gaineko nota beheratua MIb-a[48] izango litzateke, SIb-aren[49] partez jartzen dena. Laburbilduta, zeharka, bigarren aldakariaren agerpena ondorioztatzen du modulazioak. Bestalde, horrek frogatzen du garai hartako musikariek aintzakotzat hartzen zutela idatziriko nota-eskailera, agerian zegoena, eta ez modu bati zegozkion balizko notarte-harremanak. Segidan transposatuta dauden bi kantu aldakaridunak eta haiei buruzko azalpenak ikus ditzakegu[50].

***Angelis* kantua (graduala)**[51]

Aldakariduna da eta II. moduan dago

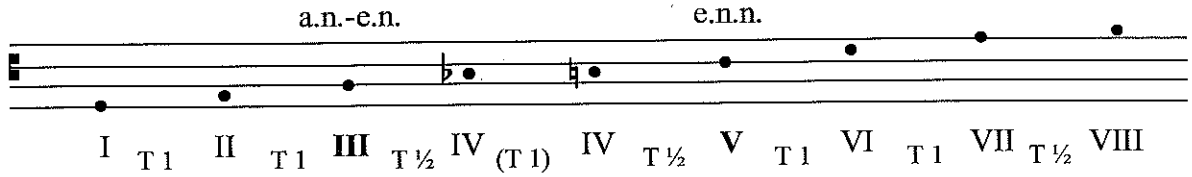


Angelis kantua graduala da eta II. moduan dago. LA notan amaitzen da eta, hala, kantua transposatuta dagoela pentsatu behar dugu (kantua hirugarren lerroko DO nota-giltzan idatzita

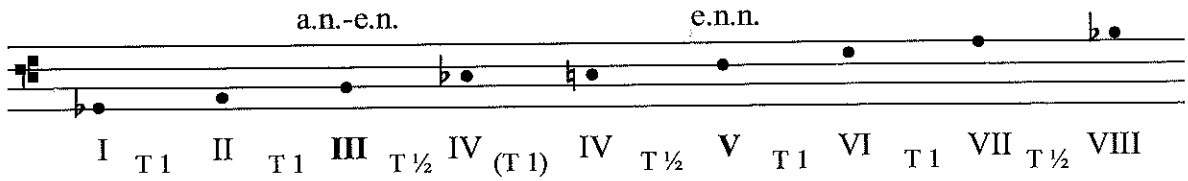
[47] "SI beheratua" irakurri behar da.
[48] "MI beheratua" irakurri behar da.
[49] "SI beheratuaren" irakurri behar da.
[50] Aurreko kasuetan bezala, ondoren agertzen diren adibideez gain, Gradual triplexen agertzen diren hainbat kantu aztertzea gomendatzen dugu: *Ab ocultis meis,* 101. orrialdean (II. moduko graduala); *Haec,* 196. or. (II. modukoa); *Dómine,* 32. or. (II. modukoa).
[51] Graduale triplex liburuaren 72. orrialdean agertzen da *Angelis* kantua.

dago). Aurreko kasuetan bezala, hurrengo nota-eskaileraren gainean moduaren nota nagusiak adierazten ditugu: amaiera-nota (a.n.), amaiera eta errezitazio-nota (a.n.-e.n.) eta errezitazio-nota nagusia (e.n.n.). Azpian, graduen arteko notarte-harremanak adierazten ditugu nota baxuenetik hasita. Gogoan izan, graduak ez ditugu kontatzen amaiera-notatik abiatuta, tonueran egiten den bezala.

Angelis kantuan SIb-a agertzen da eta hala adierazi dut notarte-eskeman: SIb - DO[52] notarte-harremana (tonu bat) parentesi artean adierazi dut; izan ere, harreman hori ez da behin ere agertzen kantu osoan zehar. Bestalde, SIb-aren eta SI naturalaren arteko notartea ez da adierazten eskema honetan; horrela egiten dugu garai hartako moduera, funtsean kantu gregorianoan erabiltzen zena, kromatiarik gabekoa zelako. Bai arrazoi praktikoengatik (herri osoa kantatzeko moduko musika nahi zuten) eta baita arrazoi ideologikoengatik ere (Grezia paganoaren musikarekiko ukoa) kantu gregorianoan sekula ez da gertatzen kromatiazko harremanik.
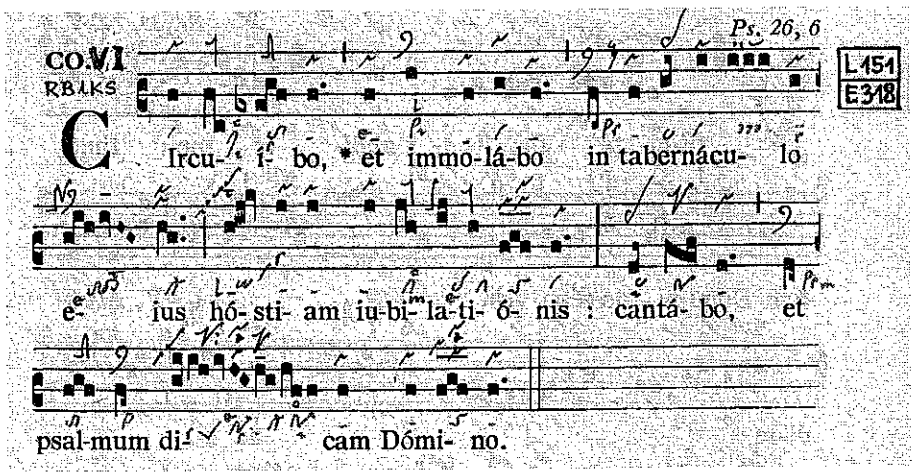


Ondorengo nota-eskailera aurreko berbera da eta II. moduari dagokion altueran dago idatzita (hirugarren lerroko FA nota-giltzan). Aurrekoan bezala, *Angelis* kantuaren notarte--harremanak eta noten zereginak adierazten ditut; alabaina, eskaileraren notarte-harremanak gordetzeko MIb-a jarri behar izan dut. Behin bakarrik agertzen bada ere, kantu honetan MIb-a agertzen da (SIb-a idatzizko partituran); MI naturala bezala, garrantzi gutxiko nota da MIb-a; apaindura-notak dira biak eta kantu osoan behin ere ez da silabarik ahoskatzen bi nota horien gainean. Kantu honetan, bada, bi beherakari agertzen dira.



Circuíbo kantua (jaunartze-aldia)[53]

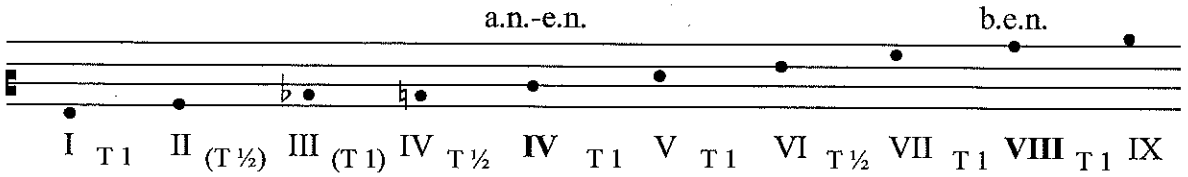
Aldakariduna da eta VI. moduan dago



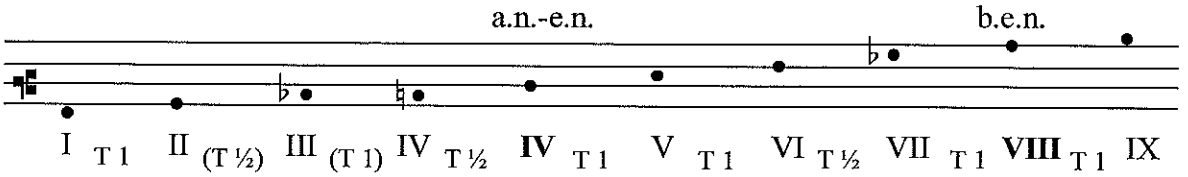
[52] "SI beheratua DO" irakurri behar da.

[53] Graduale triplex liburuaren 297. orrialdean agertzen da *Circuíbo* kantua.

Circuíbo kantua VI. moduan dago, DO notan amaitzen da eta bigarren lerroko DO nota--giltzan dago idatzita. Idatziriko partituran SIb-a eta SI naturala agertzen dira eta horixe bera adierazi dut notarte-eskeman. Hala ere, SIb-DO notarte-harremana (tonu bat) parentesi artean adierazi dut; izan ere, harreman hori zeharka bakarrik agertzen da kantuan (SIb–RE-DO doinu--eskema *"i"* silabaren gainean). Aurreko adibidean bezala, kantu gregorianoan baztertutako harremana delako, SIb-aren eta SI naturalaren arteko notartea ez da adierazten eskema honetan. LA–SIb-aren eta LA–SI naturalaren arteko notarte-harremanak parentesi artean adierazi ditut; izan ere, harreman horiek zuzenean ez dira agertzen kantuan. Bestalde, zortzidunaren hots--esparrua gainditzen du kantuak eta, hala, IX. gradua idatzi dut; ez dut II. gradua idatzi, tonueran egingo genukeen legez. DO nota kenduta, errezitazioak SOL notan egiten dira; alabaina, goiko SOL nota (IX. gradua) baimendutako nota da moduaren eredu teorikoan eta ez du aparteko garrantzirik. Bigarren mailako errezitazio-nota gisa (b.e.n.) definitu dut eskeman (lau silaba kantatzen dira nota horrekin).



Hurrengo nota-eskailera aurreko berbera da eta *Circuíbo* VI. moduko kantuari dagokion altueran dago idatzita (bigarren lerroko FA nota-giltzan). Aurrekoan bezala, *Circuíbo* kantuaren notarte-harremanak eta noten zereginak adierazten ditut; alabaina, eskaileraren notarte--harremanak gordetzeko MIb-a jarri behar izan dut. Beraz, behin bakarrik bada ere, kantu honetan MIb-a agertzen da (SIb-a idatzizko partituran); Mi naturala bezala, garrantzi gutxiko nota da MIb-a, apaindura-notak dira biak eta kantu osoan inoiz ez da silabarik ahoskatzen bi nota horien gainean. Beraz, aurreko adibidean bezala, kantu honetan bi beherakari agertzen dira.



HIRUGARREN ATALA

Doinu-ildoen azterketa

3.1. Doinuen sorkuntza.

Arestian adierazi dugun bezala, bere hastapenean ez zen erraza bereiztea ea teorialariak errezitazio-tonuez (doinu-eskemak) ari ziren ala modueraz (kantuaren barne-antolakuntza) ari ziren. Moduera bakoitzak bere intonazio-tonuak zituen eta, hala, garai hartan ez zen erraza bata eta bestea bereiztea. Eta hain zuzen ere, intonazio-tonuen eragina dela bide, gaur egun nahiko normala da kantu gregoriano batean modu bereko beste kantu batean jadanik ikusi ditugun doinu-eskemak agertzea. Are gehiago, hain normala ez bada ere, gerta daiteke kantu batean beste moduko kantu batean ikusi dugun doinu-eskema bera agertzea, kantu batean salmodien edota aleluien doinu-eskemak agertzea, alegia.

Esandakoa, kantu gregorianoa nola sortu zen ulertzeko baliagarria izan daiteke. Gaur egun erraza da irudikatzea musikagile bat bere kantuak konposatzen; hala ere, ez du ematen irudi horrek Erdi Aroko praktika arrunta islatzen duenik. Elizaren santuei edo pertsonaia ospetsuei egozten dizkieten hainbat ereserki edo himno eta kanturen **konposizioak** kenduta (horiei onartzen zaie musika konposatzeko gaitasuna), kantuak sortzeko teknika doinu eta hitzen **egokitzapena** da, oro har. Testu alorrean, eredutzat hartzen den kantu bati testu berri bat egokitzen zaio eta doinuak luzatu edo laburtu egiten dira testuan dagoen hitz kopuruaren arabera. Hala, kantu batean beste kantu baten testua topa dezakegu; hau da, hainbat kantutatik hartu eta testu oso bat eratzen duten esapide edo esaldi labur batzuk topa ditzakegu. Musika alorrean, **zentonizazioa** da ohiko sorkuntza-teknika: usadioko kantuetatik, handik eta hemendik, modu baten (edo batzuen) doinu-eskema bat edo beste hartu, zerbait aldatu eta egokitu eta, zati guztiak elkartu ondoren, kantu berri bat da emaitza[54].

Doinu-eskema laburren zentonizazioari dagokionez, ez da zaila lan honetan bertan bildu ditugun hainbat adibidetan antzematea: ikusi eta alderatu IV. moduko *Exsúlta* kantuaren etenak MI notan, lan honen 31. orrialdean, eta modu bereko aleluien amaierako doinu-eskemak lan honen 17., 18. eta 19. orrialdetan; ikusi eta alderatu VI. moduko *Voce mea* kantuaren etenak FA notan, lan honen 33. orrialdean, eta modu bereko aleluien amaierako doinu-eskemak lan honen 18. eta 19. orrialdeetan; ikusi eta alderatu I. moduko *Lex Dómini* kantuaren etenak RE notan, lan honen 37. orrialdean, eta bertan proposatzen den aleluien amaierako doinu-eskemak; eta, azkenik, ikusi eta alderatu III. moduko *Qui meditátibur* kantuaren etenak MI notan, lan honen 41. orrialdean, eta bertan proposatzen diren aleluien amaierako doinu-eskemak.

3.2. Kantu itxiak edo sinpleak eta kantu irekiak edo askotarikoak.

Atal honetan aztertuko ditugun kantuak Erdi Arokoak dira; alabaina, erabiliko dugun azterketa-teknika bera Euskal Herriko kantu herrikoiak eta baita bertsolaritzan erabiltzen diren doinuak ere aztertzeko baliagarria da.

Kantuen barne antolakuntza era edo eite askotakoa izan daiteke; hala ere, denak sartzen dira bi kategoria orokorretan: **kantu itxiak edo sinpleak** eta **kantu irekiak edo askotarikoak**. Bestalde, hemendik aurrera, kantuen azterketan kontzeptu bat aipatuko dugu: **adierazpen-unitatea**. Bada, ***adierazpen-unitate*** *izeneko izen-sintagmaren bidez, hasiera eta amaiera*
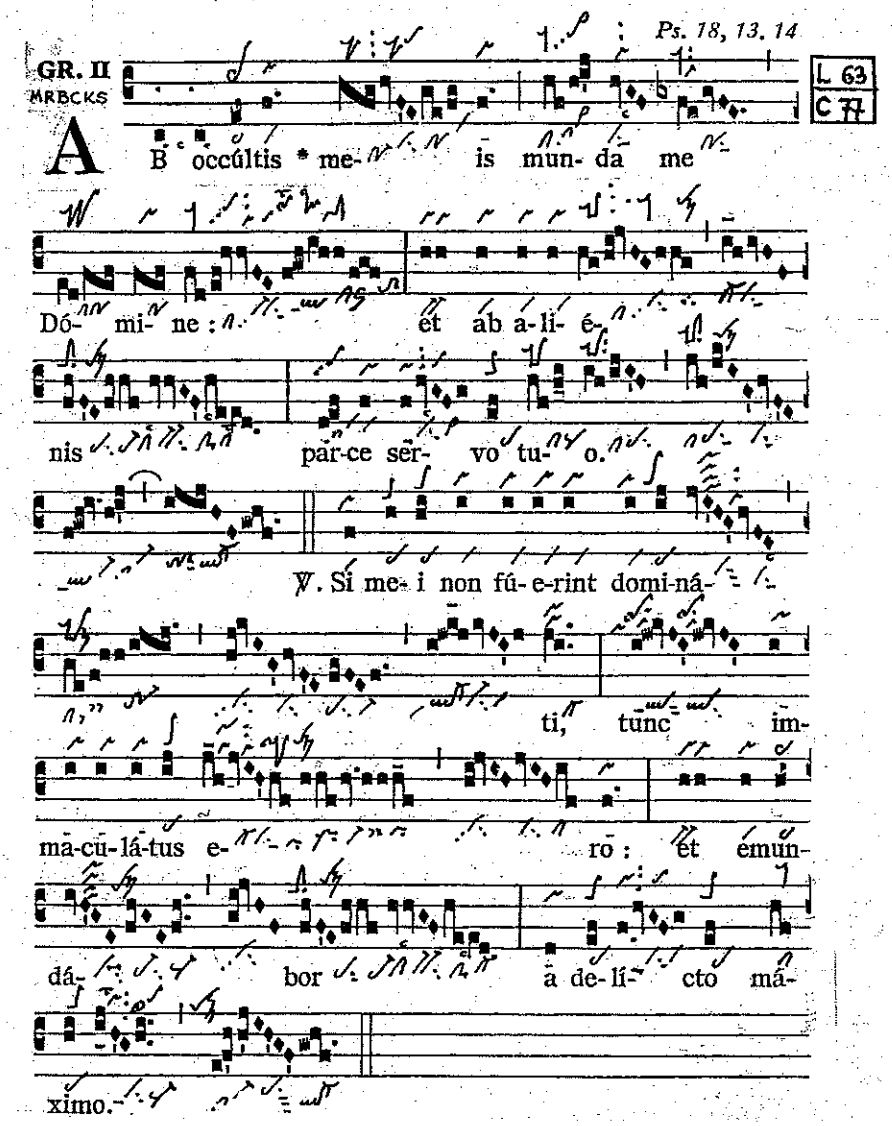
---

[54] *"Cento"* hitzak arropa urratuan adabakiak jartzeko erabiltzen den oihal-puska esan nahi du latinez. Gai honi buruz gehiago jakiteko Paolo Ferrettiren *Esthétique grégorienne* liburua kontsultatzea gomendatzen dugu: Ferretti, Paolo, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien,* Saint-Pierre de Solesmes abadiak argitaratua, 1938, 86. orrialdetik aurrera.

identifikagarria duen eta bere iraupen labur, ertain edo luzean adierazpen oso bat eratzen duen musika-tartea adierazi nahi dugu. Edozein kasutan, adierazpen baten sailkapen horiek ez dira finkoak eta kantu edo konposizio osoarekin alderatuta bakarrik erabaki dezakegu zeintzuk diren kantu baten adierazpen-unitate luzeak, zeintzuk diren adierazpen-unitate ertainak eta zeintzuk diren adierazpen-unitate laburrak[55].

Kantu itxia edo soila dela diogu adierazpen-unitate luze bakarrekoa dena eta amaiera tinkoa duena. Nahiz eta laburra izan, kantu oso bat biltzen duen adierazpen-unitatea "luze" izendatzen dugu. Hau da, kantua, errepikatzen ez den doinu-ildo bakarrekoa denean, errepikatzen ez den testu bakarrekoa denean eta beste kantu edo kantu-zatirik barnebiltzen ez duenean adierazpen-unitate luzea da. Lan honen 47. orrialdean dagoen *Ab accúltis meis* kantua, adibidez, adierazpen-unitate handi bakarrekoa da, soila, laburra, errepikapenik gabekoa eta, bere txikitasunean, itxia. Horrelako kantu-forma ohikoa da kantu herrikoietan; haatik eta, salbuespenak salbu, bertsolaritzan ez da erabiltzen.

Kantu irekiak konplexuagoak dira eta hainbat adierazpen-unitate luze barnebil dezakete; beste kantu bat edo kantu-zati bat (edo batzuk) barnebil ditzakete eta bai doinu-ildoen errepikapenak eta baita hitzen errepikapenak ere onartzen dituzte. Kantu itxiak baino luzeagoak dira eta haien denbora laburtzea edo luzatzea aurreikusita dagoelako, **kantu irekiak** direla diogu. Bertsolaritzan eta elizkizunetan ohikoak dira kantu irekiak eta, egoera edo aldez aurretik pentsatutakoaren arabera, kantuak bertso baten luzerakoak edo bertso askotarikoak izan daitezke. Aurreko paragrafoan aipatu dugun kantuak bezalaxe, hurrengo kantuak ere *Ab occúltis meis* testua darama; hala ere, aurreko kantuaren testu osoa zena, kantu-zati bat besterik ez da oraingo honetan eta hitz horien doinu-ildoa ezberdina da kantu honetan. Bi adierazpen-unitate luzek eratzen dute ondoko kantu irekia.

[55] Gai honi buruz gehiago jakiteko ikusi Jose Inazio Lopez de Luzuriagaren "Musikaren teoria", bigarren zatiko 104. orrialdean (teoria hau Interneten kontsulta daiteke: www.).



3.3. Kantuaren barne-denboraren azterketa eta doinuen egitura-mailak[56].
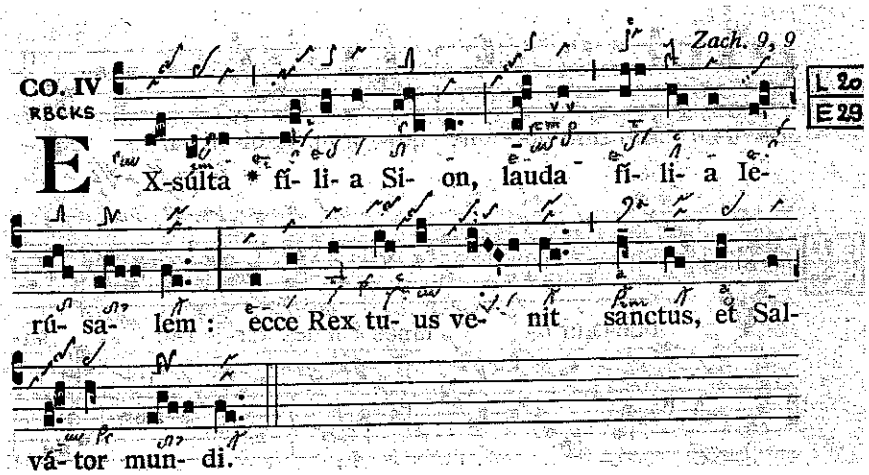
Oro har, doinu baten azterketan denboran zehar gertatzen diren etenak eta diskurtsoaren banaketa hartzen dira gogoan. Azterketa hori horizontala da eta kantuaren denborazko egitura edo forma ezagutzea da horren helburua, barne-denboraren banaketa nolakoa den ezagutzea, hain zuzen ere. Hala ere, doinu baten azterketan, eta bereziki Erdi Aroko moduraren arabera sortutako doinu baten azterketan, doinu-ildoan atzeman daitezkeen mailak begiratzea funtsezkoa da. Doinu-ildoaren mailak aztertzeari kantuaren ikuspegi bertikala deitzen diogu eta, azterketa horren bidez, hotsen artean gauzatzen diren hierarkiak ikusteko aukera izateaz gain, doinu-ildo sakonak hautemateko parada izaten dugu. Erdi Aroko kantuen hitzak guztiz garrantzitsuak dira, hitz sakroak dira eskuarki eta horrek noten hierarkizazioa ondorioztatzen du. Ez dira kategoria berekoak hitza duten notak, hitzik gabekoak eta nota ugari duten hitzak, adibidez. Hori dela eta, Schenkerren azterketa-ildoa jarraituz, kantu baten doinu-ildoan atzeman daitezkeen hainbat maila bereiziko ditut doinuaren izaera sakona hobeto ezagutzeko: **1)** doinuaren ageriko eitea edo egitura, **2)** doinuaren bigarren maila edo kantu silabikoa, **3)** doinuaren hirugarren maila edo nota errepikaturik gabekoa (altueren ildoa) eta **4)** doinuaren laugarren maila edo kantu-zati bakoitzaren hasierako eta amaierako notena, sakoneko doinu-ildoa. Adierazitakoa hobeto uler dadin, adibide gisa hartutako *Exsúlta filia Sion* kantua aztertuko dugu.

[56] Azterketa honetan nire egiten dut Heinrich Schenkerren teoria-ildoa. Ildo horri buruz gehiago jakiteko, ikusi Felix Salzer, *Audición estructural. Coherencia tonal en la música,* Labor arg., Bartzelona, 1990.

3.3.1. Doinu-egituraren lehen maila: doinuaren ageriko egitura.

Doinuaren lehenengo maila kantuaren ageriko egiturari dagokio; kantua bere musika-osagai guztiekin aztertzen da maila horretan eta hor, besteak beste, kantuaren izaera silabikoa, neumatikoa edo melismatikoa aipatzen da: kantua **silabikoa** da, orokorrean, silaba-noten arteko harremanetan notek silaba bana eramaten dutenean; kantua **neumatikoa** da, orokorrean, silaba-noten arteko harremanetan notek neuma bana eramaten dutenean (neumak bi, hiru edo lau notakoak izaten dira normalean); kantua **melismatikoa** edo **apaindua** da, orokorrean, silaba-noten arteko harremanetan melismak (nota ugarietako neuma anizkunak) maiz agertzen direnean. ***Exsúlta filia Sion*** IV. moduko kantua neumatikotzat hartzen dugu, adibidez[57].

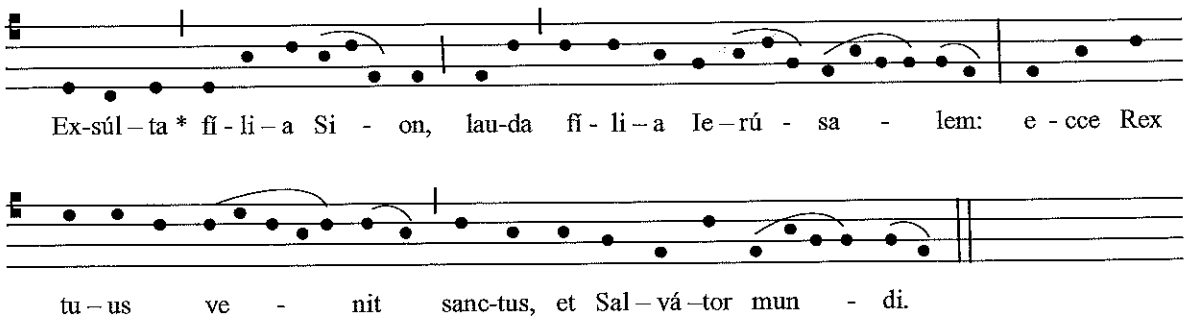
Doinuaren ageriko eitea edo egitura



3.3.2. Doinu-egituraren bigarren maila: kantu silabikoa.

Kantuaren bigarren maila aztertzeko, doinua apaindura-notarik gabe uzten dugu eta, hala, kantuaren ageriko egituraren azpian gordetzen den doinu-ildoa hautemateko aukera izaten dugu. Etenak hobeto ikusteko, azterketaren maila honetan etenen doinu-eskemak gorde egin ditugu; horrela ikusten dugu kantua bere ildo nagusian, eta horrela ikusten ditugu, oso era argian, etenetan gertatzen diren doinu-eskemaren errepikapena ikus dezakegu. Besteak beste, *sa-len* eta *mun-di* hitzekin egindako amaierako doinu-eskema ikus dezakegu; eskema hori IV. moduko introitoaren eta jaunartzearen aleluietan agertzen den doinu-eskema bera da[58]. Ikus dezagun *Exsúlta filia Sion,* aurreko kantuaren doinua, apaindurak kendu ondoren:

Doinuaren egitura silabikoa



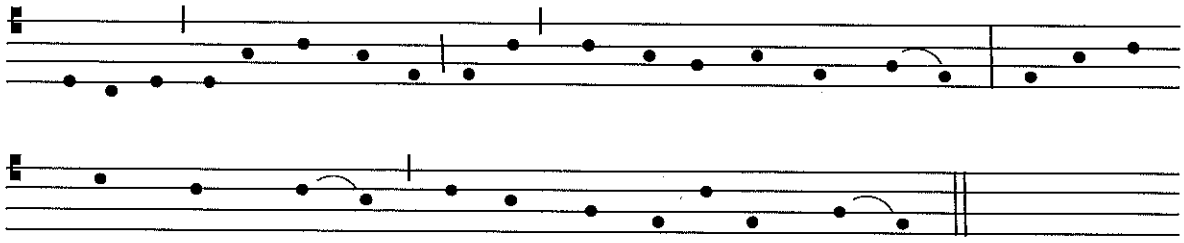
[57] Hitzak Zakarias Bibliako pertsonaiari leporatzen dizkiote. Honako hau da testua, euskaraz: "Pozez leher zaitez Siongo alaba, alai zaitez Jerusalengo alaba, duin eta garaile dator munduaren salbatzailea".

[58] 19. eta 20. orrialdeetan ikus dezakegu esandakoa.

3.3.3. Doinu-egituraren hirugarren maila: nota errepikaturik gabekoa edo altueren ildoa.

Doinuaren hirugarren mailan kantua nota errepikaturik gabe utzi dugu, doinu-altueren ildoa. Bertan etenetako doinu-eskemak ere ezabatu egin ditugu, azken silabarena izan ezik. Jakina, maila honetan hitzak ere ezabatu ditugu eta, hala, begirada hau musikarena bakarrik dela esan dezakegu. Ikus dezagun *Exsúlta filia Sion* aurreko kantuaren doinua, apaindurak, noten errepikapenak eta eten-aurreko apaindurak kendu ondoren:

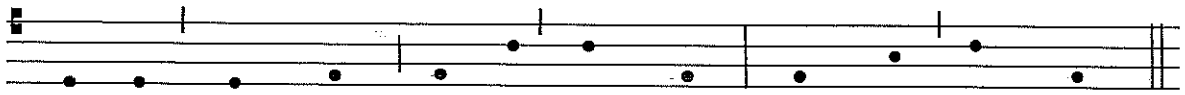
Doinuaren egitura nota errepikaturik gabe, altueren ildoa.



3.3.4. Doinu-egituraren laugarren maila: sakoneko doinu-ildoa.

Azkenik, doinuaren laugarren mailan musika-zati bakoitzaren hasierako eta amaierako notak bakarrik utzi ditugu, etenen zentzu sakona hauteman ahal izateko. Maila honetan kantu--zati edo adierazpen-unitate labur guztien lehen eta azken notak bakarrik agertzen dira. Kantuaren sakoneko doinu-ildoa hautemateko, doinua lasai kantatzea eta kantu horretan etenen hierarkiak errespetatzea gomendatzen dugu: eten laburreko notak kortxea moduan kantatzea, eten ertaineko notak beltz puntudun moduan kantatzea eta eten nagusiko notak zuri moduan kantatzea, adibidez. Azterketa-maila honetan aurreko azterketan baino hobeto atzeman ditzakegu kantuaren nota garrantzitsuak. Bide batez, konposizioak hiru zati dituela, zati bakoitza bitan banatzen dela (kantu-tarteak bikunak dira) eta, salbuespenak salbu, etenetan nota nagusia MI dela ikus dezakegu oso era grafikoan. Ikus dezagun *Exsúlta filia Sion,* aurreko kantuaren doinu--ildoaren deskribapen labur hau:

Sakoneko doinu-ildoa



3.4. Kantu gregorianoan ohikoak diren formak edo kantuen barne-denboraren banaketa.

3.4.1. Kantu sinpleen sailkapena hitzen eraketaren arabera.

Aurreko atalean aztertu dugun *Exsúlta filia Sion* kantua eta horren antzekoak dira kategoria honetan sartzen direnak; meza-elizkizunean kantatzen den *"ofertorio"* izeneko kantua adierazpen-unitate luze bakarrekoa da, adibidez. Musikaren ikuspegitik kantu horiek guztiak sinpleak dira; hala ere, testuaren ikuspegitik aztertuta, denak ez dira berdinak; kantuak **ahapaldi--kantuak** edo **bertso-kantuak** izan daitezke: **a)** testua errima edo oinik gabekoa denean, prosa denean, **ahapaldi-kantua** (***estrofa***-kantua) dela esaten dugu (*Exsúlta filia Sion* ahapaldi-kantua da, alegia); **b)** testua errimaduna edo oinduna denean eta hitz kopurua neurtua duenean olerkia dugu eta, kasu horretan, **bertso-kantua** izendatzen dugu. Kantu gregorianoan bertso neurtu eta oindunak ez dira arruntak, ereserki eta sekuentzia izeneko kantu-motetan izan ezik. Ikusi, adibide gisa, *Laeta dies magniducis* eta *Victimae pacháli laudes* sekuentziak lan honen 59. eta 60. orrietan, hurrenez hurren, eta *Gloria laus* ereserkia lan honen 63. orrialdean.

3.4.2. Adierazpen-unitate luze askotariko kantua edo kantu anizkuna.

Horrela sailkatzen dugu adierazpen-unitate luze bat baino gehiago duen, doinu-ildoen eta hitzen errepikapenak barnebiltzen dituen eta kantu edo kantu-zati bat baino gehiago elkartzen dituen kantua. Gradualak, adibidez, kantu anizkunak dira normalean ongi bereizitako bi adierazpen-unitate luze barnebiltzen duelako. Lan honen 58. orrialdean dagoen ***Angelis*** kantua, graduala, anizkuna da; bertan bi adierazpen-unitate luze biltzen direlako, kantua bikuna da eta adierazpen-unitate luzeen barne-denbora hiru adierazpen ertainetan banatzen delako, adierazpen-unitate luze horiek hirukunak direla esaten dugu: lehen adierazpen-unitate luzea hasieratik barra luze bikoitzeraino iristen da eta bigarrena barra luze bikoitzetik amaiera arte doa.

3.4.3. Kantari-talde askotariko kantuak edo antifonako kantuak.

Kantari-talde izendapenaren barruan, abesbatza edo koru bat, herri osoa, kantari espezialisten talde txiki bat eta baita bakarlari gisa ari den kantari edo meza-emaile bat ere sartzen dira; kantari-talde izenaren bidez, txandaka kantatzen duten kantarien jokoa bakarrik adierazi nahi dugu. Izan ere, egoeraren edota ospakizunaren arabera, kantu baten interpretazioa hainbat eratan antola daiteke; toki edota une jakin batean eskola-talde batek kantatzen duena beste toki edota une jakin batean meza-emaileak kanta dezake, adibidez. Aurreko paragrafoan *Angelis* gradualak bi adierazpen-unitate handiak dituela esan dugu; hala ere, ez dakigu nola kantatzen diren kantu-zati bi horiek: kantari-talde batek kantu osoa kanta dezake, edo kantari--talde bakoitzak kantu-zati bana kanta dezake hainbat eratan (bakarlariak txandatuz, koruak txandatuz, bakarlariak eta koruak hainbat eratan txandatuz eta abar). Normalean gradualen kasuetan kantari-talde berberak kantatzen du kantu osoa; hala ere, hori nahierara alda daiteke. Aurreko paragrafoan aipatutako *Angelis* aztertzea eta ondoren kantatzea gomendatzen dugu.

Kantari-taldeen txandatze horri **antifona** deitzen dio Eliza Katolikoak; izan ere, jatorri greziarra duen hitz horrek "hotsa hotsaren aurka" esan nahi du[59]. Euskal kantu herrikoietan ere ohikoa da kantu bat txandaka burutzea eta praktika horren lekukotasunak ez dira falta gure historian; "Aldaz dorrean" eta "Urtsuak zazpi leiho" Erdi Aroko kantuak, horren lekukoak dira, adibidez[60]. Bertsolarien artean ohiko jarduera da kantu txandakatua.

Erdi Aroko musikan maiz kantatzen zen era horretan eta kantu gregorianoaren errepertorioa horren lekukoa da. Gaur egungo elizkizunetan ere ohikoa da kantu irekiak antifona moduan egitea edo kantari-taldeak txandaka kantatzea. Horregatik, interpretazioaren ikuspegitik kantu horiek **koru askotariko** kantuak direla diogu; hau da, talde edo kantari batek kantu-zati bat kantatzen du eta beste talde edo kantari batek beste kantu-zati bat kantatzen du. Beraz, badakigu kantu irekien interpretazioan parte hartzen duten kantari-taldeek txandaka kantatzen dutela; alabaina, ez dakigu haien artean hitzak eta doinu-ildoak nola banatzen diren. Izan ere, kantuaren edukia eta antolakuntza aldatu egiten da kantu batetik bestera, nahiz eta denak koru askotariko kantuak izan. Ikus dezagun.

3.4.3.1. Elkarrizketa moduko kantuak.

Txandaka kantatzen den ahots askotariko kantua **elkarrizketa** modukoa izan daiteke, nahiz eta eliza-kantuetan ezohikoa izan: Aste Santuko Ostiral Santu egunean, *Improperia*[61] kantuan eta ondorengo kantuetan eta Erdi Aroko antzerki erlijiosoan agertzen da kantu-antolakuntza hori[62]. Bestalde, euskal kantu herrikoi klasikoetan nahiko normala da antolaketa mota hori topatzea;

---

[59] "Hotsa hotsaren aurka" era askotara uler daiteke; hala, batzuek antifona hitzak polifonia ere adieraz dezakeela defendatzen dute: "goiko ahotsa beheko ahotsaren aurka".

[60] Ikus Azkue, Resurrección, *Cancionero popular vasco*, Gran Enciclopedia Vasca arg., Bilbo, 1968, "Aldaz dorrean" 932. orrialdean eta "Urtsuak zazpi leiho" 1037. orrialdean.

[61] Graduale triplex liburuan 176. orrialdean ikus dezakegu esandakoa.

[62] Erdi Aroko antzerkiari buruz gehiago jakiteko ikusi E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du moyen age,* (hainbat antzerkiren partiturak agertzen dira bertan), Imprimerie de H. Vatar, Rennes, 1860; eta Gustave Cohen, *Le théatre en France au moyen age*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948.

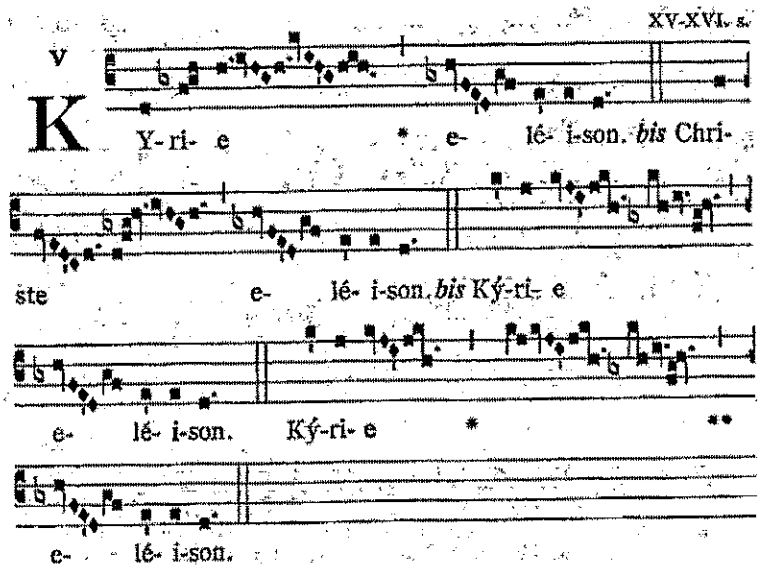
arestian aipatu ditugun "Aldaz dorrean" eta "Urtsuak zazpi leiho" kantuak horren lekukoak dira eta baita gaur egun oso ezaguna den "Maritxu nora zoaz" kantu herrikoia ere.

3.4.3.2. Hitzak edota doinuak errepikatzen dituzten kantuak: Kyriea.

Hitzak eta doinuak errepikatzen dituzten kantuen adierazpen-unitate handiak bikunak ala hirukunak izan daitezke; era berean kantuaren adierazpen-unitate ertainak ere bikunak ala hirukunak izan daitezke. **Adierazpen-unitate handiak bikunak** direnean lehen kantari-taldeak doinu bat kantatzen du, testu batekin, eta bigarren kantari-taldeak doinua edota hitzak errepikatzen ditu; ondoren lehen kantari-taldeak beste doinu bat edota beste hitz batzuk kantatzen ditu eta bigarren kantari-taldeak horiek guztiak errepikatu egiten ditu, eta abar. **Adierazpen--unitate handiak hirukunak** direnean, aldiz, kantari-talde batek lehen kantu-tarte bat kantatzen du, testu batekin; ondoren, bigarren kantari-talde batek doinua edota hitzak errepikatzen ditu eta, segidan berriz ere, lehen kantari-taldeak kantu-zati berbera errepikatzen du; ondoren bigarren kantari-taldeak bigarren adierazpen-unitate ertaina kantatzen du, lehen kantari-taldeak hori guztia errepikatzen du eta, ondoren, bigarren kantari-taldeak errepikatzen du eta horrela jarraitzen da txandakako joko horretan kantua amaitu arte. Mezatan propioa edo berariazkoa den ***Kyrie*** kantuan gertatzen da antolakuntza mota hori[63].

Hurrengo partitura **Kyrie** bat da, *Angelis* edo *Aingeru-mezako* Kyriea. Kyrie guztietan bezalaxe, adierazpen-unitate luze bakarrean erregu bat agertzen da, grezieraz; hirutan errepikatzen den erregua: *Kyrie eléison,* lehen adierazpen-unitate luzean, *Christe eléison*, bigarren adierazpen-unitate luzean eta berriz ere *Kyrie eléison*, hirugarren adierazpen-unitate luzean. Beraz, erregu bakoitza hirutan errepikatzen da eta errepikapen horietako bakoitzak adierazpen-unitate ertain bat eratzen du. Partituran agertzen den *"bis"* hitzak behin errepikatzea esan nahi du; hala ere, liturgiaren arabera kantu hirukuna da eta, hala, baldin eta ohitura hori gorde nahi bada, bi aldiz errepikatu beharko da kantu-zati bakoitza. Bestalde, puntuazio-barra luze bikoitzak adierazpen-unitate luzeen mugak eta kantari-taldeek txanda hartzen dituzten lekuak adierazten dituzte. Hurrengo *Kyriea* aparteko izen batez ezagutzen da herritarren artean, ***Angelis*** **Kyrie** edo ***Aingeru-mezako*** **Kyrie** izenez; oso ezaguna izan da Euskal Herrian latinezko liturgiak iraun zuen bitartean. Bi izartxoek melisma ohi baino luzeagoa dela adierazten dute.

Angelis **Kyriea**

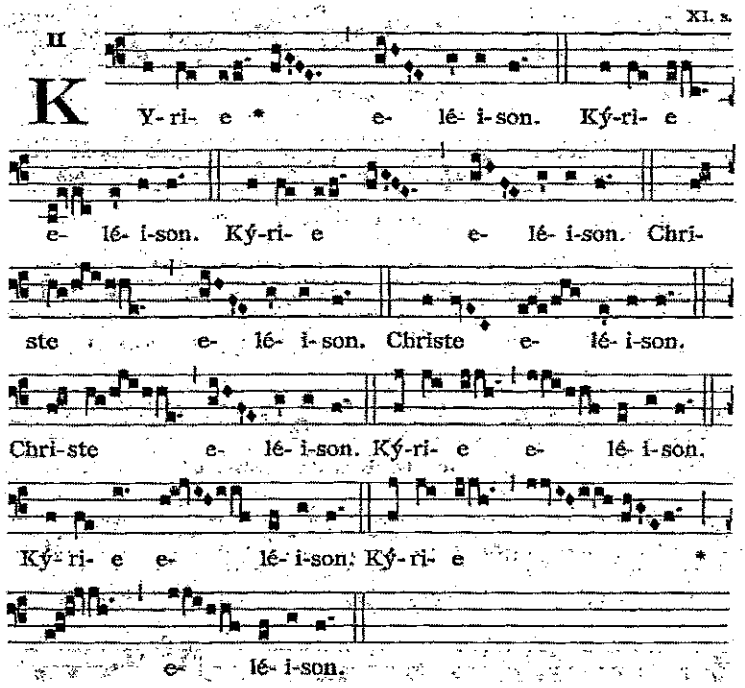


Hurrengo *Kyriea* ere aparteko izen batez ezagutzen da: ***Rector cosmi pie***. Izenburu hori

[63] Berariazkoak edo "propioak" meza guztietan testu berbera kantatzen dela esan nahi du. Graduale triplex izeneko liburuan (aip. ob.), 709. orrialdean, hainbat Kyrie ikus dezakegu.

Erdi Aroan Kyrie honen doinu-ildoan hitz berriak txertatuz edo nota berriak gehituz kantatzen zuten testuaren hasiera da; hitzen eta noten txertatze-joko edo praktika hori **motete** izenez ezagutzen zen. Aurreko partituran ez bezala, hurrengoan Kyrieren errepikapen guztiak agertzen dira idatzita. Lehen adierazpen-unitate handian hiru *Kyrie eléison*-ak doinu-ildo berbera erabiliz kantatzen dira. Bigarren adierazpen-unitate handian, lehen eta hirugarren *Christe eléison-en* doinu-ildoa errepikatzen da; bigarrenean, aldiz, beste doinu-bat erabiltzen da. Hirugarren adierazpen-unitate handian hiru *Kyrie eléison*-ak ezberdinak dira: lehenaren eta hirugarrenaren lehen zatiak berdinak dira; bigarrena ezberdina da eta hirugarrenaren bigarren zatia ere ezberdina da.

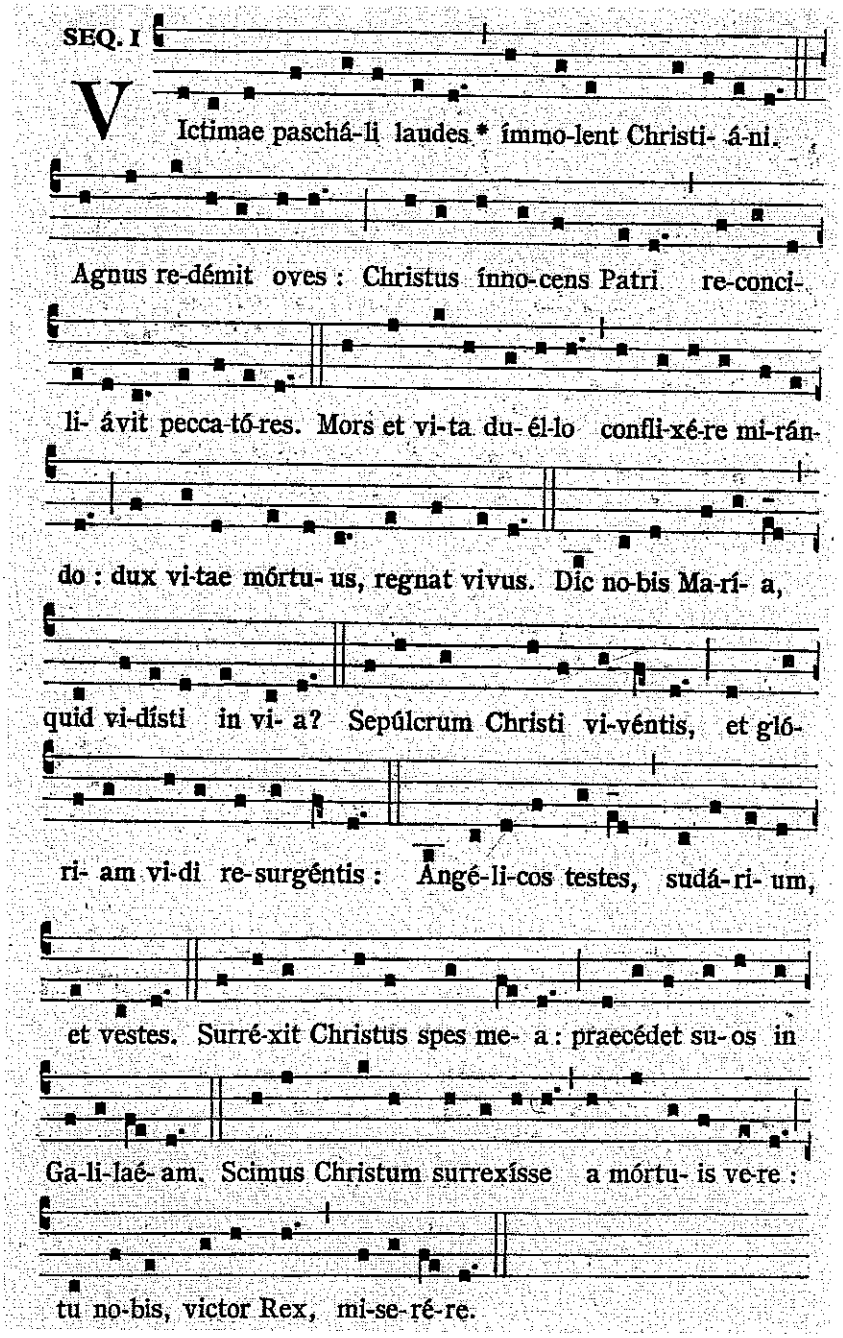
***Rector cosmi pie* Kyriea**
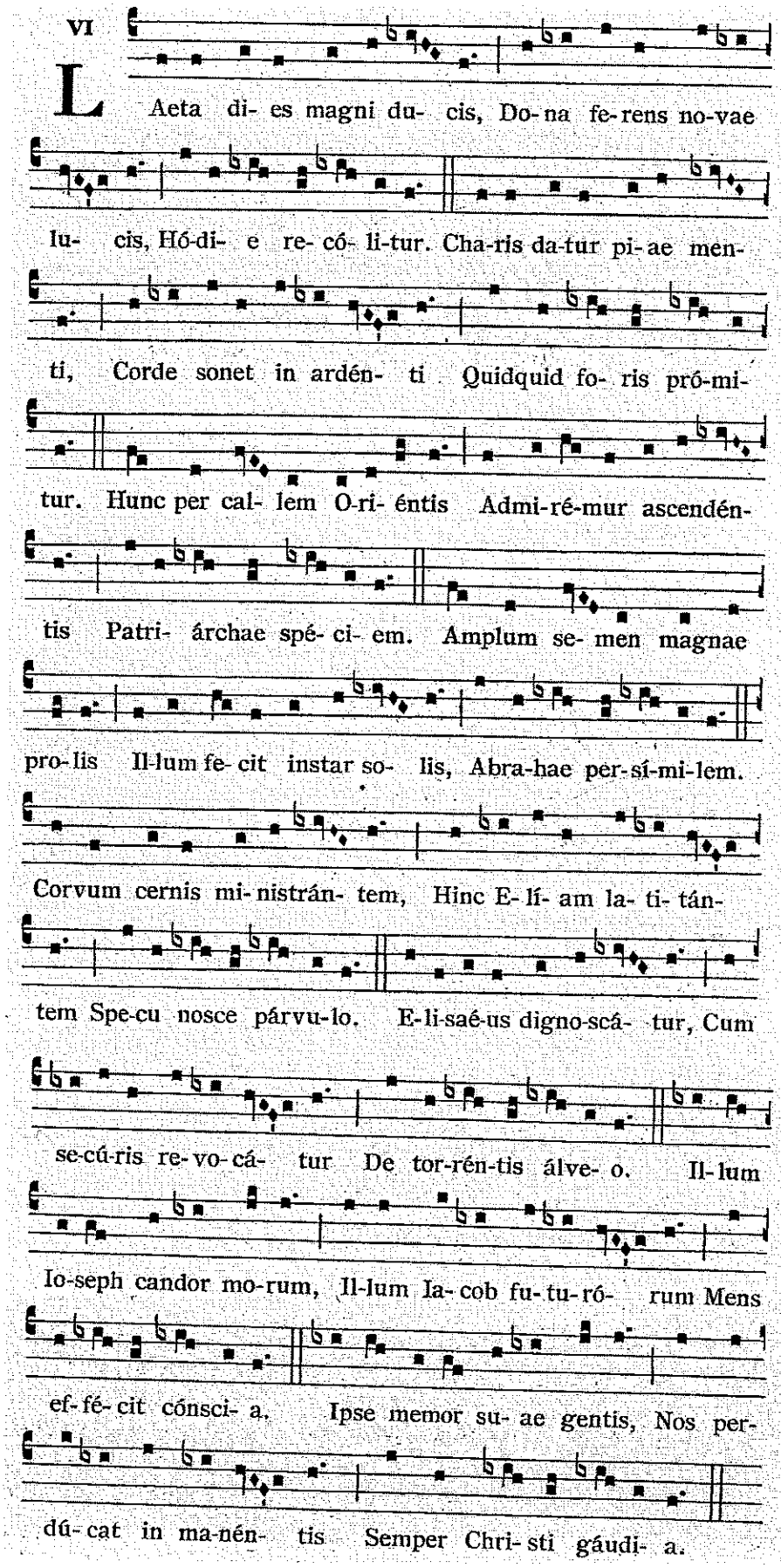


3.4.3.3. Doinua errepikatu eta hitzak aldatzen dituen antolakuntza: "Sekuentziak".

Orokorrean, ***sekuentzia*** *hitzak doinu-tarte edo musika-tarte baten errepikapena adierazten du.* Gure kasuan, ***sekuentzia*** *hitzak hainbat mezatan, graduala kantatu ondoren, kantatzen den kantua* adierazten du eta adiera orokorrean biltzen den esangura berbera dauka: ***Sekuentzia*** *hitzak haien artean doinu edo testu errepikatua duten bertsotxoen hurrenkera edo kantu-denboraren antolakuntza da.* Sekuentzia kantuak erregularrak izaten dira, eskuarki, eta bertsotxoak eta doinu-ildoak binaka antolatzen dira; alabaina, badira irregularrak direnak ere. Normalean honela antolatzen da bere forma erregularrenean: kantari-talde batek bertsotxo bat kantatzen du, doinu batez baliatuta eta, beste kantari-talde batek, beste bertsotxo bat kantatzen du doinu berbera erabiliz (beraz, doinua gordetzen da baina hitzak aldatzen dira); segidan lehen kantari-taldeak doinu-ildoa aldatzen du; horren gainean beste bertsotxo bat kantatzen du eta bigarren koruak erantzuna ematen dio doinu berbera erabiliz baina hitzak aldatuz; berriz ere doinua aldatzen da eta beste doinu-ildo baten gainean lehen kantari-taldeak beste bertsotxo bat kantatzen du eta jarraian bigarren kantari-taldeak beste bertsotxo bat kantatzen du, aurreko doinu-ildo berbera erabiliz eta abar; sekuentzia erregularra bada horrela jarraitzen da kantua amaitu arte. Orokorrean sekuentzien bertsotxoak oindunak eta neurtuak dira, baina prosan idatzitakoak ere ager daitezke. Ondorengo kantua, *Victimae paschali laudes,* bere barne-antolakuntzan sekuentzia irregularrekoa da; horren atzean jarri dugun *Laeta dies magniducis,* kantuaren sekuentzia, aldiz, erregularra da. Puntuazio-barra luze bikoitzek bertsotxoen mugak eta, hala, kantari-taldeek txanda hartzen duten lekua adierazten dute.

Victimae paschâli laudes, sekuentzia irregularra



Laeta dies magni ducis, sekuentzia erregularra
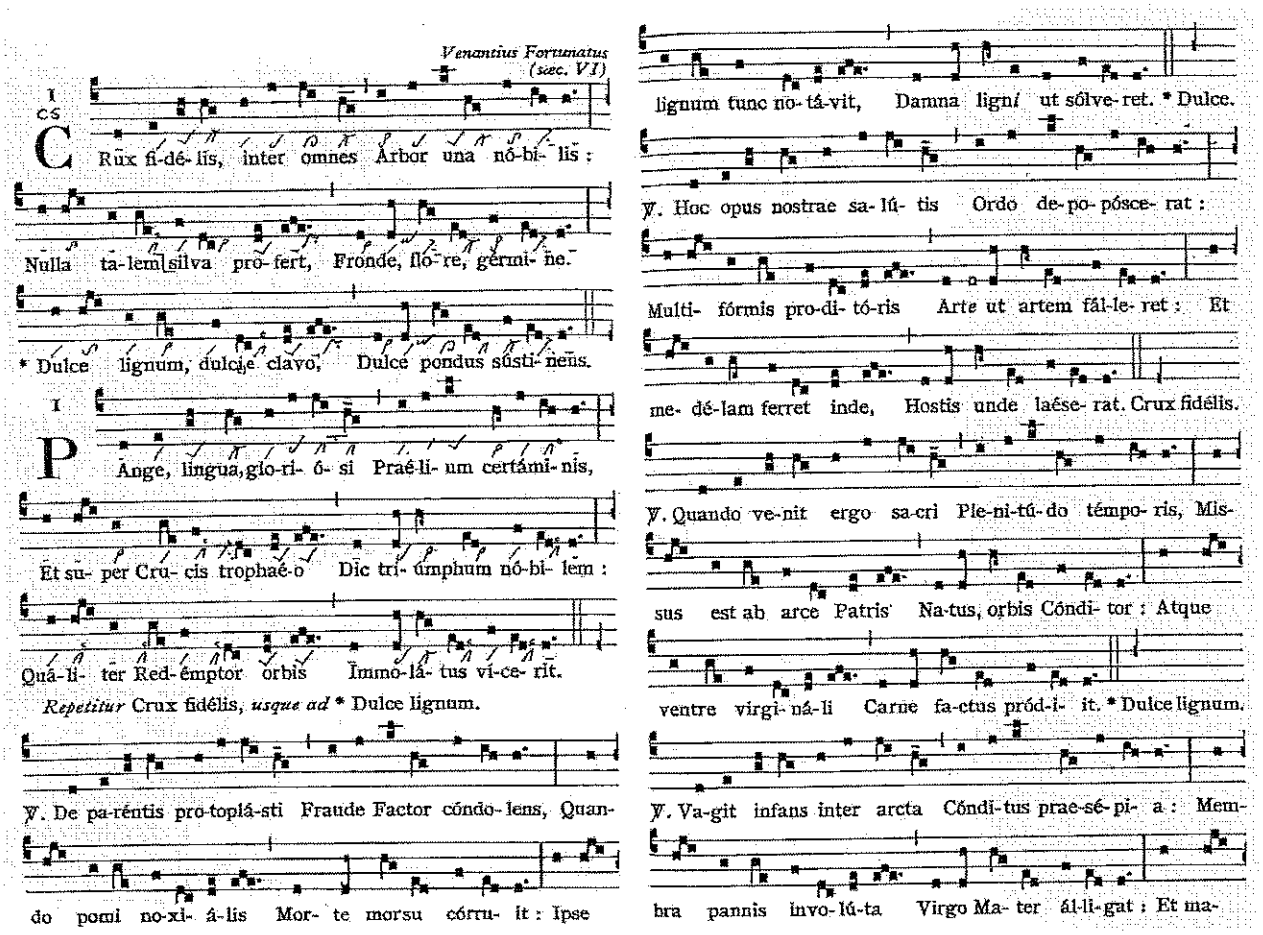


3.4.3.4. Kantu lelodunak: ereserki eta salmo antifonadunak.

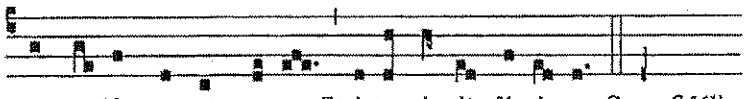
Kantu lelodunak era askotakoak izan daitezke. Ondorengoak eliza katolikoan erabiltzen diren formetako hiru dira: **a)** bai leloa eta baita hitz berriak ere doinu-ildo bat eta beraren gainean kantatzen direnak; **b)** leloa doinu-ildo baten gainean eta bertso berriak beste doinu-ildo baten gainean kantatzen direnak; eta **c)** errespontsua edo bertso nagusiaren zati bat lelotzat hartzen dutenak.

a) Leloak eta bertsoak doinu-ildo bat eta beraren gainean: *Crux fidélis* ereserkia.

Bai leloa eta baita hitz berriak ere doinu-ildo baten gainean etengabe errepikatzen direlako, *Crux fidélis* kantua **doinu errepikakorretakoa** dela diogu. Bestalde, ***Crux fidélis*** eliza katolikoan oso garrantzitsua den ereserkia da. Ereserkiak esangura bereziko kantuak dira; jende kopuru ahal den handienak parte hartzea nahi denean eta gizarte osoa ordezkatzea nahi denean ereserkiak kantatzen dira, ereserki nazionalak edota erlijiosoak. Beren gizarte-izaera hori dela bide, ereserkiek testu hunkigarriak eta doinu-ildo errazak izaten dituzte normalean. Ereserkietan testuak bertso neurtu eta oindunetan idazten dira normalean; hala ere, ezaugarri hori ez da ezinbestekoa eta hainbat neurritakoak eta errimarik gabeko testuak ere ager daitezke. *Crux fidélis* kantuaren bertsoak neurri berekoak dira (hiru kopla zahar), doinu-ildo bakarrari egokitzeko; alabaina, oinak hainbat eratan antolatzen dira. Erdi Aroko musikari dagokionez, kantu gregoriano barruan, intonazio-tonuak erabiliz kantatzen diren antifonarik gabeko salmodietan errepikatzen da mota honetako kantu-forma. Musikan gerta daitezkeen kantu-era soilenetako bat da. *Crux fidélis* VI. mendeko Venantius Fortunatus izenekoak idatzi omen zuen. Antropologiaren ikuspegitik oso garrantzitsua da, batez ere zuhaitza eta gurutzea parekatzen dituelako eta biak bizitzaren iturri gisa definitzen dituelako[64]. Ikus dezagun esandakoa ***Crux fidélis*** ereserkian.



[64] Ikusi Graduale triplex, aip. ob., 182. or.



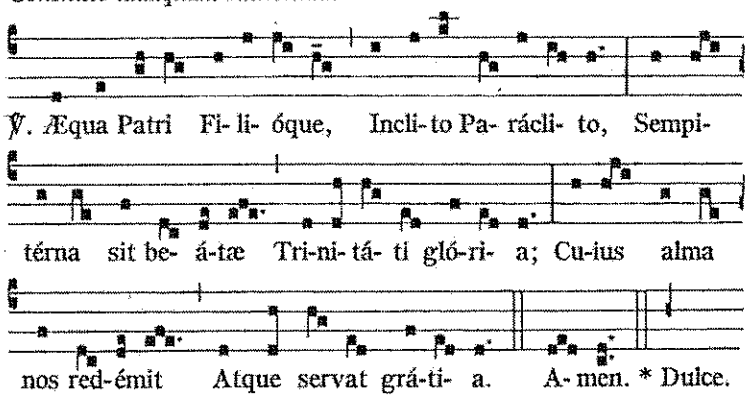
℣. Lustra sex qui iam perácta,
Tempus implens córporis,
Se voléntе, natus ad hoc,
Passióni déditus,
Agnus in Crucis levátur
Immolándus stípite.
* Dulce.

℣. En acétum, fel, arúndo,
Sputa, clavi, láncea :
Mite corpus perforátur,
Sanguis, unde prófluit :
Terra, pontus, astra, mundus,
Quo lavántur flúmine!
Crux fidélis.

℣. Flecte ramos, arbor alta,
Tensa laxa víscera,
Et rigor lentéscat ille,
Quem dedit natívitas :
Ut supérni membra Regis
Miti tendas stípite.
* Dulce.

℣. Sola digna tu fuísti
Ferre sæcli prétium,
Atque portum præparáre
Nauta mundo náufrago :
Quem sacer cruor perúnxit,
Fusus Agni córpore.
Crux fidélis.

Conclusio numquam omittenda.



b) Leloa doinu-ildo batean eta bertsoak beste doinu-ildo baten gainean.

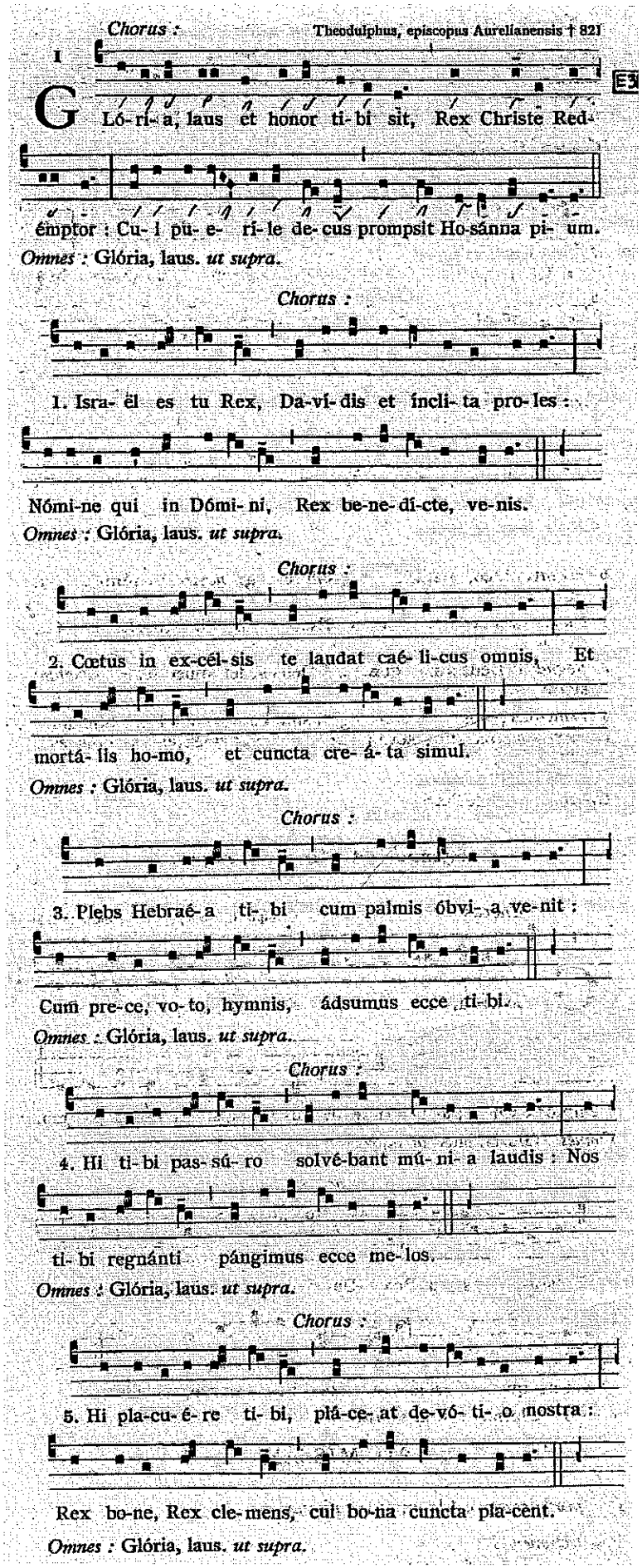
Kantuen eraketa hau eliza katolikoaren kantu askotan agertzen da; ereserkietan, mezetako introitoetan. Orokorrean, antifonarekin kantatzen diren salmodietan errepikatzen da kantuaren antolakuntza hau.

***Gloria laus* ereserkia**

Kantu honetan leloa doinu-ildo baten gainean eta bertsoak beste doinu-ildo baten gainean kantatzen dira. Kantu-jokoetan, bertsolaritzan eta haur-jolasetan erabiltzen den kantuaren eraketa bera da hori. ***Glória laus*** ereserkia eliza katolikoaren pertsonaia ospetsu batek konposatu omen zuen, Teodolfo, Aureliako gotzainak (+821)[65]. Arestian adierazi dugun bezala, elizaren liturgian oso garrantzitsuak dira ereserkiak eta ereserki honekin gauza bera gertatzen da. Kantu hau Erramu-igandean kantatzen da, Aste Santuaren hasierako igandean, eta, kantu horren bidez, ohore handiz eta herri osoaren goraintzien artean Jesukristo Jerusalenen sartu omen zen eguna gogoratu nahi du eliza katolikoak. Aurreko ereserkian bezala, *Gloria laus* kantuaren testuak neurtuak dira eta bertsoen oinak libre samar hartzen badira ere, hainbat errima agertzen dira bertsoetan. Interpretazioari dagokionez, alde batean koru batek edo herriak behin eta berriz errepikatzen duen leloa dago, *Glória laus et honor tibi sit...,* eta beste koru batek, espezializatuagoa denak, beste doinu baten gainean hainbat bertso kantatuz erantzuten du. Kantuaren antolakuntza bera errepikatzen da meza-elizkizunean, introito- edo sarrera-kantuetan eta antifonadunak diren salmodietan.

[65] Ikusi Graduale triplex, aip. ob.,

Gloria Laus ereserkia



Sitientes introitoa

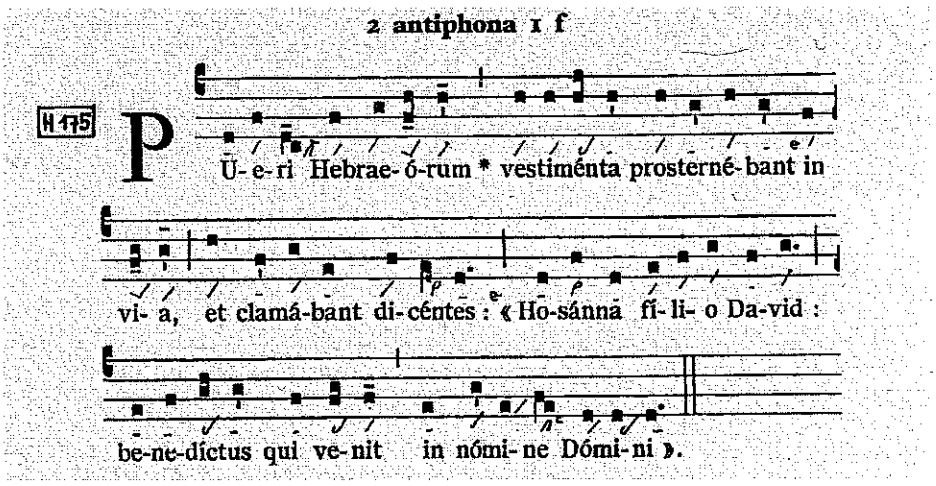
Introito kantuaren eraketan ere abesbatzak edo herriak kantu bat kantatzen du, leloa hain zuzen ere, eta beste kantari-talde batek (eskolakoek edo meza-emaileek) salmoen hainbat bertso kantatzen dituzte intonazio-tonuak erabiliz. Lan honen 46. orrialdean dagoen ***Sitientes*** kantua aztertzea gomendatzen dut esandakoa ikusteko. Idatzita dauden salmoaren bertsotxoak kantatzeaz gain, beste bertso batzuk ere kanta daitezke, errituak edo ohikuneak eskatzen duen denboraren arabera[66].

Pueri Hebreorum salmo antifonaduna

Aurreko eginbide berbera jarraitzen da antifona eta salmoen bertsotxoak kantatzeko. Koru batek kantatzen duen eta leloaren eginkizuna betetzen duen kantu-zatiaren ondoren, beste kantari-talde batek hainbat bertsotxo kantatzen ditu intonazio-tonu batez baliatuta (bertsotxoak salmoarenak dira eskuarki); antolakuntza mota hau da eliza katolikoan **kantu antifonadun** legez ezagutzen dena[67]. Hala ere, nahiz eta elizarentzat, oro har, kantu antifonadunak *Pueri hebreorum* modukoak izan, ereserkiak eta koru askotariko kantu guztiak dira antifonadunak, hein batean bederen. Denetan ahots batek, kantari-talde batek, beste ahots batekin, beste kantari-talde batekin, txandaka ("aurka") kantatzen du. Korua edo herria izaten da behin eta berriz leloa errepikatzen duena eta kantari espezializatuak, eskolakoak edo meza-emaileak, dira testu aldakorrak kantatzen dituztenak.

Beraz, ***Pueri Hebreorum*** izeneko hurrengo kantuan antifona eta salmoak biltzen dira; **antifona**, lelo baten moduan kantatzen da (*Pueri hebreorum*) hitzak eta musika berdin errepikatzen dira kasu guztietan eta koruak edo herri osoak kantatzen du.[68] Ondorengo bertsoak, aldiz, talde espezializatu batek kantatzen ditu doinu berbera erabiliz. Idazkeran, laukitxo zuriak erabiltzen dira bertso batean edo bestean kendu edo jarri behar diren notak adierazteko (silabak soberan daudenean edo falta direnean); eta *flexak* izeneko doinu-zati txikia erabiltzen da testua ohi baino luzeagoa denean; *flexa* hori gurutze baten bidez adierazten da behean, bertsotxoaren testu orokorrean[69] (9. bertsotxoan, adibidez).

Pueri hebreorum



[66] Prozesio bat egiten bada, adibidez, hainbat bertsotxo kanta daitezke prozesioa amaitu arte.

[67] Antifona greziar hitzak, hotsak hotsaren aurka egiten direla esan nahi du eta musikologian hainbat interpretazio egin dira haren esangurari buruz; tartean, hitz horren atzean polifonia sumatzen duten musikologoak ere badira.

[68] Hasiera berdinarekin bi antifona kantatzen dira elizan, Erramu igandean; adibidekoa bigarrena da.
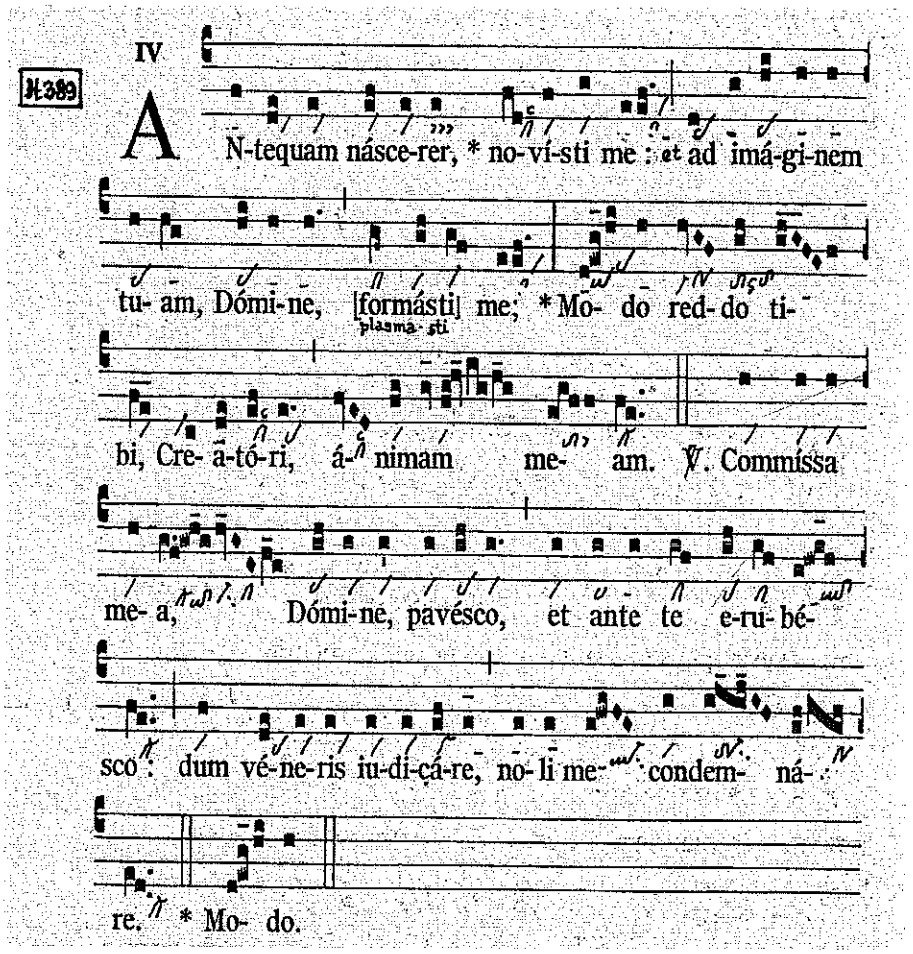
[69] Kantu honen 9. bertsotxoan, adibidez (ikusi "Graduale Triplex", aip. ob. 141. or.).

c) Errespontsuak edo bertso nagusiaren zati bat lelotzat hartzen dutenak.

Beste eraketa mota batean talde batek aldez aurretik kantatutako kantuaren hitz bakar batzuk besterik ez ditu errepikatzen. **Errespontsu** izeneko kantuetan gertatzen da hori eta, hala, errespontsua ere kantu antifonaduna da nahiz eta beste izen batekin ezagutua izan. Koru handi batek edo herriak kantu-zati bat kantatzen du eta beste kantari-talde batek, espezializatuagoa denak, beste kantu-zati batekin erantzuten du. Hala ere, errepikapenetan koru nagusiak edo herriak ez du berari dagokion kantu-zati osoa errepikatzen; partituran izartxo baten bidez adierazten den tokitik kantu-zati hori amaitu artekoa besterik ez da errepikatzen.

Ondorengo kantua ***Antequam náscerer*** errespontsua dugu. Ohi bezala, lehen laulerrokoan izartxo bat agertzen da; izartxo horrek intonazioa emateko kantatzen den zatia adierazten du. Ondoren, leloa hasten den tokia ere izartxo baten bidez adierazten da; beraz, ez da nahastu behar intonazioaren muga adierazten duen izartxoa eta leloaren hasiera adierazten duena. Hirugarren laulerrokoaren *Modo* hitzaren aurrean agertzen da azken hau. Bigarren kantari-taldeak kantatzen duen bertsotxoaren amaieran *Modo* hitza agertzen da berari dagozkion neumekin lagunduta. Horrek adierazten du zein izango den kantuaren leloa. Ikus dezagun:
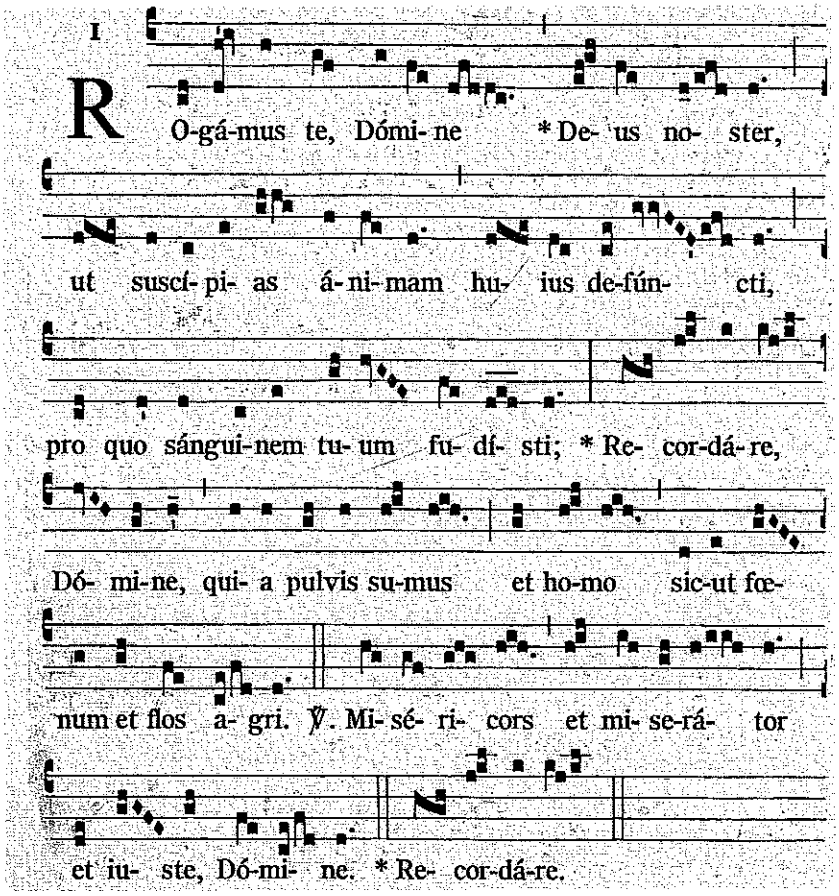
***Antiquam náscerer* errespontsua**



***Rogámuste Domine* errespontsua**

Rogámuste, Dómine kantua ere leloduna edo errespontsua da. Koru nagusiak edo herriak kantatzen duen zatia luze samarra da; haatik, kantari-taldeak kantatzen duen bertsotxoa laburra da. Aurreko kasuan bezala, partiturako lehen izartxoak intonazioaren muga adierazten du eta laugarren laulerrokoan dagoenak koru nagusiak kantatzen duen leloaren hasiera adierazten du; hala, *Recordáre* hitzetik kantu-zati hori amaitu arte luzatzen da leloa. Ikus dezagun.

***Rogámuste, Dómine* errespontsua**



d) Kantuen beste eraketa mota batzuk: *Te Deum* ereserkia.

Aurreko egiturez gain, bestelako eraketak ere ager daitezke Erdi Aroko modueran. Hala ere, horiek guztiak balioztatzeko nahikoak dira emandako adibideak. Horiek guztiak erreferentziatzat hartuta eta horiekin alderatuta sailkatuko dira bai Erdi Aroan eta baita ondoren ere ager daitezkeen kantuen formak edo egiturak. ***Te Deum*** ereserkiaz agertzen diren bi bertsioek esandakoa argitzen dute: batzuetan, aurreko puntuetan ikusi ditugun sekuentzia bikunak agertzen dira; beste kasu batzuetan hitz berriak agertzen dira doinu ezagun baten gainean, *Crux fidélis* ereserkian ikusi dugun bezala; beste kasu batzuetan hitz batzuk errepikatzen dira leloak bailiratekeen eta abar[70].

Kantu gregorianoan eta gainerako kantuetan antzeko kasuak ager daitezke. Hala ere, horietan guztietan sakontzea musikologia profesionalean sartzea izango litzateke eta hori lan honen helburutik haratago doa.

[70] Ikusi Graduale triplex, aip. ob., 838. or.

Kantu-zerrenda, bibliografia eta diskografia

1. Orain arte ikusitako kantuen zerrenda.

IZENBURUA	ORRIALDEAK
1. *Ab occúltis meis* (graduala)	52
2. *Ab occúltis meis* (jaunartze-aldikoa)	46
3. *Ad te levávi ániman mean*	27
4. *Allelúia*	17,18,19
5. *Ángelis* Kyriea	57
6. *Ángelis suis mandávit dete*	47
7. *Antequam náscerer*	64
8. *Benedíctus qui venit*	27
9. *Circuíbo, et inmolábo*	48
10. *Crux fidélis, inter omnes Árbor una nóbilis*	60
11. *De necesitátibus*	31
12. *Exsúlta fília Sion*	31,53
13. *Fac mecun, Dómine*	29
14. *Fili, quid fecísti nobis sic?*	37
15. *Glória, laus et honor tibi sit*	62
16. *Glória Patri, et filio et Spiritui Sancto*	14,15,16
17. *Hodie Sciétis*	33
18. *In nómine Dómini*	41
19. *Laeta dies magni ducis*	59
20. *Laudáte Dóminum*	29
21. *Lex Dómini*	37
22. *Óculi mei semper ad Dóminum*	35
23. *Omnes de Saba vénient*	39
24. *Prope est Dóminus*	44
25. *Pueri Hebraeórum*	63
26. *Qui bíberit aquam*	35
27. *Qui meditátibur in lege Dómine*	41
28. *Qui sedes, Dómine*	43
29. *Rector cosmi pie* Kyriea	57
30. *Reges Tharsis*	39
31. *Rogámuste Dómine*	65
32. *Sitiéntes veníte ad aquas*	45
33. *Victimae pascháli laudes*	58
34. *Voce mea ad Dóminum clamávit*	33

OHARRA: Kantuen bertsioak *Graduale triplex*-etik ateratakoak dira.

2. Bibliografia.

- Azkue, Resurrección, *Cancionero popular vasco*, Gran Enciclopedia Vasca arg., Bilbo, 1968.
- Bailey, Terence: *The intonation formulas of Wester Chant,* Toronto, 1974.
- Biblia, Regina S.A. argitaletxea, Bartzelona, 1970 (kantuen hitzak ulertzeko lagungarria izan daiteke; izan ere, hitz horiek espainieraz agertzen dira bertan).
- Cardine, Dom Eugène, *Sémiologie grégorienne,* Solesmes, 1970 (espainieraz: *Semiología gregoriana,* Silos, 1982).
- Cardine, Dom Eugène, *Première annèe de chant grégorien,* "Institut pontifical de musique

sacrée" izeneko erakundeak argitaratua, Erroma, 1975.
- Claire, Dom Jean: "Les répertoires liturgiques Latins avant l'octoéchos, I: L'office férial romano-franc", *Etudes gregoriennes* aldizkaria, XV.a 1975.
- Cohen, Gustave, *Le théatre en France au moyen age*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948.
- Coussemaker, E. de, *Drames liturgiques du moyen age,* Imprimerie de H. Vatar, Rennes, 1860.
- Ferretti, Paolo, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien,* Saint-Pierre de Solesmes abadiak argitaratua, 1938.
- *Graduale triplex,* Solesmes Abadiak argitaratuta, Solesmes, 1979 (Kantuak hiru idazkeratan agertzen dira; normalean Laon-go, Einsideln-engo eskuizkribuetan eta Vatikanoko argitalpenetan agertzen diren bezala).
- Hainbat egile, *Enciclopedia Salvat de la música,* Salvat arg., Bartzelona, 1967 (jatorrizko izenburua frantsesez *Encyclopedie de la Musique,* Fasquelle Editeurs, Paris).
- Hans Schmid: *Musica et scolica enchiriadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis.* Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichchungen der muskhistorischen Kommission, III, Munich, 1981.
- Hucbaldo ("Sasi-Hucbaldo"), *Musica Enchiriadis* eta *Scolica Enchiriadis* (IX.-X. mendekoa): *Musica Enchiriadis* (GS I, 152) eta *Scolica Enchiriadis* (GS I, 173) M. Gerbert-en *Scriptores ecclesiastici de musica* -3 liburuki- izeneko argitalpenean agertzen dira: St. Blasien, 1784. Berrargitalpen zehatza, Milan, 1931).
- Jeanneteau, Jean, *Les modes gregoriennes. Histoire. Analyse. Estetique.* Solesmes. 1975 (espainieraz: *Los modos gregorianos. Historia - Análisis - Estética,* Burgos, Santo Domingo de Silos. 1985).
- Loriti, Heinrich, *Dodecachordon* (1547) (*Glareannus* izengoitiaz ezagutzen da Loriti).
- Phillips, Nancy: "L'enseignement de la théorie des modes du IX. au XII. siècle" (*L'enseignement de la musique au Moyen age eta a la Renaissence*" izeneko coloque, 5 et 6 juillet 1985). Editions Royaumont, Paris, 1987.
- Salzer, Felix, *Audición estructural. Coherencia tonal en la música,* Labor arg., Bartzelona, 1990 (Heinrich Schenkerren azterketa-ildoa jarraitzen du).
- Sunyol, Gregori, *Introducció a la paleografia Musical gregoriana,* Montserrat-eko abadiak argitaratua, 1925.
- Wellesz, Egon: *Música bizantina*, Labor arg., 1930.

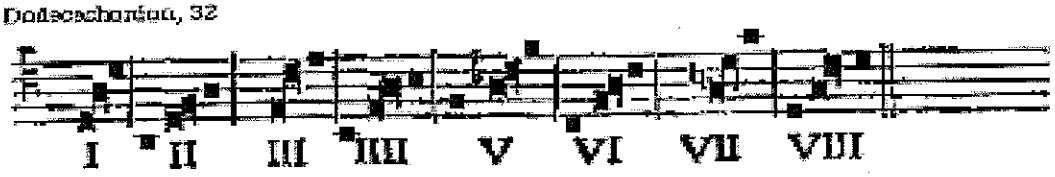
3. Diskografia.

- *Cantate Dómino*, "Capella gregoriana Easo" (zuzendaria: Javier Irastorza). Lau CD osatzen dute kantu bilduma eta liburuxka batean partiturak eta kantu gregorianoari buruzko azalpenak agertzen dira euskaraz, espainieraz, frantsesez eta ingelesez, Elkar argitaletxea, 2001.
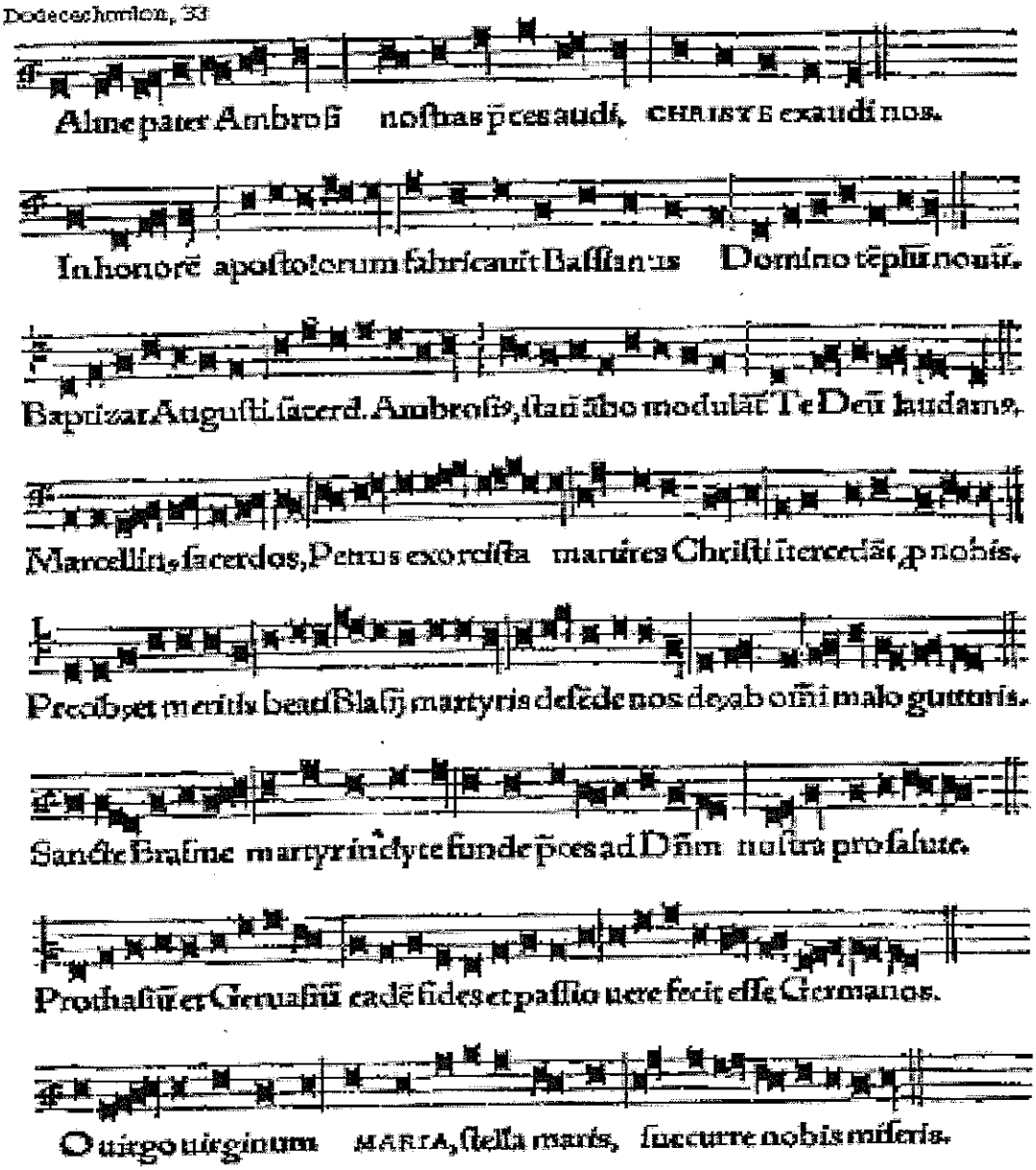
Moduak aztertzeko adibideak

Modu guztiak *Dodecachordon* izeneko liburuan[71]

Dodecachordon, 32
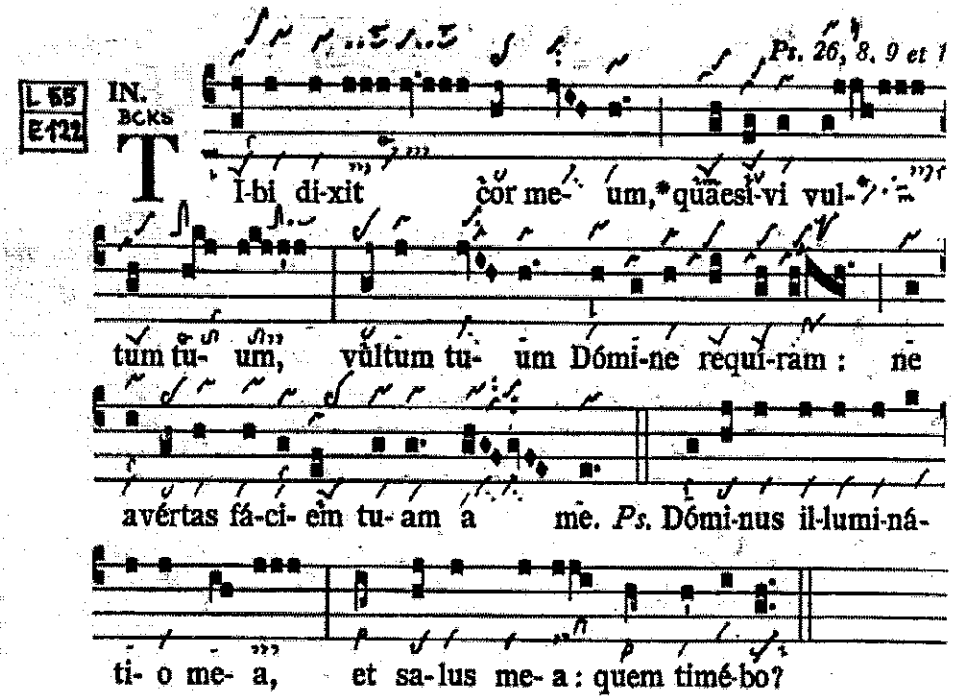


Dodecachordon, 33
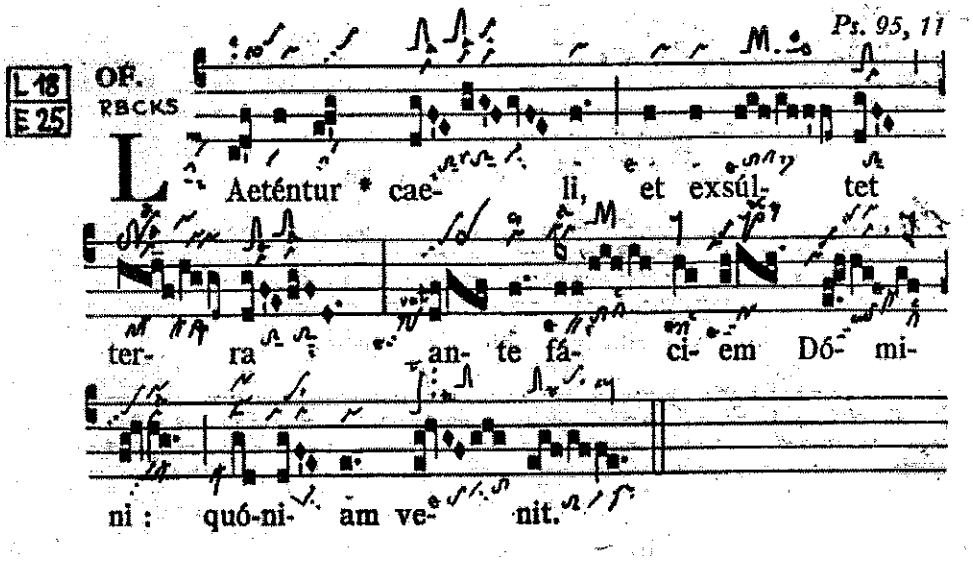


[71] Loriti, Heinrich, *Dodecachordon,* 1547 "Thesaurus musicarum latinarum", School of music, Indiana University, Bloomington. IN 47405 (www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/GLADOD1_TEX.thml). *Dodecachordon* 32an amaiera--nota FA izan beharko luke; izan ere, hori da modu horren amaiera-nota, *Dodecachordon* 33ko bosgarren moduko adibidean ikus daitekeen bezala. (*Glareannus* izengoitiaz ezagutzen da Heinrich Loriti teorikoa).
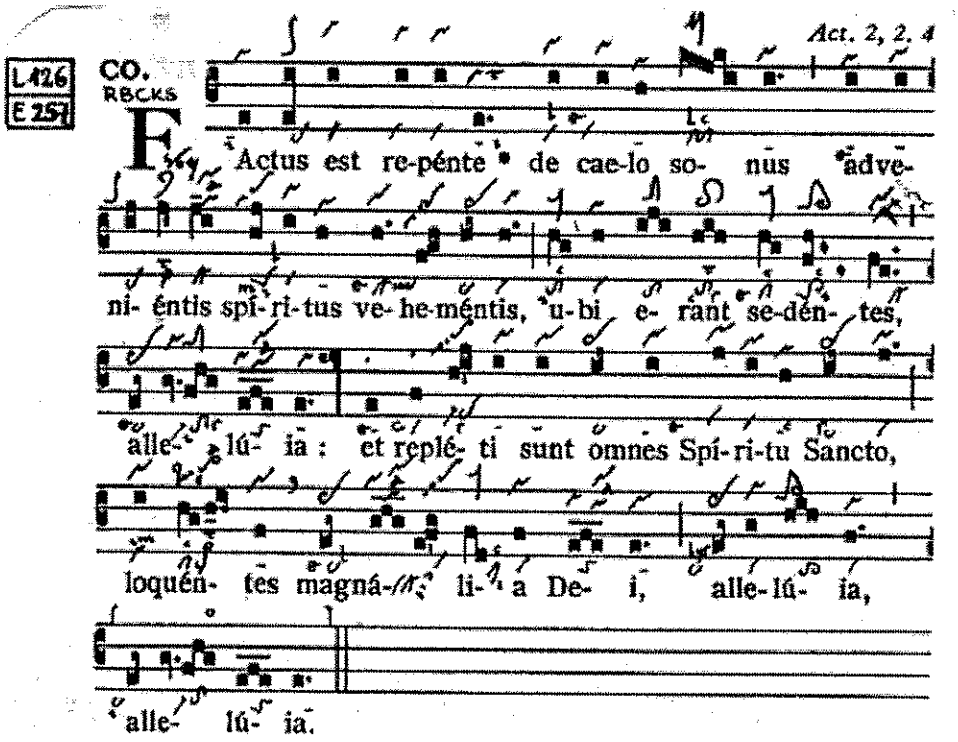
Tibi dixit cor meum



Laeténtur caeli
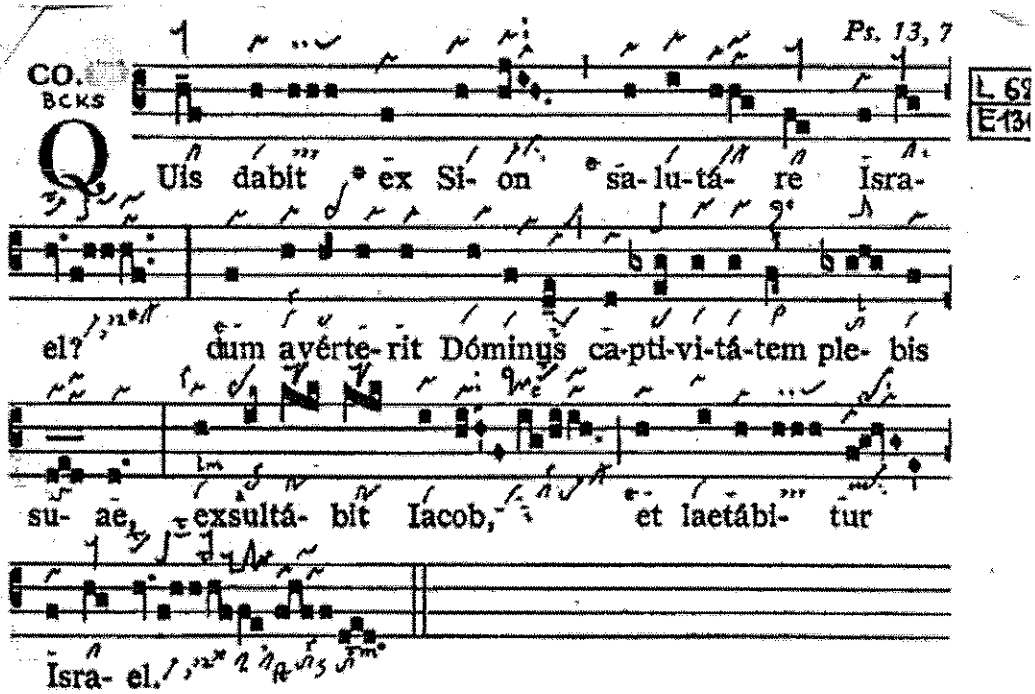


Factus est repente
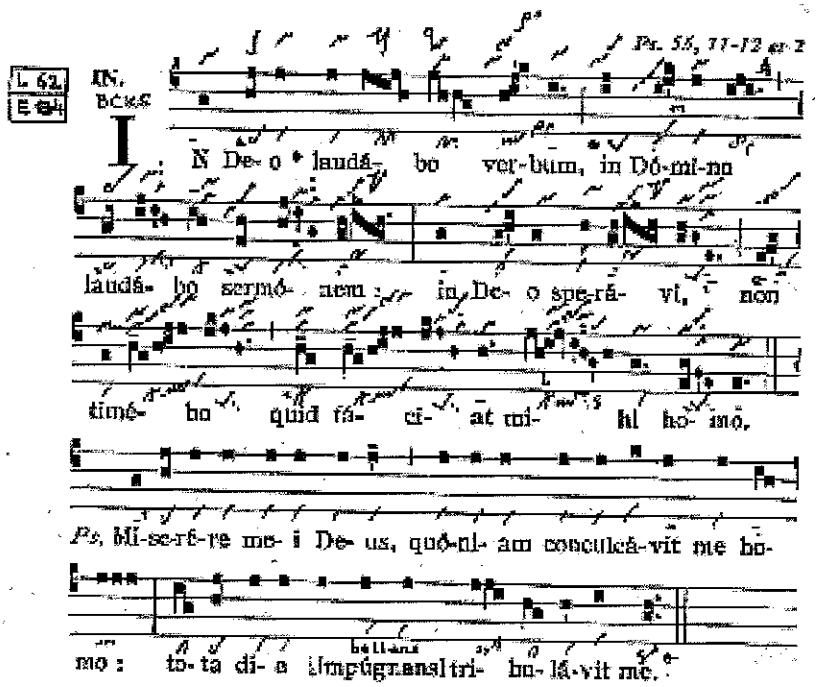


Ps. 67*, 2. 4. 5 abc. 5 d - 6. 8. 9. 20. 21. 29. 36

Quis dabit ex Sion

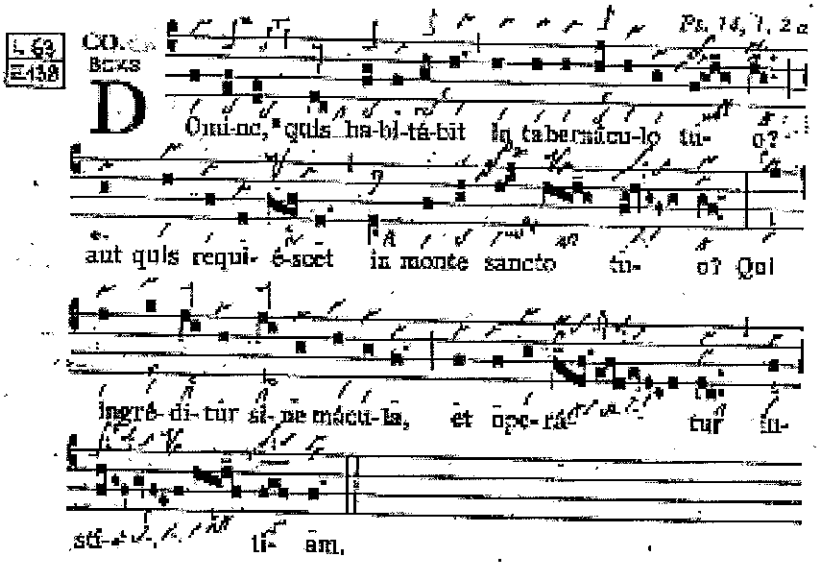


Ps. 13, 1. 2. 3. 6

In Deo laudábo verbum
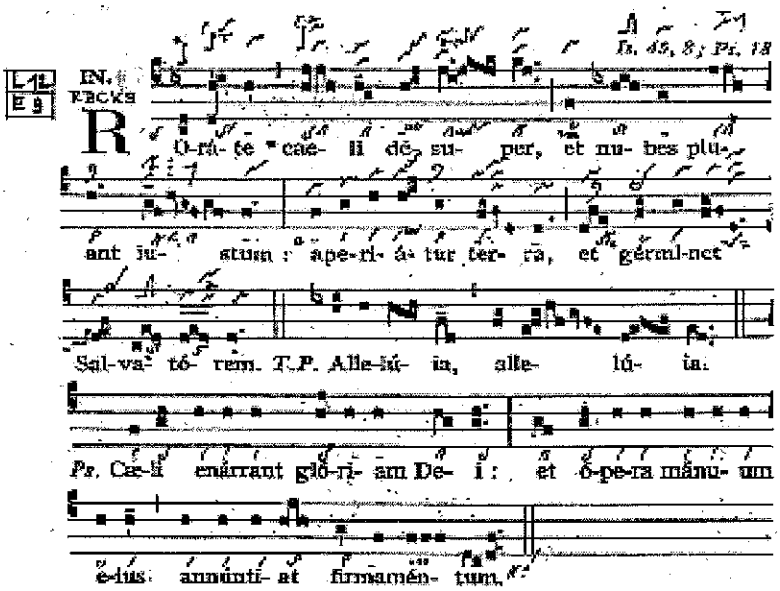


Domine quis habitábit intabernáculo
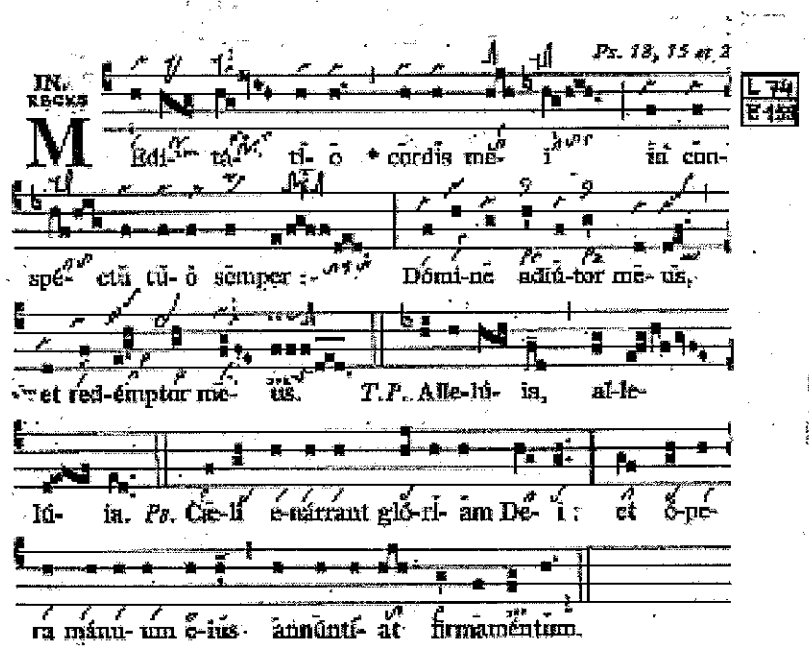


Ps. 14, 2 b - 3 a. 3 bc. 4 ab. 4 c - 5 ab
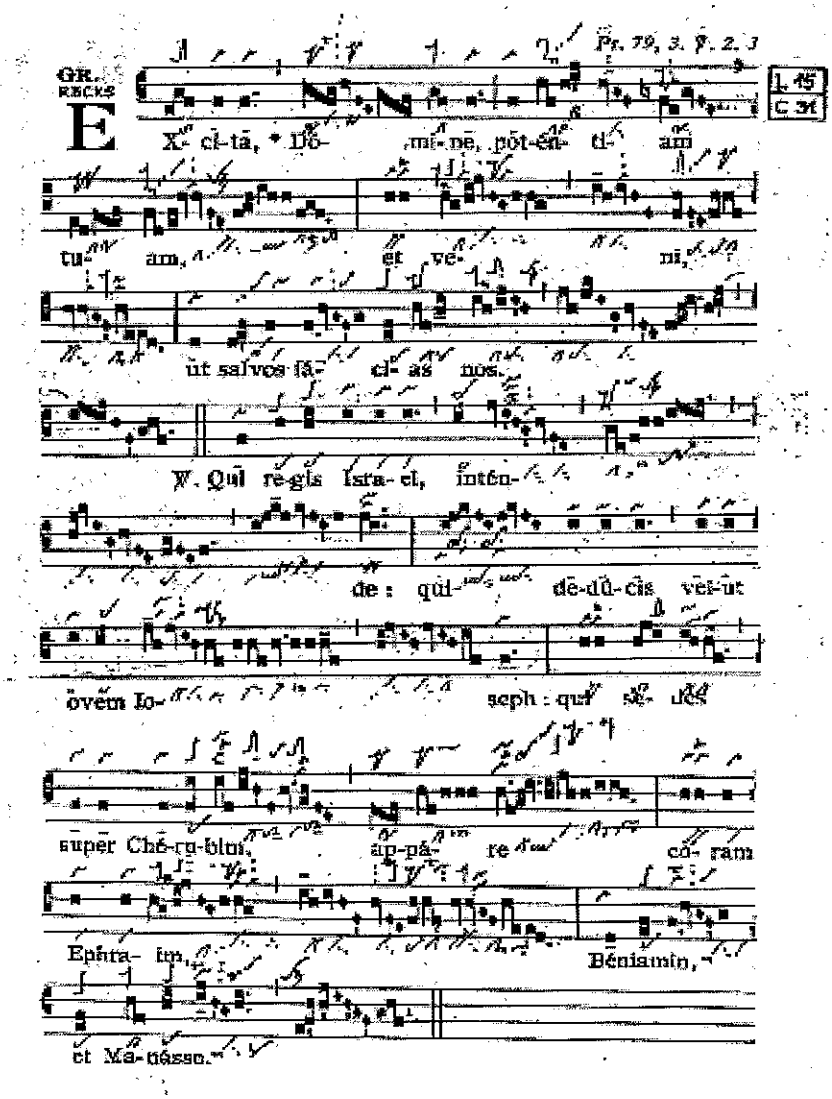
Roráte caeli désuper



Meditátio cordis mei



Excita Dómine



LAUGARREN ATALA

Moduen teoriaren irakaskuntza IX. mendetik XII. mendera[72]

Egilea: Nancy Phillips

786. urtean, bere abade eta apezpikuei zuzenduriko *capitulario* izeneko idatzian[73], Karlomagnok (Karlos I.a Handia, 742-814) hainbat eskaera egin zizkien; besteak beste, bere kolegioetan eta beste ikasgai batzuekin batera, salmoak eta kantuak irakastea agindu zien abade eta apezpikuei[74]. Oso ezaguna den aipatutako kapitularioan, erakutsi beharreko salmoak eta horiek kantatzeko era aipatzen ziren: meza eta ofizioetan (eguneroko otoitzetan) kantatu beharreko kantuak eta, ideia luzatuz, baita horiekin batera kantatzen ziren beste kantu batzuk ere. Gaur egun ez dugu ikasgai horien irakaskuntzari eta egitarauei buruzko informaziorik; hala ere, jakin badakigu garai hartan kantatzen ikasteko metodo bakarra zegoela: errepikatzearena. Koruaren eguneroko jardueran egiten zen ariketa hori. Hala ere, garrantzitsuena astean behin egiten zen *recordatio* izeneko ekimen berezia zen; bertan, kantariak (chantre edo musikari nagusi zena) kantuak irakasten zizkien eskolako kideei. Bertan entzuten zen, imitatzen zen (errepikatzen zen) eta, azkenik, ikasi egiten zen.

VIII. mendeaz geroztik, errepertorio gregorianoa lau bikotetan banatutako zortzi "kantu--multzotan" sailkatuta agertzen da hainbat kasutan. Sailkapen horren lehen lekukoa Saint Riquier monasterioan agertzen da: 800. urtea baino pixka bat lehenago idatzia izan zen eta "Karlomagnoren salterio" izeneko liburuan agertzen da[75]. Salterio horretan, grezierazko hitz arruntekin konbinatzen diren *"autentus"* eta *"plai"* hitzak erabiltzen dira zortzi kantu-multzo horiek bereizteko; horrela sortzen dira *protus, deuterus* eta abar eta, ondoren, *autentus protus, plai protus, autentus deuturus, plai deuturus, autentus tritus* eta abar[76]. IX. mendean *tonus* izenaz zortzi kantu-multzo adierazten dira, *octo toni*, zortzi tonu. Tartean, baina, latinezko zenbakien bidez adierazten direla ikus dezakegu: *primus tonus, secundus tonus... octavus tonus*[77]. Hurrengo mendeetan zehar, aipatutako eta antzeko sailkapenak biltzen zituzten kantu-zerrendak kopiatu egin ziren etengabe eta, orokorrean IX. mendeko sailkapen horiek *tonarius* (tonario edo tonu--bilduma) dute izenburutzat[78].

Mende horietan *tonus* adigaiaren esangura oso lausoa da, mugagabea. Tonu hitzak hots bakar bat, bi hotsen arteko altuera-aldea (notarteak) edo arestian aipatu ditugun tonuen sailkapena adieraz zitzakeen. Horregatik, gaizki-ulertzeak ekiditeko teorikoak etengabe saiatu dira aipatutako sailkapena *modus* hitzaren bidez adierazten (*quattuor modi, octo modi...*)[79]. Hala

---

[72] *L'enseignement de la musique au Moyen Age et a la Renaissance* (Coloque 5 et 6 de juillet 1985). Nancy Phillips: "L'enseignement de la théorie des modes du IX^{e} au XII^{e} siècle". Editions Royaumont, Paris 1987.

[73] Eguneroko ofizioan, salmoen eta antifonen ondoren, hainbat otoitz biltzen dira. Otoitz horietako batzuk kapitulak dira eta kapitulak biltzen dituen liburuari kapitulario izena ematen zaio.

[74] *Monumenta Germaniae historica*, 1. Kap., 60 or. (ikus. 1. 121).

[75] Salterioa salmoen testuak biltzen dituen liburua da.

[76] Tonario honen iturriaz ikus Michel Huglo, *Les tonaires, inventaire, analyse, comparaison* (Paris 1971), 27-28 or. Tonarioa osatu gabe dago; *autentus tritus*-ean etenda dago.

[77] Bi terminologia hauek maiz nahastu egiten ziren IX. mendean; Aurelian de Réòme-k, alegia, kasu batzuetan latinezko *primus tonus* erabiltzen badu ere, besteetan *autentus protus* eta abar, hitz grekoak erabiltzen ditu. Ikusi Lawrence Gushee-n arg., *Aureliani Reomensis Musica disciplina,* Corpus scriptorum de musica, XXI (American Institute of Musicology, 1975) 78-79., 85., 90., 93. eta abar, orrialdeak. Hurrengo mendeetako tonarioetan *primus tonus* eta abarreko terminologia latindarra besterik ez zen erabiltzen. Ikusi, adibidez, Florentziako Tonarioa, Bibl. Naz. Conventi sopp. F III 565, arestian aipatutako M. Huglo, aip. ob., 189-190 or.

[78] Hitzaren (*tonale, tonarius* e.a.) historian sakontzeko ikusi M. Huglo, aip. ob. 15-23 or.

[79] *Musica Enchiriadis* tratatuaren egilea lehenengoa izan zen. Ikusi Hans Schmid-en arg., *Musica et scolica enchiriadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis.* Bayerische Akademie der Wissenschaften:

eta guztiz ere, *tonus* zen garai hartako eta ondorengo garaietako praktikan normalean erabiltzen zen hitza: ez dugu topatu *modarius* (moduen bilduma) izena duen eta aipatutako sailkapen edo zerrendak biltzen dituen libururik, bai, ordea, *tonarius* izenekoak.

Gaur egun ez dugu ongi ulertzen, ez zortzi tonu horien jatorria, ez eta horien zeregina ere. Are gehiago, Erdi Aroko jendeak tonu hitzaren erabilera hori ez zuela erabat ulertzen sumatzen dugu. Tonu hitza mota guztietako kantu-generoetan erabili da eta hainbat kantu-motetan (antifonetan bereziki) salmo bat errezitatzearen eta salmoa mugatzen duen antifonaren arteko loturaren ezaugarriak adierazteko erabili izan da. Hala ere, *responsorio*, *gradual* eta gainerako kantu-moten kasuez, musikologoek zortzi tonuen sailkapen hori praktikoa baino gehiago teorikoa dela uste dute[80].

Lau bikotetan banatutako zortzi tonuko proposamena, Galiarekin zerikusirik ez duen eta Galiara iritsi ondoren kantuari itsatsi zioten teoria izan daiteke. Haren jatorriari dagokionez, espekulazioak egin daitezke, baina egia esatearren, gaur egun ez dakigu zein den. Bizantzioko garaiaren eta haren musikari buruz hitz egitea urrutiegira jotzea dela pentsa daiteke; alabaina, ez da burugabekeria pentsatzea tonu-sistema horrek Bizantzioko musikan duela jatorria. Izan ere, alde batetik hitz hauei buruz dugun lehen aipamena grezieraz dago idatzita (*autenticus protus* eta abar) eta, bestetik, musika-praktikari lotuta, Egiptoren eta Itsaso Gorriaren artean kokatzen den Sinai mendiko Santa Katalina izeneko Monasterioan agertu zen, VII.-VIII. mendeetako eskuizkribu batean[81]. 800. urteaz geroztik, mezatarako kantuen zerrenda barnebiltzen duen Saint Riquier Monasterioko eskuizkribuan agertzen da. Urte batzuk beranduago Bizantzion topatzen dugu.

Karolinjioen musika-iturrietan zortzi doinu-eskema txikiak azpimarratzen dira, bakoitza tonu bati dagokiona eta esangurarik gabeko silabekin kantatzen ziren: *noannoeane, noeane, noeagis* eta abar. Lekuko zaharrenak Terence Bailey-k argitaratu ditu eta nahiz eta teorikoen artean silaba horiek karolinjioentzat zuten esangurari buruz adostasunik ez egon, silaba horietako bakoitzak eta berari zegozkion doinuek zortzi tonu horien muina biltzen dutela uste da[82]. Antzeko silabak eta doinuak (ez dira berdinak, ordea) Bizantzion topatzen ditugu beranduago[83].

Zoritxarrez, ez dago modurik karolinjioen eskolan sartzeko eta doinu hauek non eta nola irakasten ziren ikusteko. Idatziriko lekukoak besterik ez ditugu: salmodiak laguntzen erabilitako antifonak biltzen dituen Metzeko Katedraleko tonario handia, adibidez. Tonario horren hasieran eta amaieran tonuen izen greziarrei buruzko iruzkin txiki batzuk gehitzen dira; itxura denez, baina, azalpenak baino gehiago analogiagatik ateratako iruzkinak dira[84]: *protus* tonuaren izena

---

Veröffentlichchungen der muskhistorischen Kommission, III (Munich 1981), 13, 1.2. Geroago itzuliko gara testu honetara.

[80] Ikusi M. Huglo, aip. ob. 29 or.

[81] Husmann, Heinrich: "Eine alte orientalische christliche Liturgie altsyrischmelkitisch" (*Orientalia christiana periodica*} XLII (1976), 156-196 or.

[82] Bailey, Terence, *The Intonation Formulas of Western Chant* (Toronto, 1974). Tonu baten muina komunikatzeko era honek (adibide melodikoena) tonarioetan ematen den errespontsu, gradual eta aleluien presentzia ulertarazi dezake, Saint Riquier monastegiko "Karlomagnoren Salterioan" gertatzen den bezala. Hala bada, kantu hauek formula edo eredu melodikoen adibideak izango ziren ziur aski. Zenbait antifonak agerian uzten du eredu melodiko horiekiko lotura: ikusi *Lauda Dominum de celis* antifonaren doinua eta aldera ezazu lehenengo tonuko eredu melodikoekin, alegia; edo bigarren tonuko doinua hiru alditan agertzen duen *Magnus hereditatis mysterium* antifona.

[83] Bizantzioko praktikari buruz ikusi Raasted, Jorgen, *Intonation formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuschripts* (Kopenhage, 1966). Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia VII. Bizantzioko eredu melodiko hauek gutxien jota IX. mendekoak direla uste izaten da; uste hau, hala ere, soilik Mendebaldeko musika-iturrietan agerturiko zantzuetan oinarritzen da.

[84] Ikusi Walther Lipphardt-en arg., *Der Karolingische Tonar von Metz*. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen XLIII (Munster Westfallen, 1965). Zati txiki biak argitaratzen dira, 12-13. eta 62-63. orr. Ikusi bide batez Metzeko tonarioa eta zantzu hauei buruzko eztabaida M. Hugloaren obran, aip. ob. 29-35 or.

justifikatzeko San Sebastian lehen martiria aipatzen da; *deuterus* tonuaren izena justifikatzeko Bibliako Deuteronomio liburua aipatzen da eta abar. Beraz, iruzkinean ez da sakontzen hitzaren esanguran eta ez da egiten zortzi tonuen sistemari buruzko azalpen teknikorik.

IX. mendea, berpizkunde karolinjioaren mendea izan zen eta egile klasikoen eta mundu zaharreko azken idazleen lan-ildoari atzera begiratzeagatik nabarmendu zen. Iturri horietatik karolinjioen zortzi tonuak azaltzeko bi ideia berri hartu ziren: lehenengo eta behin, altuera zehatza duen hots soilaren kontzeptua eta, bigarrenean, zehatz eta neurgarria den notartearen kontzeptua (zortziduna, hiruduna, bostuna...). Kontzeptu bi horiek gehi eskailera bezala irudikatutako edo amaiera-notaren arabera definitutako moduarena edo tonuarena erabat barneratuta ditugu gaur egun. Horregatik, kostata onartzen dugu ideia horiek salmoetako zortzi tonuen nozio-garapenaren lehen faseetan gehituak (edo, are gehiago, "inposatuak") izan ahal zirenik. Edozein kasutan, kontzeptu horiek ez dira begi-bistakoak musika karolinjioaren lehen iturrietan. Ildo horretan, Dom Jean Clairek egindako azterlanetan, ofizio-kantuen historian kantu baten amaiera-notari aparteko garrantzia ematen ez zion garai bat egon zela iradokitzen da[85]. Are gehiago, agian garrantzi gutxien zeukan nota ere izan zitekeen amaierakoa; izan ere, kantuen bertsio arkaikoak biltzen dituzten musika-iturriek amaiera-nota garrantzi gutxikoa zela edo, behinik behin, ongi finkatuta ez zegoela frogatzen dute: bertsio arkaiko horietan mota askotariko amaierak ezartzen dizkiote antifona bat eta berari[86].

Edozein kasutan ere, hots baten altuera edo gradu partikularra, nota-eskailera eta notartea, antzinako iturrien irakurketatik (batez ere Censorinus, Boecio, Calcidius eta Martianus Capella egileen irakurketatik) ateratako nozioak dira eta, itxura guztien arabera, IX. mendeko hainbat musikari jakintsuren gogoan sartzen hasiak ziren. Mende horretan zehar, aipatutako antzinako musika-iturriak behin eta berriz kopiatuak izan ziren: ustiatuak izan ziren Capella-ren eta Boezio-ren *Musica* tratatuaren glosatzaileen (laudatzaileen) partetik[87]. Garai hartan gutxien erabiltzen zena izan arren, Censorius-en testuaren bi kopia gehi Frantziaren iparraldeko eskuizkribuetan agerturiko hainbat zati edo laburpen gelditu zaizkigu, denak IX. mendekoak[88]. Ezagunak diren zati horiez gain, Saint-Amandeko eskuizkribu batean agertzen den Censorinus-en testu-zati bat gehitu behar da[89]. Censorinus-en beste testu-zati bat, garai hartako testu pedagogiko garrantzitsuenean agertzen da, *Musica Enchiriadis* izeneko liburuan, hain zuzen ere[90].

Nahiz eta gaur egun IX. mendeko Calcidius-en testuaren bi kopia besterik ez ezagutu, karolinjioen garaian *Timaeus*-en iruzkin ospetsuak bai Capella-ren laudatzaileek eta baita *Musica*

---

[85] Dom Jean Claire, "Les répertoires liturgiques Latins avant l'octoéchos, I : L'office férial romano-franc", *Etudes grégoriennes* aldizkaria, XV (1975), 5-192 or.

[86] Nire tesian bukaera ezegonkorra duten antifona batzuk aurkezten ditut. Phillips, Nancy, *"Musica et Scolica enchiriadis: The Literary, Theoretical, and musical sources"*, Ph. D. azalpena, New York University 1984; University Microfilms 8505525 (Ann Arbor, 1985), 429-436 or.

[87] Martianus Capella-ren *De nuptiis* kopiatua izan zen, sarritan, IX. mendean. Ikusi Préaux, Jean, "Les manuscrits de Martianus Capella": *Letres latines du Moyen Age et de la Renaissance* (Bruxelles, 1978), 76-128 or. Boezio-ren *Musica* askoz ere bakanagoa zen garai hartan. IX. mendeko kopiak (Paris Bibl. Nat., lat. 13908, 13955, 13020 eta 14080) Galiako Iparraldearekin lotura estua zutela dirudi. Paris Bibl. Nat. lat. 13908 zenbakia duten glosek IX. mendean zehar Laon edo Reims inguruko lurraldeetan egondakoa (mailegu gisa ?) direla iradokitzen dute. Beste eskuizkribuak Corbie-n izan ziren kopiatuak.

[88] VIII. mendeko eskuizkribu bat (Cologne, Dombibl. ms. 166) eta IX. mendeko bi (Vatican. Bibl., Palat. 1588 eta lat. 4929) daude. Cologne 166 iparraldetik dator eta Vat. lat. 4929 Orléans edo Auxerretik. Ikusi Birger Munk--Olsen, *L'Etude des auteurs classiques latins aux XI. et XII. siècles I : Catalogue des manuscrits classiques latins, copies du IX. au XII. siècle* (Paris, 1982), 95-98 or.; Vat. Palat. 1588 Lorsch-etik dator, ikusi Bischoff, Bernard, Lorsch im Spiegel seiner Handschriften (München, 1974), 116 or.

[89] Valenciennes, Bibl. mun., ms. 384, IX. mendekoa. Azken eskuizkribu honek Agustinen *De Musica* biltzen du; Censorinus-en laburpena Agustinen testua baino zaharragoa da.

[90] Schmid, Hans, aip. ob., 23 or.; kontsonantziari buruzko testua da.

eta *Scolica enchiriadis* testuen egileak ere aipatu zituzten[91]. Boezio-ren testuak bezala, IX. mendeko Calcidius-en bi kopia horiek Frantziaren iparraldetik datoz. Valenciennes-ekoa, Hucbaldo fraideak Saint-Amand monasterioari egindako oparia zen[92] eta Reims-en kopiatu zen ziurrenik, edo behinik behin Reims-eko artzapezpikua zen Hincmar-en inizialak ditu[93].

Musica eta *Scolica Enchiriadis* tratatu garrantzitsuak (testu pedagogikoak), ziurrenik Frantziaren iparraldean kokatua izan zen maila goreneko eskola karolinjio bat zegoela pentsarazten digu; antzinako iturrien ikasketetan eta ekoizpen intelektualean aitzindari izango zen eskola jakintsu eta aurreratua izan zen hori. Egileak asmatu egin zuen hainbat testu klasiko eta baxu latindar ustiatzen; Agustinen, Cassiodoro-ren, Censorinus-en, Fulgencio-ren eta Calcidius-en testuak gehi Boezio-ren hiru lan: *"Consolation de philosophie"*, *"Arithmetica"*, eta *Musica*[94]. "Areopagite" goitizena zeukan Denys-en platonismo berriaren eragina ere sumatzen da bertan, Jean Scotto-ren edota Hilduin-en idazlanen itzulpenen bidez zabaldu zena. Bigarren tratatua, *Scolica Enchiriadis,* elkarrizketa moduan dago erredaktatuta eta Agustinen *De musica* eta Donat gramatikalariaren *Ars minor* testuen eredua jarraituz egindakoa da. *Scolica enchiriadis* izena, IX. mendeko hasieran Reims-en egindako Fortunatianus-en *Ars rethorica*-ren kopia batean agertzen da[95]. Hona hemen, bada, IX. mendeko musika eta tonus hitzaren esangura lauso samarra azaltzen saiatu ziren bi testu pedagogiko, biak harmonia klasikoaren eraginpean idatzirikoak.

Tonus-en azalpen berri hori *Musica Enchiriadis*-en 8. atalean agertzen da: lehen esalditik bertatik, irmoki saiatzen da egilea zortzi tonuko multzo bakoitza (lau bikote) *modus* eta ez *tonus* izendatzen:

> *"Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor ptongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur..."*[96] ("Orain frogatzen da, soberan *tonu* izendatzen ditugun lau bikote hauek *modu* erakoak direla...").

Hots-altuera edo banakako graduen nozioari esker eta notarte-harreman zehatzei esker[97], egileak doinu baten eduki zehatza idatz dezake. Hurrengo adibidean egileak *noannoeane* doinu--eskema hautatzen du eta, ondoren, goranzko norabidean jarraitzen dioten hiru graduen gainean errepikatzen du[98]:

---

[91] IX. mendeko eskuizkribu biak honako artxiboetan daude: Valenciennes-ekoan, Bibl., mun. ms. 293 eta Liongoan Bibl. mun. ms. 324, biak Galia iparraldekoak. Calcidius-en laburpen batek hasiera ematen dio *Musica Enchiriadis* tratatuari (ikusi Schmid, Hans, aip. ob., 3 or.). *Scolica Enchiriadis*-ean agertzen diren harmonistikari buruzko zenbait testu eta diagrama Calcidius-en iruzkinetan oinarritzen dira (ikusi Schmid, Hans, aip. ob., 143-146 orr.). Capella-z egindako glosa baten karian Calcidius berezko izenez aipatua da; honi buruz ikus Lutz, Cora, *Remigii Autissiodorensis Commentum in Martianum Capellam*, I, 76: *"secundum Calcidium"*.

[92] Saint Amand-eko *Index maior*, XII. mendeko katalogoaren arabera; katalogo hau Parisen dago, Bibl. Nat., lat. 1850. Katalogoa Leopoldo Delisle-k argitaratu zuen: *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impèriale*, 3 bol. (Paris, 1868-1881), II, 449-458 or.

[93] Inizialak Bruselako Erret Liburutegian dagoen eskuizkribu baten tankerakoak dira, ms. 1831-1833; Bruselako eskuizkribuak Hincmar-en lanak biltzen ditu eta Reims-en dute jatorria.
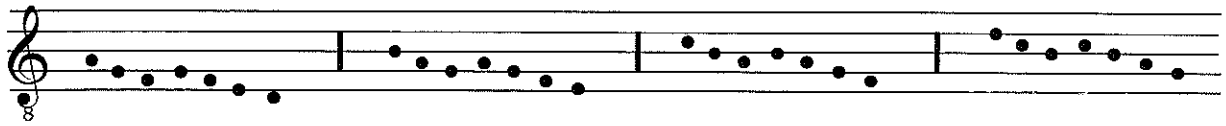
[94] *Musica Enchiriadis*-en testuetan oso informazio gutxi agertzen da Martianus Capella-ri buruz, nahiz eta antza, *Scolica*-ren egileak Rèmi d'Auxerre-ri egozten zaizkion *De nuptiis*-en glosak ondo ezagutu.

[95] Jean Scott, Donat eta Fortunatianus-ek egindako *Ars rhetorica*-ren eraginari buruz ikusi Phillis, Nancy, aip. ob. 296-321, 133-134 eta 379-383 or. *Scolica Enchiriadis* izena duen IX. mendeko Fortunatianus-en eskuizkribua Cracow-en dago (antzinako Berlin, Preuss, Staatsbibl., lat. Qu. 687).

[96] "Orain erakutsiz, *modu* legez, gehiegitan era ezegokian *tonu* izendatzen ditugun lau bikote hauek..."

[97] Notazio dasianoa, hainbat sinbolo eta Boezio-k ekarritako antzinako notazio alfabetikoa, besteak beste, denak libreki interpretatuak. Ikusi Schmid, Hans, aip. ob., 4-7 or.

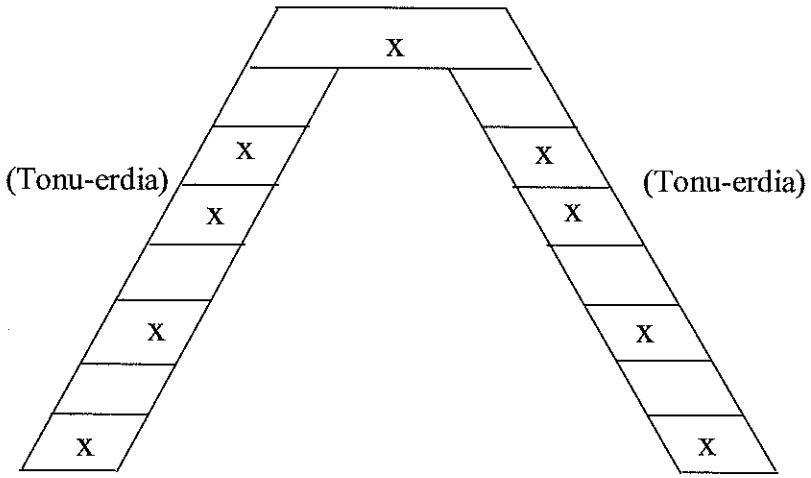
[98] Ikusi Schmid, Hans, aip. ob., 15 or. Horiek ez dira errepikapen zehatzak, notarteei dagokienez (I.O.).



1. adibidea: Schmid, Hans, *Musica et Scolica Enchiriadis,* 15. or.

Tonuen (moduen) lau bikote horietan doinu-eskema bat eta bera erabiltzeak, irakaskuntza horren egokitasuna argi eta garbi ezagutzea ahalbidetzen digu. Egilearentzat doinu-eskemek berauek ez dute, berez, ahalbidetzen modua hautematea, modua ezagutzea: horretarako askoz ere garrantzitsuagoa eta mugatzaileagoa da tonuerdiaren kokapena. Musikaren egitura klasikoak azaltzeko antzeko erabidea agertzen da Boezio-ren *Musica* testuan[99].

Scolica tratatuan Boezio-ren *Musica*-n tonuei (moduei) buruz ematen den azalpen bertsua agertzen da: erdialdean bostun hots-esparrua eta etengabe bere kokapena aldatzen duen tonuerdi bakarra[100]. Hala eta guztiz ere, *Scolica*-ren egileak are garrantzitsuagoak diren maileguak hartzen ditu Boezio-ren testutik. Lehenengo eta behin 17. diagrama dugu (2. adibidean ikus dezakegu horietako bat) eta diagrama horietan koadro bakoitzak tonu-erdiko aldea irudikatzen du. Hala, bidun maior notartea hutsik dagoen lauki baten bidez adierazten da, *paginula*, "orriko zati txiki bat". Bakan samarra den hitz hori, *"panigula"*, gainerako kontzeptu eta diagrama guztiak bezalaxe, Boezio-ren tratatuan iradokitakoak dira, *Musica* V 16-17[101]



2. adibidea
Scolica, Schmid, Hans, aip. ob. 67 or.; ikus 68-72., 150. eta 152. or.

Scolica-ren adibide hauek are errazagoa egiten dute *tonu/modu* baten hautematea tonu eta tonu-erdien eraketa abstraktu eta artifizial legez, notarte-eskema baten eraketa legez. Diagrama

---

[99] Ikusi Friedlein, *Musica* IV 16-17, 343 orrialdean erantsia, *Descriptio* II. Hemen "modu" klasiko bakoitza aurrekoa baino tonu bat edo tonu-erdi bat altuago hasten da, *Musica Enchiriadis*-eko adibidean bezala (ikusi 1. adibidea gorago). Hala eta guztiz ere, Boezio-ren adibideetan transposizioak berdin-berdinak diren bitartean, *Musica Enchiriadis*-eko adibidean tonu-erdiaren kokalekua aldatzen da. *Tonu* hitzaren ordez *modu* hitza erabiltzeko *Musica Enchiriadis*-aren egileak agertzen duen jarrera tematia Boezio-ren testuan izan dezake funtsa. Ikusi Friedlein, aip. ob. 342 or., 1. 21, eta 343 or., 11. 10-11 (Kf. *Musica Enchiriadis*, Schmid, Hans, aip. ob., 22 or., 11. 19-21). Orokorrean, *Musica Enchiriadis*-aren egileak ez du nahasten modu klasikoen eta modu eklesiastikoen edukia; berarentzat denak dira *modu*, eduki baten begiradaren emaitza.

[100] Ikusi Schmid, Hans, aip. ob., 78-79. eta 81-84. or.

[101] Ikusi *Scolica*, Schmid, Hans, aip. ob., 67-72. eta 150-153. or. (diagramentzat) eta geroago 67 or. 1. 117. eta 150. or. 1. 577 (*paginula* hitzarentzat). Kf. Boethius, 343-344 or., *Descriptio* II (diagrama) eta 343 or., 1. 20. eta 344. or., 11. 4 eta 7 (*paginularentzat*). *Panigula* hitz hau bakana edo arraroa da eta autore bi hauek lauki hutsak soilik dituen diagrama honetan erabiltzen dute. "x" hizkiek notazio dasianaren sinboloak ordezkatzen dituzte.

horiek eta beste antzeko batzuek deskribatzeko, *Scolica*-ren egileak Boezio-ren bigarren kontzeptu bat bereganatu zuen, *pentacordoa* (pentakordoa), bostunen eraketetan tonu-erdiak duen kokapena era argiagoan azaltzeko behin eta berriz erabiltzen duen pentakordoa[102].

Musika Enchiriadis-en eginbide berri hauei esker *tonus/modus* karolinjioen azalpena oso argia da, zehatza. Alabaina, *modus*-en azalpen horrek argitzen al du, benetan, VIII. eta IX. mendeetan musika-praktikan erabiltzen zen tonuari buruzko ideia? Ezetz pentsatu behar dugu. *Musika* eta *Scolica enchiriadis* tratatuetan agertzen den zortzi tonuen doktrinaren azalpenak hainbat nozioren ekarpena egiten du; hala ere, ez dugu doktrina horren zantzurik topatzen garai bereko beste idatzietan: ez dugu topatzen *autenticus, protus* eta abarreko izen greziarrak laudatzen dituzten tratatu txikietan, ez eta Aurélian de Réòme-ren tratatuan eta antzinako tonarioetan ere[103].

Neurri batean, *Musica enchiriadis* tratatuan agerturiko *modus*-en azalpenek hasieratik aldatu zuten *tonus*-ei buruz zegoen pertzepzio teorikoa (eta ondoren pertzepzio praktikoa); izan ere, ondorengo mendeetan jarraitu egin zuten *tonus/modus*-en barne-antolakuntzari buruzko espekulazioak. Aldi berean, baina, kopiatu egiten zituzten usadioko kantuen zerrendak hedatzen zituzten *tonarius*-ak: kantariek salmodiako tonuren bat erabiltzen bazuten ere, tonu hori ez zen haiek beraiek kantuari ezar ziezaioketen kontzeptu teoriko baten emaitza, usadioan finkatutako aukera baizik. Noizean behin, tonarioak eraldatzeko lanari eusten zioten, bai monasterio baten eskutik (Michelsberg monasterioa, adibidez) edota baita erlijio-orde baten eskutik ere, zistertarren *Tonale sancti Bernardi* bezala, alegia. Normalean, teorikoek errespetatu egiten zuten *Musica Enchiriadis*-en egilearen *"modos quos abusive tonos dicimus"* esaldia; hala eta guztiz ere, tonuak biltzen dituzten liburuek *tonarius* edo *tonale* izenak (tonu-bilduma) dituztela ikus daiteke; ez da ezagutzen *modarius* edo *modale* izenburua duen eta *tonus/modus*-en arabera kantuak biltzen dituen libururik.

Hala bada, joera bi hauek (urte luzetako erabilera tradizionala, alde batetik eta pentsaera analitikoa eta espekulatiboa, bestetik) paraleloki garatu ziren. XI. mende inguruan, monokordioa, modua eta abarreko gaiak lantzen zituzten musikari buruzko tratatu txiki batzuk bildumetan, *Collectanea*-tan, batzen hasi ziren; bilduma horiek *Musica* eta *Scolica Enchiriadis* tratatuetatik abiatzen dira eta, normalean, aurretik Boezio-ren *Musica* tratatuaren aipamena egiten dute[104]. XI. mendeko hasieran, *Collectanea* horiek Fulbert Chartres-eko apezpikuarekin eta Chartres-eko eskolekin bat egiten dute estuki. Boezio-ren *Musica*-rekin batera, *Musica enchiriadis* eta *Scolica enchiriadis* tratatuei buruzko azterketak ugari eta sakonak izan ziren eta, hala, muturreko kasuetan, *Musica* eta *Scolica* testuak eraldatzeraino iritsi ziren: Boezio-rengandik hartutako hainbat ñabardura sartu zuten eta baita Fulbert-ek egindako lan horiei buruzko laudorio bat ere[105]. Garai horretan bertan hasi zen, hain zuzen ere, *Collectanea* bilduma horien hedatze trinkoa Europa osoan zehar.

"Chartres-eko familia" izenekoaren idazkera mota Europako toki guztietan agertzen bada ere, Loira eta Bavaria eskualdetan maizago agertzen da; Ratisbonneko Saint Enmeran-en, adibidez, *Collectanea* horren hiru kopia zeuzkaten; kopia horietako bat Chartres-en Hartvic-ek

---

[102] Ikusi *Scolica*, Schmid, Hans, aip. ob., 64 or. 11. eta 72., 75., 81. eta 83. or., 67. or. 11., 112., 113. or., 80. or., 11., 261., 284. eta 291. or. eta hurrengoak. Kf. Boezio, 326 or. 1.1, 327. or. 1. 21., 335. or. 1. 15. eta hurrengoak.

[103] Izan ere, banakako hots-gradu eta notarteko egitura finko eta abstraktuaren ideia plazaratzen da.

[104] *Collectanea*-ren edukia Phillips-ek aztertu du. Ikusi Phillips, Nancy, aip. ob. 66-79. or. *Collectanea*-ko tratatu txiki batzuk Schmid Hans-ek argitaratu ditu; Ikusi Schmid, Hans, aip. ob., 157-184. or.

[105] Boezio-ren estiloan berregokitzeari buruz ikusi Schmid, Hans, aip. ob., 4 or. 1. 23.; bertan *"déficiant" "multitudo succrescant"* laudatzen da. Ikusi bide batez Fulbert-ek aipatzen duen laudorioa, Schmid, Hans, aip. ob., 102. or. 1. 75. Eskuizkribu hau (Madril, Bibl. Nac. ms. 9088) Plazentziako (Espainia) dominikarrengandik iritsi zaigu.

egindakoa da eta gainerako biek Chartres-en egondako harremanen aztarnak agertzen dituzte[106]. Ia eskuizkribu guztiak laudatuak edo glosatuak izan dira (eskola-irakaskuntzan erabiltzen ziren seinale); alabaina, laudorio horiek ahozko hedapena uzten dute agerian, idatzizko hedapena baino gehiago.

Collectanea horien tratatu txikietan azaltzen den musikaren irakaskuntzak, antzinako Greziako musika-ikasketen ideietan oinarritutako moduaren pertzepzio mota bat prestatzen du; aldi berean, baina, gero eta gehiago urruntzen dira praktika tradizionaletik. *Musica Enchiriadis* tratatuan, lehen tonuaren doinu-eskema txikia altueraz aldatu besterik ez da egiten, bostunaren hots-esparruan mugatuta dagoen doinu-eskema da hori, hain zuzen ere (ikus arestiko 1. adibidea). Dena den eta oro har, XI. mendean *Scolica Enchiriadis*-en diagramak argi eta garbi hedatzen dira eta bostunaren esparrua abstrakzio bat bailitzan tratatzen dute: pentakordo bat. Azkenik, Aribon bezalako XI. mendeko teorikoek, bostunaren esparru horien inguruan eratzen dituzte beren teoriak; bostun horren gainean edo azpian tetrakordo bat gehitzen dute eta horrela eratzen dute zortzi hotsetako nota-eskailera abstraktua; nota-eskailera hori ez da agertzen VIII. eta IX. mendeetako lekuko historikoetan edo espekulazioetan ez eta *Musica* eta *Scolica* tratatuetan ere[107]. XI. mendean abstrakzio teorikoak bilakatu diren *tonu/modu* horiek (nota--eskailerak) antzinako Greziaren izen topikoak jaso zituzten: *lidius, dorius* eta abar. Azkenik, hainbat tonariotan ildo teoriko horrekin lerrokatu eta zortzi tonuei izen greziarrak eman zizkieten. Dena den, nahasketa handia nabaritzen da izen horiek erabiltzen dituzten lehenengo tonarioetan eta, hala, tonario horien ohiko erabileran edo arketipoetan izen horiek ez zeudela ondoriozta daiteke[108].

Laburbilduta, ageriko barne-kontraesana ikusten da *tonus/modus*-en irakaskuntzan IX., X. eta XI. mendeetan. Izan ere, alde batetik, salmodiaren ohiko praktikan oinarritutako doktrina--ildoa agertzen zaigu; eta, beste alde batetik, IX. mendeko pertsona jakintsu batek finkatzen ditu *tonu/modu* kontzeptuen edukia zehaztasun osoz identifikatzeko irizpideak; irizpide horiek harmonia klasikotik ondorioztatuak izan ziren. Pertsona horrek modu-sistemaren azalpen oso soila egin zuen: *tonu/modu* guztietan jarritako doinu bakar baten notarteak alderatuz burutu zuen.

Ez du ematen metodo hori IX. mendean zehar, era orokorrean, hedatuko zenik. Hala ere, 1000. urte inguruan *Musica* eta *Scolica Enchiriadis* tratatuak hasi ziren zabaltzen Europa osoan zehar. Monokordio, modu eta abarreko musika-gaiei buruzko hainbat opuskulu edo lantxorekin konbinatuta eta, batez ere, Boezio-ren *Musica*-rekin konbinatuta, aipatutako *Collectanea*-k eratzen dituzte eta horiek monasterio eta katedral ugariren musika-irakaskuntzako funtsa izan ziren: Saint Enmeran eta Chartres-eko katedraletan eta Lièja-ko eskoletan, besteak beste.

Hedatze-prozesu horretan Boezio-ren *Musica* tratatuarekin gertatu zena errepikatu zen: 500. urtearen ondoren idatzita, Boezio-ren *"De institutione musica"* ez zen ikasia, ez laudatua edo kritikatua izan, ez eta zabaldua ere IX. mendea arte. Era berean, *Enchiriadis* tratatuak (IX.

---

[106] Munich, Bayerische Staatsbibl., clm 14372, eta 14649. Ageri denez, Clm 14272 Chartres-en Harvic-ek kopiatua da; Clm 14372 eskuizkribuan *Scolica Enchiriadis*-i Fulbert-ek emandako hiru erantzun agertzen dira. Clm 14649 eskuizkribuan agertzen diren testu aldaerak bat datoz Chartres-en emandakoekin, eta Madril 9088-an Fulbert-i egozten zaion glosa agertzen da (ikusi aurreko oharra). Ikus Phillips, Nancy, aip. ob. 52-53. eta 59-61. or. eta irudiak 3. eta 4., 536. eta 537. orrialdeetan.

[107] Hots-esparruaren erdialdeko bostuna eta bi muturretatik berari gehitutakoak erakusten dituen Aribon-en diagramaz, ikus Joseph Smits van Waesberghe-ren, *Musikerziehung: lehre und theorie der musik im mittelater*, Musikgeschichte in Bildern, III / 3 (Leipzig, 1969), 103. or., 45. irudia. *Cita eta vera divisio monochordi* tratatu txikiari buruz ikus Martin Gerbert-en, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (Saint Blasien, 1784, I, 313 b); bostun eta laudun motako antolakuntza erabiltzen duen teoria modal hau argitzen du (ikus diagrama 314. orrialdean).

[108] Ikus Michel Huglo, aip. ob. (Paris 1971), 306. or.: "Hala bada, jatorrizko bertsioak ez zituen bere baliokideak biltzen". Nire aburuz, jada topikoak diren izenak *Allia musica* tratatuan bildu ziren garai berberean, ez IX. mendean.

mendean idatzia) 1000. urte inguruan hasi zen zabaltzen. Are gehiago, Boezio harrituta geldituko zatekeen, *De institutione musica,* antzinako jakintza laburbiltzeko egindako idazlana, gerora Eliza kristauaren kantuen oinarri teoriko bilakatuko zela jakin izan balu. Gauza bera pentsatu behar dugu *Musica enchiriadis* tratatuaren egileaz ere; harrituta geldituko zatekeen bere *tonus/modus*-en eraketei buruzko irakaspenek halako jarraipena izango zutela jakin izan balu.

Hala bada, *tonus/modus*-en irakaskuntzan paraleloki bi lan-ildo garatzen dira, elkarren ondoan, mendetan zehar. Kasu batzuetan lan-ildo horiek nahastu egiten dira; beste kasu batzuetan batak bestearengan duen eragina indartsuagoa da alderantziz baino; edozein kasutan ere, bi lan-ildo horiek beti garatzen dira paraleloki. Dena den, ni ezeroso sentitzen naiz Erdi Aroko *Ars musica* Eliza-kantuen eta antzinako harmoniaren batura gisa aurkezten duen ideiarekin. Han gertatu zena askoz ere konplexuagoa izan zen; batura edo sintesia izan baldin bazen, nahasmen handiz egin zen eta guk moduera gisa definitzen dugun sistema hori XI. mendeko teorialarien sorkuntza izan zen; itxuraz, denbora luzetan musika praktikoan eragin eskasa izan zuen sorkuntza.

Erdi Aroko moduera

Erdi Aroko moduera ahots bakarreko musikan agertu zen lehenengo eta behin; kantu gregorianoaren inguruan sortu zen, kantu horren praktikan gorpuztu zen eta kantu horren antolakuntza taiutzeko erabili zen hasieran. Alabaina, Erdi Aroan bertan ahots askotariko musikara zabaldu zen ondoren eta, hala, Erdi Aroko moduera ezagutzea ezinbestekoa da Erdi Aroko Europako musika mota guztien barne-antolakuntza ulertu ahal izateko. Dena den, aipatutako ezagutza ez da ezinbestekoa horretarako bakarrik; berpizkunde garaiko musikaren barne-antolakuntza ulertu ahal izateko ere, ezinbestekoa da Erdi Aroko modueraren jarduera ulertzea. Berpizkunde garaiko moduera Erdi Aroko modueraren ondorengoa da, ahots askotariko musikari egokitutako Erdi Aroko moduera garatua, hain zuzen ere. Bestalde, Berpizkunde garaiko moduera Erdi Aroko moduera eta tonueraren artean kokatzen da eta, hala bada, ezin da ulertu XVII. eta XVIII. mendeetako tonuera/moduera Berpizkunde garaian eta ondoren modueran/tonueran gauzatu ziren berrikuntzak ezagutu gabe. Eta azkenik, ezin da ulertu XIX. mendeko tonuera, ez eta ondorengo tonuera hedatua eta tonuera gainditzen duten gainerako hots-antolakuntzak ere, XIX. mendeko tonuera ezagutu gabe. Beraz, Erdi Aroko moduera Europan mila urte baino gehiagotan indarrean egon den eta indarrean dagoen hotsen antolakuntzaren hastapena da, musikari batentzat ezagutu beharrekoa.