

ECOS DEL CANTO GREGORIANO EN LAS MÚSICAS LITÚRGICAS DE TRADICIÓN ORAL

MIGUEL MANZANO

Conferencia pronunciada en las 'XII Jornadas de Canto Gregoriano'. Zaragoza, diciembre de 2006. Publicada en las Actas de las Jornadas. Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2008, págs 153 y ss.

CONTENIDO. BREVE PRESENTACIÓN

La creatividad en el repertorio gregoriano, condicionada por las tradiciones cantoras del entorno en que tuvo lugar.- El repertorio gregoriano, producto de un trabajo creativo realizado por 'especialistas', y expandido por todo el Occidente.- Las dificultades de la música en el templo cristiano: la otra cara de la moneda.- ¿Ha escuchado habitualmente el pueblo el repertorio gregoriano completo?.- El repertorio popular de los cánticos litúrgicos.- Las diferencias de solemnidad en las ceremonias litúrgicas.- Los sacristanes, últimos testigos de una tradición musical secular.- Las músicas litúrgicas tradicionales: un repertorio apenas recogido y estudiado.- Diferencias en cuanto a los elementos musicales entre el canto gregoriano y el repertorio popular tradicional.- Casos seguros de relación musical entre ambos repertorios.- Pervivencia del canto gregoriano en otros cantos litúrgicos en latín pertenecientes al repertorio popular.- Constantes que se detectan en el comportamiento melódico de los cánticos litúrgicos del repertorio popular.- Conclusión

La brevedad del tiempo de que dispongo no me permite trazar con detalle, ni siquiera a grandes pasos, el largo itinerario histórico que sería necesario recorrer para responder a la cuestión que plantea el título de mi lección de esta tarde. Para ello habría que hacer un estudio detallado de los documentos históricos que demuestran la práctica milenaria del canto del pueblo en las celebraciones litúrgicas de la Iglesia cristiana, y un análisis comparativo de los repertorios gregoriano y popular tradicional. Así quedaría claro y demostrado, por una parte el tipo de parentesco que pudo haber entre ambos en los inicios del repertorio gregoriano, por otra cuáles serían los elementos musicales del canto gregoriano que podrían haber condicionado la formación del repertorio popular tradicional, tanto religioso como no religioso, y finalmente lo que del propio repertorio gregoriano haya sobrevivido en el cancionero popular tradicional. Por ello tengo que limitarme en primer lugar a comenzar enunciando, a modo de principios que pueden resumir siglos enteros práctica musical, unas cuantas afirmaciones que hoy ya nadie discute, al haber sido probadas y comprobadas por estudiosos que han dedicado su tiempo a aclararlas y avalarlas documentalmente. Sólo después de esta exposición sumaria puedo explicar con algún detalle lo que hoy (o mejor dicho ayer, es decir, a mediados del siglo pasado) ha quedado en la práctica popular, de una época en que la participación del pueblo en los cantos litúrgicos, aun siendo escasa, por las razones que iremos viendo a lo largo de esta exposición, siempre retuvo algunas muestras, que hoy ya se han venido a extinguir casi completamente.

Para mayor claridad y concisión voy a exponer sumariamente en sucesivos epígrafes algunas afirmaciones básicas que van a acotar el terreno de nuestro objeto de estudio: la supervivencia de las músicas litúrgicas en latín en el repertorio popular de las músicas tradicionales de la península Ibérica.

LA CREATIVIDAD EN EL REPERTORIO GREGORIANO, CONDICIONADA POR LAS TRADICIONES CANTORAS DEL ENTORNO EN QUE TUVO LUGAR

El primero de los hechos bien probados que quiero enumerar se puede formular afirmando que el repertorio gregoriano que se había venido cantando hasta el Concilio Vaticano II en los actos litúrgicos de la Iglesia Católica no ha sido fruto de una inventiva libre, ni de aportaciones debidas a la fantasía, sino que nació y creció a partir de unos módulos creativos que, originados en el seno de las tradiciones vivas musicales, tanto de las sinagogas judías como de los usos cantores de cada uno de los pueblos donde la Iglesia se fue estableciendo en los primeros siglos, cristalizaron en una serie de arquetipos y tipos musicales que rigieron la creación de las músicas litúrgicas.

Por lo que se refiere a las sinagogas, el supuesto de que en las primeras comunidades cristianas debieron de sonar las músicas de alabanza, acción de gracias y súplica que desde siglos antes cantaban los judíos, es más que una hipótesis, pues lo demuestran algunos hechos musicales que han sobrevivido hasta hoy. En primer lugar, porque el *Libro de los Salmos* (cuya denominación hace referencia explícita al salterio como instrumento acompañante de la voz del cantor o cantores) ha sido para la liturgia cristiana el principal fondo del que se han extraído la mayor parte de los textos de la liturgia cristiana. Qué puede haber pervivido en el canto cristiano en las diferentes formas de cantar los textos salmódicos, es algo todavía no resuelto, ni siquiera investigado a fondo, pues supone un estudio comparativo en profundidad entre los elementos más arcaicos del repertorio gregoriano y lo que haya pervivido en el culto de las sinagogas durante cerca de 2000 años. Tarea por nadie emprendida con detalle, aunque sí sugerida e iniciada en algunos trabajos especializados.¹ En segundo lugar, lo prueban también ciertos hechos como la supervivencia de algunas aclamaciones de origen judaico (*Alleluia, Hosanna, Amén*) de las que están plagados los cantos litúrgicos, las diferentes formas de cantar los salmos (*antifonal, responsorial y alternada*), de las que nos da testimonio el propio texto de muchos de ellos, y muy probablemente las sonoridades modales de algunas fórmulas de entonación de los salmos, así como la forma de recitado libre y protomelódico de las lecturas y otros textos largos denominada *cantilación*.

En cuanto a lo que el repertorio litúrgico gregoriano haya podido recibir de las tradiciones cantoras de cada uno de los lugares donde las comunidades cristianas fueron naciendo y creciendo durante los primeros siglos de la Iglesia, tenemos el mismo problema: la relación de origen es indudable y está avalada por muchas referencias documentales, pero no se podrá comprobar con certeza en los elementos musicales mientras no se disponga de recopilaciones y transcripciones de las músicas antiguas de los pueblos por los que se propagó el cristianismo en el primer milenio de la era cristiana. Pero esta prestación es indudable, porque para todo lo que en la liturgia no son textos bíblicos, sean del *Libro de los Salmos* o de cualquier otra fuente, como son principalmente los himnos y secuencias que integraron e integran una parte importantísima de la plegaria litúrgica cantada, el recurso a los cantos de la sinagoga no pudo ser suficiente, pues en la liturgia hebrea no aparece el género hímnico. Ahora

¹ Para una aproximación a este tema de estudio es imprescindible conocer la obra *L'Église à la conquête de sa musique*, de Solange CORBIN, editorial Gallimard. Paris, 1960.

bien, este tipo de cantos estróficos sobre un texto poético que se canta sobre una misma fórmula siempre repetida está avalado por testimonios de inventores de melodías en los primeros siglos de la era cristiana, no sólo del área latina, como San Ambrosio de Milán y Prudencio, y antes Bardesano, sino también, y anteriormente, de las iglesias de Oriente, como San Efrén. Pero además, y sobre todo, porque la Iglesia se implanta en unos grupos humanos en los que el canto siempre debió de estar presente en los actos rituales y en los usos y costumbres de divertimento y de trabajo, y seguramente en una forma semejante a la que ha conservado hasta hoy en los pueblos a los que se suele denominar primitivos. Y una cosa es el hecho de que tales prácticas fueran prohibidas para los cristianos, y otra muy diferente, y muy poco probable, que las estructuras musicales que poblaban la memoria y condicionaban la inventiva hayan sido excluidas totalmente a la hora de crear músicas para el culto cristiano.²

Un aspecto muy especial relacionado con lo que vengo diciendo es la cuestión de la relación entre los modos y tonos del repertorio gregoriano y la música griega. Como condición previa para enfocar este estudio con una visión científica hay que tener en cuenta que de la música griega conocemos al detalle la teoría, pero ignoramos cuál era en la práctica el comportamiento de las melodías, que no han sobrevivido documentalmente, salvo breves fragmentos cuya transcripción siempre ofrece grandes dudas en cuanto uno trata de encontrarles sentido musical. Así que afirmar que el sistema modal gregoriano tiene relación fontal respecto de la música griega y que ha sobrevivido en ella carece de fundamento sólido.³

² De que el conocimiento de las músicas populares de tradición oral tiene una gran importancia para aclarar el origen y la formación del repertorio gregoriano en su primera etapa se están dando cuenta hoy los estudiosos del mismo, que tratan de ahondar en el conocimiento de las fuentes y la práctica del canto a partir del estudio de las músicas de tradición oral. En este sentido apuntan el estudio de Peter JEFFERY, *Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, The University of Chicago Press, 1992, y el reciente artículo de Marie-Noël COLETTE, 'Des modes archaïques dans les musiques de tradition orale', publicado en *Études Grégoriennes*, XXVII, Abbaye de Sait-Pierre de Solesmes, 1999. Por otra parte, las investigaciones del reconocido estudioso e intérprete Marcel PÉRÈS acerca de la práctica viva del canto gregoriano que se esconde bajo los signos de los códices escritos se apoyan también sobre el conocimiento de las tradiciones vocales de canto tal como se han conservado hasta hoy en el área mediterránea donde el gregoriano nació y se formó. El concepto de *composición oral* como sustitutivo del término *improvisación* para referirse a la práctica del tratamiento de una melodía conocida por parte de los cantores que mantienen esta práctica en la música de tradición oral es muy esclarecedor a este respecto. (Puede leerse un breve estudio de PÉRÈS sobre esta práctica, con abundantes ejemplos musicales, en el artículo 'La notation des musiques poliphoniques aux XI^e et XII^e siècles', en *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXI année, n^o 2, avril-juin 1988, Université de Poitiers.)

³ Por ello es incongruente aplicar la nomenclatura de los modos y tonos gregorianos, tomada de las denominaciones del sistema griego, para clasificar las melodías del repertorio popular tradicional, Por una parte porque la relación entre ambos repertorios, aunque es cierta en algunos casos muy puntuales, a los que me voy a referir más adelante, es más bien muy escasa. Y por otra parte por la confusión que engendró la nomenclatura de Boecio, en la que el modo de Mi, primero del sistema griego y denominado *dórico*, o mejor *dorio*, se traslada al modo primero gregoriano, que no es el de Mi, sino el de Re, y se extiende a todos los demás en sentido ascendente, a pesar de que en el sistema griego el orden es descendente (Mi, Re, Do, Si), mientras que en la clasificación que procede de las teorías de Boecio el orden es ascendente (Re. Mi. Fa. Sol). Como consecuencia lo cual el modo *lidio* gregoriano es el de Mi, mientras que el modo *dorio* griego es el de Mi, y no el de Re. En esta confusión y embrollo se siguen metiendo los etnomusicólogos que, a excepción de M. García Matos, que entendió y aplicó correctamente el sistema griego (aunque sea muy discutible la pervivencia de la práctica musical griega en nuestra música tradicional), califican las melodías según el sistema gregoriano.

Mucho más probable es que una parte importante de los sistemas sonoros sobre los que se organizò el repertorio litúrgico de las iglesias de Oriente pasara a formar parte de los ritos en latín, a partir del siglo III, pero es indudable que, aparte de las grandes diferencias entre las liturgias oriental y latina, una lengua diferente exige melodías también diferentes, tanto en razón del ritmo y la métrica como del fraseo, que tiene que ser en gran parte de nueva creación.

EL REPERTORIO GREGORIANO, PRODUCTO DE UN TRABAJO CREATIVO REALIZADO POR ‘ESPECIALISTAS’, Y EXPANDIDO POR TODO EL OCCIDENTE

El trabajo creativo que consistió en inventar músicas para los textos de la liturgia que iba creciendo en ritos, ceremonias y cultos, hasta llenar todas las horas del día y de la noche y todos los días del año, tuvo que ser realizado por músicos con talento creativo formados a partir de la práctica y designados por las nuevas comunidades de cristianos para esta tarea. Esta afirmación también es indiscutible y demostrable, tanto por los documentos escritos como por los hechos musicales. Una lectura analítica y comparativa del repertorio gregoriano permite sacar la conclusión de que tiene que haber sido hecho (compuesto, dando a esta palabra un sentido mucho más amplio del que hoy tiene) por verdaderos músicos que llegaron a ser especialistas y profesionales. La creación de los rituales de culto, la organización de las ceremonias y los cánticos que forman parte de todos estos ritos tuvieron que ser realizados por ellos, bajo la tutela y el mandato de quienes presidían cada comunidad. Está documentado que en los templos de Roma había siempre un grupo de ‘liberados’ que entregaban todo su tiempo al servicio y organización de estas tareas, y que estos grupos de cantores-creadores, inmersos en la tradición y en la práctica, vivían en común una especie de ‘monacato urbano’ más abierto que el eremítico. Por lo que se refiere a la creación, interpretación y transmisión del repertorio musical, es indudable que además de ser necesarias unas dotes naturales especiales, las personas dedicadas a esta tarea tuvieron que estar dotadas de sabiduría, memoria musical, capacidad pedagógica y, por lo tanto, debieron de disponer de tiempo libre para dedicarse a las tareas de crear, interpretar, difundir y organizar.

El trabajo de estos creadores y maestros de canto tuvo que ser muy intenso durante los siglos en que la Iglesia se expandió por el Occidente latino. Durante el pontificado del Papa Cornelio (251- 253) ya hay en Roma cincuenta presbíteros que presiden otras tantas comunidades, cada una con su templo. Y desde ese momento hasta la época de San Gregorio Magno (590-604) la creatividad necesaria para organizar el culto y crear las músicas es incesante. Es durante ese período de tiempo cuando se pasa del griego (del cual quedan restos en el esquema de la misa) al latín, se desarrolla el rito de la misa en su esquema básico, se organiza el oficio divino y se crean los dos ciclos de los ritos litúrgicos: el de las fiestas del ciclo anual de las dos Pascuas y el del ciclo de los Santos que se interfiere y mezcla con él. Y es al final de ese período cuando el Papa San Gregorio acomete la empresa de organizar en una forma articulada y en un rito común todo lo que hasta entonces habían venido siendo iniciativas de cada comunidad, en las cuales había mucha dispersión de detalles, aunque todas coincidieran en los aspectos básicos. Por lo que se refiere al canto, es de esa época de la que procede la fijación de los textos del propio de la misa, que quedaron en forma de súplicas (*Kyrie eleison*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) himnos (*Gloria in excelsis*), aclamaciones breves (*Amen*, *Alleluia*, *Hosanna*) y respuestas de la asamblea al que preside la celebración (*Et cum*

spiritu tuo, Habemus ad Dominum, Dignum et iustum est, etc.). Y también es la época en que los cantos del propio de la misa (*Introitus, Tractus, Graduale, Alleluia, Offertorium* y *Communio*) se van incorporando a este esquema de celebración organizada y recibiendo ampliaciones en el desarrollo melódico, que fueron pasando desde el estilo silábico o neumático sencillo hasta las oleadas de melismas que los cantores fueron desarrollando progresivamente, dentro de la misma tradición cantora en la que estaban inmersos.

El período siguiente a la reforma organizativa de San Gregorio es, según los investigadores, el de la edad de oro del florecimiento y perfeccionamiento del canto litúrgico, denominado por ello canto gregoriano. El oficio de cantor y el grupo de cantores cercanos a él se van configurando como los músicos creativos que en un período de tiempo relativamente corto, poco más de dos siglos, llevan el repertorio gregoriano a su época de mayor crecimiento. De aquí a la unificación de la liturgia en todo el occidente hubo que dar otros pasos decisivos: la expansión de la misma a partir de misioneros enviados desde Roma a toda Europa, que fueron imponiendo un repertorio aceptado sobre todo en Galia con fines de unificación política del imperio carolingio, y con un apoyo del Papado que también afirmó su poder en esta unidad. Por otra parte, y como consecuencia de lo anterior, sobrevino la eliminación de los repertorios y formas de organización litúrgica y musical preexistentes en España, Galia, Milán, sur de Italia y hasta en la propia Roma. Y, ya desde el comienzo de la expansión, la aparición de los signos gráficos que al principio servían para ayudar a la memoria y terminaron por representar los sonidos del canto, fijando su evolución natural de una vez para siempre, y dándole un valor como absoluto.

Sé que con este apresurado excursus histórico resumo y condenso en pocas líneas nada menos que diez siglos de práctica musical que comienzan en la Sinagoga judía, continúan en la liturgia cristiana centrada en el Domingo como día pascual, en la semana entera y las horas del día como ritmo de oración, que se van estableciendo y fijando durante varios siglos, y en la fijación de los tres ciclos litúrgicos (de Pascua de Resurrección, de Pascua de Navidad y de los Santos) como triple marco de los ritos y de los cantos litúrgicos que van anejos a ellos.

Pero no he olvidado el tema de mi lección, al que vuelvo ya, y que se entenderá mejor a la luz de este prolegómeno, con el que he intentado recordar que el canto gregoriano no fue un invento caído del cielo o inspirado por la paloma del Espíritu Santo cantándole al oído a San Gregorio, sino que en sus orígenes estuvo muy relacionado con los cantos de la sinagoga, con las costumbres cantoras de los pueblos donde se fue implantando el cristianismo y con el talento musical y dotes creativas de los cantores que lo fueron desarrollando a lo largo del tiempo.

LAS DIFICULTADES DE LA MÚSICA EN EL TEMPLO CRISTIANO: LA OTRA CARA DE LA MONEDA

Expuesto sumariamente el camino que siguió la música dentro del culto y de los templos cristianos durante el primer milenio hasta que el repertorio gregoriano llegó a su apogeo y plenitud en los siglos VII-VIII aproximadamente, veamos ahora la otra cara de la moneda: las dificultades que, casi desde los comienzos, tuvieron las nuevas comunidades cristianas que se fueron estableciendo por todo el Occidente, primero para

que las nuevas creaciones musicales formaran parte integrante de las celebraciones, y después para que los cánticos no fueran solamente un repertorio entonado sólo por los cantores por decirlo así ‘profesionales’, sino que también la asamblea de los fieles asistentes, cada vez más numerosa, tomase parte en los cánticos.

Lo primero que hay que recordar es que la aceptación de la música como parte integrante de la liturgia no tuvo un camino fácil y rápido, sino tortuoso, difícil y largo. De cualquiera que conozca sumariamente la historia de la música en la antigüedad y en la Edad Media es bien conocida la dificultad que tuvo la música para entrar en el templo, ya desde los primeros siglos de la era cristiana. Uno de los más renombrados especialistas en este tema, el profesor y compositor J. Gelineau, afirma lo siguiente:

“En el mundo mediterráneo en que se desarrolló el culto cristiano la música iba casi siempre acompañando a los cantos idolátricos y a la civilización pagana. [...] No es extraño, pues, que la mayor parte de los textos primitivos que conciernen al arte musical contengan severas prohibiciones contra la música [...] La mayor parte de las canciones en boga provenían de los histriones y tenían textos licenciosos, cuya melodía recordaba las palabras.”⁴

Las citas de disposiciones canónicas sobre la inmoralidad de la música que acompañaba las diversiones, que los fieles no debían frecuentar, son innumerables y demuestran que esas músicas formaban parte integrante de la vida y de las costumbres de la gente y tenían gran poder de atracción. Pero además, como ya hemos dejado dicho, el canto dentro del templo se reducía en los primeros siglos del cristianismo a muy poca cosa: recitativos para las lecturas y salmodias, apenas unas respuestas breves de la asamblea, de las que han pervivido algunas muestras, y algunos estribillos de respuesta a los himnos y a las letanías. Esta era la única música que se permitía durante la celebración del culto, aparte de los cantos de los solistas que dominaban las fórmulas de entonación y las vocalizaciones de las piezas de estilo adornado o melismático, que eran escuchadas en silencio por la asamblea.

Pero además, incluso en este repertorio escaso algunas personas de mentalidad escrupulosa veían un peligro de frivolidad, de profanación de los lugares sagrados. Todavía en los albores del siglo V se debatía San Agustín entre las dudas de aceptar o rechazar dentro del templo la música aplicada al texto de los cantos sagrados, a causa del goce estético que le producían las melodías. Sus palabras, tan frecuentemente citadas, son bien claras a este respecto, y demuestran el reconocimiento de la fuerza del arte musical para producir emociones estéticas:

“Me siento indeciso entre el peligro que comporta el placer y la constatación de sus efectos saludables, inclinándome más bien, a pesar de no emitir una sentencia irrevocable, a aprobar el uso del canto dentro de la iglesia, pues yo soy de la opinión de que el espíritu con una fe endeble accederá de mejor manera al sentimiento de devoción religiosa a través del deleite que sienta en sus oídos. Esto no obsta para que, cuando comprenda que me ha emocionado más el canto que las palabras que se cantan, confiese que he cometido un pecado que habré de expiar, prefiriendo entonces no oír nada.”⁵

⁴ J. GELINEAU: *Chant et musique dans le culte chrétien*. Paris: Fleurus, 1962, p. Traducción de M. MANZANO.

⁵ SAN AGUSTÍN DE HIPONA: *Las confesiones*, LIBRO ix, 6-7. Texto citado por E. FUBINI en *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, p. 91.

Hay también otro texto del Pseudo-Silvano que los estudiosos citan frecuentemente y que es muy demostrativo de la mentalidad de la Iglesia antigua respecto de la música y los cantores. Dice así:

*“Decir los salmos con música –cantarlos- demuestra en primer lugar orgullo, porque tú estás cantando, mientras que el otro no canta –tú tienes buen oído y él no-. Segundo, endurece el corazón. Piensa en los Santos Padres: eran tan simples y sencillos, que no sabían ni los tonos ni los troparios. Y sin embargo brillaron como astros en el cielo. En cuanto al canto, ha llevado a más de uno al fondo de la tierra –al infierno-, y no sólo a los mundanos, sino también a muchos sacerdotes que por cantar se han afeminado y han caído en la lujuria y en otras pasiones vergonzosas. Por lo tanto, el canto es cosa de mundanos.”*⁶

Frente a esta teoría y práctica tan restrictivas para la música en los actos litúrgicos que se celebraban en el templo, abundantes fuentes escritas e iconográficas que sería larguísimo citar atestiguan la vigencia y la práctica de los cantos y músicas profanas en la vida diaria de la gente. Dicha práctica queda atestiguada por el hecho de que la Iglesia prohíbe constantemente a sus fieles, que representaban durante varios siglos una porción más bien pequeña de la sociedad, la asistencia a los actos paganos en que se tocan instrumentos y los *joculatores* divierten al público con músicas, danzas y espectáculos de diversión. Las actividades principales del hombre antiguo y medieval eran, como se sabe, el trabajo (agotador para los esclavos y servidores), la guerra y la caza, y por otra parte las diversiones en los momentos que dejaban libres estas ocupaciones. Los aldeanos, al igual que los habitantes de las ciudades, se divertieron siempre que podían al son de cantos y toques de instrumentos que los juglares comediantes y titiriteros empleaban para acompañar sus acciones en las plazas públicas. Los cantos rítmicos suavizaban y aliviaban los trabajos duros y monótonos. Y las historias romancescas cantadas por los juglares corrían de boca en boca, prendidas en la memoria y repetidas o reinventadas.

Y todo esto venía sucediendo desde los siglos en que el canto gregoriano de la Iglesia occidental alcanzaba su apogeo. El canto que acompaña los ritos religiosos se iba imponiendo, como hemos dejado dicho, pero sólo dentro del templo. En la calle y en casa las gentes viven su vida librándose como pueden, preciso es decirlo, del dominio del poder religioso y civil, que casi siempre, desde la época del emperador Constantino, caminaban de la mano y se ayudaban mutuamente.

Cierto que a partir de la época en que los grupos humanos (naciones, regiones, colectivos de todo tipo) se iban ‘convirtiendo’ a la fe cristiana, la mayoría de las gentes asisten a los actos de culto, pero no sólo por razones de fe, y en cualquier caso escuchando más que cantando, pues no hay que olvidar que la inmensa mayoría de aquellas multitudes de conversos eran analfabetos y desconocedores del latín culto en que la liturgia cristiana se celebraba.⁷ Y fuera del templo esperaban las músicas y

⁶ Texto citado por J. Gelineau, o. c., traducción de Miguel Manzano.

⁷ A este respecto hace S. CORBIN la siguiente consideración, refiriéndose a la época que comenzó con la paz del emperador Constantino: “¿Qué hacer ante un aumento masivo del culto originado por un gran número de fieles llenando las iglesias? Se podría haber fijado la organización de la liturgia de otra manera: con textos recitados o cantados por los asistentes, aumentando el tiempo dedicado a enseñar textos y músicas, etc. Pero una vez más el clero se encuentra en breve tiempo en presencia de una numerosos asistentes incapaces de decir o cantar por sí mismos otra cosa que no sean breves aclamaciones o respuestas muy cortas a las letanías. Estos nuevos cristianos, lo mismo que los antiguos, son incapaces de unirse al canto de los oficios; por regla general no saben leer, y se

diversiones que alegraban las pocas horas libres, las fiestas, los goces terrenales, únicos que la mayoría de la gente tenía al alcance de la mano de vez en cuando.

Avanzado el tiempo y situándonos ya en la época medieval y en la parte cristiana de la península Ibérica, al mismo tiempo que el repertorio gregoriano se va ampliando y transformando, es cuando aparecen precisamente, según los testimonios documentales de la época, los *trovadores* que cantan y se acompañan con instrumentos, sobre todo para divertir a príncipes, nobles y obispos, y los *juglares*, que divierten a la masa de los plebeyos con toda suerte de entretenimientos en los que la música instrumental y vocal ejerce a menudo un papel primordial. Una simple enumeración de las habilidades que ejercía este gremio de animadores nos da idea de lo que el pueblo escuchaba, y a veces también coreaba y cantaba en aquella época: *juglares, ministriles, remedadores, histriones, comerciantes, ilusionistas, cazurros, bufones, segreres, zaharrones, goliardos, juglaresas, soldaderas y cantadeiras* se ganaban la vida actuando ante un público popular para recrearlo y divertirlo con músicas, charlatanerías, juegos de manos, danzas, acrobacias, mímicas y sonidos de instrumentos.⁸

A este respecto el *Libro del buen amor*, del Arcipreste de Hita, que ya se ha hecho cita obligada en la historia de la música, al contener uno de los más ricos y variados catálogos de instrumentos que son tañidos en una larga procesión carnavalesca desfilando por las calles “*en la más gozosa algazara juglaresca que han escuchado los siglos*”, nos muestra a un pueblo entero en fiesta, y no precisamente religiosa ni dentro del templo, sino bien profana, saliendo al encuentro de Don Amor y arrastrando tras de sí “*a clérigos e legos, flaires e monjas e dueñas e joglares*”.⁹

En conclusión, estamos ante un largo período que abarca más de siete siglos, durante el cual tiene lugar la organización del culto, la creación de un inmenso repertorio de músicas inspiradísimas y completamente acordes con su funcionalidad dentro de los ritos y ceremonias de las que forman parte, y a la vez ante una masa de asistentes que cada vez fue creciendo más, pero que, si nos referimos a las comunidades e iglesias no monásticas, sólo era capaz de unirse a las celebraciones con breves aclamaciones, respuestas litánicas y conclusiones con un *Amén* a una larga parrafada cantada o semitonada, mientras que fuera del templo se divertía con todo tipo de músicas, bailes y toque instrumentales que nada tenían que ver con la liturgia.

coincide en afirmar que son menos fervorosos que los de las catacumbas –ya no se corre peligro de ser martirizado al declarar que se es cristiano–, y un aumento considerable de la cantidad no se pudo hacer sin una merma considerable de la calidad. Finalmente, las cosas sólo cambiaron en lo que se refiere al número de fieles y a la calidad de la devoción, porque los conversos del siglo IV no tuvieron casi nunca el privilegio aristocrático de ser personas instruidas. Al igual que aquellos que los precedieron, no estaban en disposición de leer por sí mismos o de cantar un nutrido repertorio de salmos.” (o. c., p. 102, traducción de Miguel MANZANO.)

⁸ Por lo que se refiere al ámbito de la península Ibérica, la obra más importante sobre este tema es la publicada por Menendez Pidal: “*Poesía juglaresca y juglares: Aspectos de la Historia literaria y cultural de España*”. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1.924.

⁹ Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*, estrofas 1227-1237. Edición de Jacques Joset, Espasa Calpe, Madrid, 1974.

¿ESCUCHABA EL PUEBLO EL REPERTORIO GREGORIANO COMPLETO?

A esta pregunta se podría responder afirmativamente sólo si se refiere a los primeros siglos del cristianismo, y desde luego excluyendo el culto en los templos monásticos de las órdenes religiosas, donde la participación colectiva de todos los asistentes, o al menos de una gran parte de ellos, era más frecuente. Pero difícilmente se puede extender la afirmación, como acabamos de comprobar, al conjunto de toda la Iglesia de Occidente, y cada vez menos a medida que han ido avanzando los siglos.

A pesar de la certeza de esta afirmación, constatable documentalmente, no han faltado algunos estudiosos de la música popular tradicional que no sólo han respondido afirmativamente a la pregunta que planteamos, sino que van mucho más allá, llegando a afirmar que el repertorio de las músicas populares de tradición oral procede directamente de la memorización por parte del pueblo de las melodías del canto gregoriano, que después reciben textos de las lenguas romances procedentes del latín.

En efecto, desechada la opinión de que la música popular tradicional es una especie de música culta deteriorada y venida a menos al caer en manos del pueblo iletrado y rudo, mantenida por algunos de los primeros recopiladores de músicas populares de tradición oral, intentaron después algunos otros estudiosos indagar en los orígenes de estas músicas planteando y tratando de probar nuevas hipótesis. Y una de las que se han repetido con mayor frecuencia es la que afirma que el repertorio popular tradicional se formó sobre la base del canto gregoriano, respecto del cual aquél otro habría tenido una relación de dependencia directa. Comparten esta opinión algunos de los más renombrados estudiosos de las músicas de tradición oral, como son M. García Matos y Sixto Córdova y Oña, que tratan de demostrar esta dependencia directa y fontal con pretendidos argumentos y razones que dan por seguras. El primero de ellos expone abiertamente su opinión en el estudio introductorio a la primera de sus numerosas recopilaciones, la *Lírica popular de la Alta Extremadura*. He aquí sus palabras:

“Fue la música de la Iglesia, en todos los tiempos de la Edad Media hasta el siglo XIII, una de las más caudalosas fuentes para el canto popular. En ella bebió el pueblo un sinfín de elementos que luego transformó y modificó constantemente conforme a sus necesidades artísticas y a sus costumbres especiales profanas. (...)

El pueblo hacía el papel de coro en los oficios divinos y entonaba los salmos, las antífonas y los himnos. Durante cientos de años cantó el pueblo las melodías rituales de la Iglesia. (...) Cuando algunos siglos después el lenguaje se había hecho vulgar y dejó de cantarse en la iglesia por la ignorancia del latín y su significado, la música aprendida en el templo con la que se entonaban los latines seguía resonando de manera inteligible en la conciencia del pueblo, y emocionaba con la misma fuerza anterior sus corazones. Se hace comprensiblemente natural que al hacer después uso de tales melodías hubo necesidad de aplicarles un texto en lengua vulgar; este texto, ya profano, ya religioso, viene a producir en su adaptación las consiguientes modificaciones del tema melódico, sea en su parte formal o bien en la rítmica. El objeto al que cada melodía es limitada es para el pueblo indiferente. Se presenta una coyuntura en que hay necesidad del canto, y allá va un tema de himno gregoriano con la forma y ritmo de seguidilla; o con el acoplamiento de una cuarteta amorosa que se

dirige a una moza enamorada; o para acompañar el dulce roró con que la madre aduerme a su hijo."¹⁰

No se puede ser más explícito en la afirmación del origen de la música popular tradicional respecto del canto gregoriano. En una forma muy parecida se expresa otro de los más renombrados recopiladores de música popular tradicional, el cántabro Sixto Córdova y Oña, teorizando acerca del origen de las canciones populares tradicionales. He aquí sus palabras:

*"Durante muchos siglos el canto montañés ha recibido grandes aportaciones de las melodías de canto llano o gregoriano, las cuales a su vez se inspiraron desde el s. V en los cantos populares de oriente. Los montañeses antiguos apenas oyeron otra música que la eclesiástica, principalmente en sus ramas de mozárabe o visigótica, y este género de lírica arraigó hondamente en su temperamento cántabro, por su emoción, libertad, facilidad y vuelo, por su curva blanda y giros sencillos y suaves."*¹¹

Pero esta opinión no es exclusiva de los investigadores que en España han recopilado músicas populares de tradición oral, sino que aparece con cierta frecuencia en cancioneros y antologías de canción popular de otras tierras y naciones. Valga como ejemplo la de Joseph Canteloube, compilador de la más renombrada de las colecciones de música popular tradicional francesa, que escribe las siguientes palabras en la introducción a su antología de canciones tradicionales:

*"Desde el día en que el cristianismo se impone, parece que los cantos de la Iglesia jugaron el papel de principal inspirador de los cantos populares. Los cantos rudos y salvajes se transformaron y fueron desapareciendo poco a poco, reemplazados por una nueva especie de cantos populares. No podía el pueblo escuchar y conservar en la memoria sino los cantos de los oficios religiosos. En casa los tarareaba durante el trabajo. Al no entender el latín y al no poder retenerlo lo sustituía, para cantar las melodías litúrgicas que le obsesionaban, por palabras en lengua vulgar que eran como un ingenuo esbozo de romance que narraba una historia ocurrida en casa propia o en la del vecino, un hecho cualquiera de la vida cotidiana. Así nació la canción popular, brotando directamente del canto religioso en cuanto a la música y en cuanto al texto, de la necesidad natural al hombre, de expresar sus sentimientos."*¹²

He aquí, pues, una respuesta bien simple, sencilla, contundente y categórica a una cuestión difícilísima de resolver, dada por algunos de los más renombrados recopiladores de canción popular tradicional: todas o casi todas estas músicas populares conservadas por tradición oral proceden por evolución del canto religioso litúrgico en latín que el pueblo aprendió de memoria al asistir a los actos de culto. Los citados autores se imaginan (ésta es la palabra exacta) al pueblo entero llenando los templos, escuchando el canto gregoriano, asimilando sus sonoridades y tomándolas, más o menos puntualmente, como fuente temática para los cantos del repertorio profano, para el que eran aptos simplemente cambiándoles el texto original latino, que no entendían, por palabras en la lengua romance que hablaban.

Sugere teoría, que tiene más de elucubración romántica que de hecho comprobado. Afirmar que la única música que el pueblo escuchaba y cantaba en la época antigua y cuando se estaban formando las lenguas romances, era el canto

¹⁰ GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid, 1944, pp. 21-22.

¹¹ CORDOVA Y OÑA, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander*, tomo III, pp. 385-386. tomo IV, p. 26.

¹² CANTELOUBE, Joseph. *Anthologie des chants populaires français*. Paris, Durand & Cie., Editeurs, 1951, t. I, p. 7. (Traducción de Miguel Manzano.)

eclesiástico, durante las ceremonias que tenían lugar en los templos, y asegurar que el pueblo escuchaba y cantaba el repertorio gregoriano completo: misa, oficios, salmos, antífonas e himnos, es lanzar afirmaciones, no sólo indemostrables, sino en abierta contradicción con una abundantísima investigación que prueba lo contrario, como hemos dejado claro en el epígrafe anterior.

La seguridad con que se expresan estos especialistas tan renombrados produce la impresión de que frases tan contundentes tienen que ser el resultado de largas y pacientes investigaciones. Por el contrario, creemos que las razones para rechazar esta afirmación son gratuitas y no se pueden mantener, pues hay infinidad de datos documentales que las desmienten rotundamente.

¿HA ESCUCHADO HABITUALMENTE EL PUEBLO EL REPERTORIO GREGORIANO COMPLETO?

Pongamos los pies en tierra y volvamos a los hechos que se pueden comprobar, si queremos sacar en claro conclusiones y afirmaciones fiables. Detengámonos ahora a examinar el estado de las tradiciones de la música en el templo centrándonos en las prácticas vigentes en nuestras tierras hasta la entrada en vigor de la liturgia renovada por los decretos del Concilio Vaticano II, que muchos de los aquí presentes hemos conocido y vivido durante varias décadas. Vamos a proceder ordenadamente a considerar en varios epígrafes algunos de los aspectos más importantes del enunciado general que planteamos en este epígrafe.

El repertorio popular de los cánticos litúrgicos

Por *cánticos litúrgicos* entendemos aquellos que forman parte integrante de ceremonias rituales del culto público oficial como son la misa, los sacramentos o cualquier otro acto cuyo desarrollo está regulado por una norma o rito establecido para toda la Iglesia Católica de rito latino. Dado que antes de la reforma de este rito, establecida en la década de 1960 por el Concilio Vaticano II, todos o la inmensa mayoría de los actos litúrgicos del rito católico (abrumadoramente mayoritario por estas tierras en los cinco últimos siglos) tenían que celebrarse en latín, única lengua oficial litúrgica, es obvio que los únicos cantos religiosos propiamente litúrgicos hasta esa época eran los que se cantaban en dicha lengua, el latín.¹³

¹³ Como consecuencia de la ininteligibilidad del latín y de la dificultad de asimilación del canto gregoriano, también ha existido desde hace siglos en la Iglesia Católica un repertorio paralelo de cánticos que podemos denominar *paralitúrgicos* y *devocionales* en lengua vulgar. Estos cánticos han cumplido y suplido las funcionalidades de la música propiamente litúrgica en latín, tanto en las celebraciones rituales (*misa, oficio, procesiones, culto a los Santos*, etc.), en las que doblaban a los cantos obligatorios en latín, como en los actos piadosos de devoción colectiva que desde hace siglos también, pero sobre todo en los tres últimos, se han venido multiplicando hasta la saturación: *rosarios, novenas, quinaros, septenarios, triduos, dolores y gozos, siete domingos, nueve primeros viernes, trece martes, devociones a todos los Cristos y Vírgenes, Santos y Santas, peregrinaciones, rogativas, procesiones, romerías y actos piadosos* de todo tipo. Algunos de estos actos religiosos, como los que tienen lugar en el contexto de las fiestas y devociones más antiguas del calendario festivo (*Cuaresma y Semana Santa, Navidad y Reyes, rogativas, fiestas y Santos patronos* de cada lugar) disponían en muchos lugares de un repertorio de cantos en lengua viva que en algunos casos podían tener varios siglos de vigencia. Otros, sin embargo, son mucho más recientes, como también lo son las devociones que los han originado, y los cantos que los acompañan están compuestos en un estilo popularizante que imita al popular tradicional y que revela una mano culta, tanto en los

Estos cánticos litúrgicos pertenecientes al rito latino tenían también, y quizá sigan teniendo, una melodía oficial, también ritual y obligatoria en principio: el *canto gregoriano*, unificado en toda la Iglesia de rito latino por el Papa Pío V a raíz del Concilio de Trento, y también una posibilidad de ser cantados en variadas formas de música figurada, con determinadas condiciones de estilo, también sujetas a normas severas desde el comienzo del siglo XX. Teniendo en cuenta esta normativa estricta, podemos hacernos la siguiente pregunta: si el pueblo asistente a los actos de culto oficiales entonaba cantos litúrgicos, ¿tenía que cantar necesariamente las melodías gregorianas? La práctica popular secular demuestra que no. En primer lugar, porque en paralelo con las melodías religiosas oficiales, desde hace varios siglos ha habido en muchos lugares otras fórmulas para cantar ciertos cánticos litúrgicos en latín, que se han conservado por tradición oral desde tiempos cuyo comienzo no recuerdan los últimos cantores que las han mantenido en su memoria y en la práctica. Y en segundo lugar, porque también han existido en la tradición popular otra serie de fórmulas melódicas de las que se suele afirmar que son corruptelas o deformaciones de las melodías gregorianas. Aunque también se puede decir, si se las analiza con detenimiento, que se trata más bien de re-creaciones en estilo musical tradicional de unos cantos gregorianos que se ha tratado de enseñar al pueblo (por no decir imponer), pero que éste se ha resistido a cantar con fidelidad a las melodías consideradas como oficiales en cada época, al resultarle difíciles de asimilar puntualmente.

Lo que está fuera de toda duda es que, a pesar de la obligatoriedad ritual del canto gregoriano, la música popular litúrgica se ha reducido siempre a muy poco, sobre todo en el ámbito rural, es decir, en las parroquias sin posibilidades de disponer de un servicio de cantores, clérigos o seculares, como explicaré en el epígrafe siguiente. Las piezas más repetidas de este repertorio eran las siguientes: unas cuantas fórmulas melódicas, de diferentes grados de solemnidad (dominical, festiva solemne y ferial o diaria), para el canto del *ordinario* y *propio de la misa*, los cantos del *Oficio* y *Misa de Difuntos* (el más frecuente, casi diario hasta hace cuatro décadas), algunos himnos y antifonas relacionados con el culto eucarístico (*Pange lingua*, *Tantum ergo*, *Sacris solemniis*) o con la devoción a la Virgen María (*Ave maris stella*, *Regina caeli*, *Letanías*, *Salve Regina*), el salmo *Miserere* en Cuaresma, Semana Santa y celebración del sepelio, y alguna fórmula de salmodia simplificada para el canto de las *Vísperas* o *Completas* en las fiestas más solemnes del calendario. Estos eran los únicos cánticos propiamente litúrgicos que el pueblo escuchaba o cantaba, bien con fórmulas melódicas en cierto modo autóctonas, aunque procediesen del repertorio gregoriano, bien con otras compuestas expresamente para sustituir al canto gregoriano, aunque inspiradas en su sonoridad.¹⁴

textos como en las melodías. Todo este repertorio paralitúrgico y devocional ha venido sustituido con creces al repertorio ritual en lengua latina, que siempre ocupó un lugar mínimo en el conjunto de las músicas que el pueblo ha cantado tradicionalmente en el templo.

¹⁴ Al conjunto de estas músicas, bien documentado en manuales y libros de pronto uso compuestas por autores que las publican con su nombre, se le suele denominar *canto mixto*, tanto a causa de su sonoridad a la vez gregoriana y tonalizada, como por su escritura musical, que combina las melodías gregorianas o de inspiración gregoriana con la música mensurada escrita en figuras de valor fijo y proporcional.

Las diferencias de solemnidad en las ceremonias litúrgicas

Para situar en su justo lugar y contexto social, digámoslo así, los cánticos que el pueblo cantaba en latín, que evidentemente no son más que un resto exiguo del amplísimo repertorio gregoriano, conviene también dejar claros, aunque sea en forma sumaria, una serie de aspectos relacionados con el desarrollo de los actos de culto en la Iglesia Católica.

Las celebraciones litúrgicas nunca han sido iguales en el aspecto que ofrecen en su desarrollo. Los actos de culto de la Iglesia siempre han tenido, y siguen teniendo, despliegues ceremoniales visuales y sonoros muy variados y diferentes, unos en función de la solemnidad de las fiestas y ritos que se celebran, otros en consonancia con los ministros del culto que las presiden, y otros dependiendo de los medios materiales de que dispone cada demarcación territorial (diócesis), parroquia o comunidad religiosa. No transmite la misma imagen de solemnidad y brillantez ceremonial, y por lo tanto de grado jerárquico, una misa celebrada por el Papa en el Vaticano, o en uno de sus viajes de visita a cualquier país, que un acto de culto celebrado por un obispo en una catedral, o una misa celebrada en una parroquia de suburbio urbano o en una pequeña iglesia rural.¹⁵ Dado que la solemnidad y brillantez de las celebraciones litúrgicas requiere y exige medios económicos porque supone gastos, a veces muy cuantiosos, es evidente que las diferencias en la disponibilidad de esos medios han marcado y establecido las diferentes categorías en la apariencia externa de los actos de culto. Y como la música, los cantos litúrgicos y los instrumentos que los acompañan han formado una parte muy importante de la solemnidad y brillantez del culto desde los primeros siglos en que la Iglesia salió de la clandestinidad a la que la obligaron las persecuciones, la forma en que en los templos se ha realizado el canto ha estado siempre en consonancia con las posibilidades económicas y humanas de cada comunidad o grupo de cristianos.

Si por ejemplo nos situáramos en las diócesis de Aragón (ya que en la capital de esta Comunidad Autónoma tiene la sede de su actividad investigadora el Instituto que ha organizado estas jornadas de reflexión) en las primeras décadas del siglo XX, nos encontraríamos, por lo que a la música litúrgica en latín se refiere, con los siguientes estratos o categorías.

1. *Las Catedrales (y la Basílica del Pilar en Zaragoza, con todo lo que tiene de excepcional este templo)*, en las que el culto se desarrollaba en los días feriales y fiestas ordinarias con el concurso y presencia de cerca de 20 canónigos y una docena, más o

¹⁵ La solemnidad de los ritos, que tiene una historia de más de 15 siglos, ha querido ser en la intención de los mandatarios de la Iglesia, al menos así se afirma, un testimonio público de la fe, un signo de la grandeza y majestad de Dios, y una imagen de la importancia que la Iglesia se atribuye a sí misma como administradora de la salvación del género humano. Pero puede uno preguntarse, y de hecho se lo han venido preguntando desde siempre muchos creyentes, si las solemnidades festivas, los esplendores y riqueza de los templos, los ornamentos, las músicas y cantos que realizan el aparato escénico, no ensombrecen en muchos casos, más que aclaran, el verdadero fondo y esencia del mensaje que la Iglesia dice comunicar. Porque es evidente, por ejemplo, que una misa celebrada en el Vaticano, con toda la pompa de su desarrollo, oculta, mucho más que muestra, que allí se está celebrando una réplica o reactualización de la última cena de Jesús con sus discípulos en la víspera de la Pasión. Aunque pueda contribuir a la reafirmación de una forma de entender y practicar la religión católica que no es única dentro de la Iglesia.

menos, de *beneficiados* o *rationeros*, dependiendo de las posibilidades que cada Catedral tenía de dar trabajo (es un decir) a los clérigos. Todo este plantel de personajes sacros, más algún salmista y sacristán, entonaban los oficios en canto gregoriano, mientras que la Capilla de la Catedral, formada por 6 u 8 músicos cantores de oficio (además del organista y el maestro de capilla) y unos cuantos niños de coro, cantaban composiciones musicales a varias voces, sobre todo en los días más solemnes. Y como el número de asistentes a un acto de culto dice también mucho de la solemnidad con que se celebra, era obligado asegurar una presencia numerosa de fieles en las festividades más relevantes del año litúrgico en que el propio Obispo presidía la celebración, como por ejemplo las dos Pascuas y el día de Cristo Rey. Lo cual se conseguía fácilmente con la asistencia de los centenares de estudiantes de los seminarios diocesanos mayor y menor, amén de un selecto cortejo de religiosos y religiosas representativo de las numerosas congregaciones residentes en cada capital o ciudad episcopal. Esta presencia estaba asegurada con una mínima insinuación del Obispo, o un mandato si ello era necesario.

2. En este mismo nivel musical, y aún más alto en razón del mayor número de cantores, habría que situar las comunidades masculinas y femeninas de *frailes*, *monjes* o *religiosos* pertenecientes a una orden monástica o congregación, (no tanto las de religiosas), en las que el canto de la liturgia en latín se realizaba, al menos en algunas de sus celebraciones, en la forma más solemne, al ser la principal ocupación de quienes siguen este modo de vida. Y dentro de esta misma categoría, por lo que se refiere a la disponibilidad de personas para la práctica musical de las liturgias en latín, habría que situar también *los seminarios diocesanos* y *casas de formación de las comunidades religiosas*, en las que las músicas litúrgicas podían desarrollarse también con el concurso de numerosos cantores, en muchos casos formando coros de voces mixtas, dado que los internados facilitaban la enseñanza y la práctica de la música en esa modalidad. Como queda dicho, de estos centros salían para *las parroquias*, con el bagaje de músicas que habían aprendido, los curas y frailes que iban a ejercer su ministerio. Ahora bien, como estamos hablando de los cánticos litúrgicos en latín, hay que decir que en estos centros de formación el aprendizaje de los latines litúrgicos se venía reduciendo en general a muy poco, y casi siempre de memoria, pues la enseñanza de la música y del canto gregoriano en los seminarios y casas de formación fue siempre muy precaria y no resolvió de manera eficaz, salvo en casos muy especiales, el dominio de la lectura y escritura musical, tan necesario para el futuro ministerio de los clérigos.

3. En un tercer rango de la escala habría que situar las *parroquias de ámbito urbano* con posibilidades económicas y materiales, que podían sustentar alguna persona o grupo encargado de las músicas. Con la salvedad de que esta dedicación se dirigía siempre mucho más a la animación y solemnización de los actos paralitúrgicos y devocionales que a la realización musical de la liturgia oficial en latín, que siempre se hacía como de pasada y porque no había más remedio que cumplir las normas rituales.

4. Y por fin, en el último grado del escalafón musical habría que ubicar las *parroquias rurales*, en las que la situación era muy parecida, pero mucho más precaria todavía, en general, que en las del ámbito urbano, por falta de medios humanos y económicos. En cuanto a la liturgia en latín, las músicas dependían casi completamente de los *sacristanes* y de un coro de hombres que cantaba las partes fijas de la misa en algunos días de solemnidad especial.

Los sacristanes, últimos testigos de una tradición musical secular

Al lado del párroco y en estrecha vinculación musical con él había en cada templo sobre todo en los del ámbito rural, otro personaje que era en la práctica el principal actor y responsable de la música litúrgica: el *sacristán*. Este personaje era el verdadero maestro de capilla imprescindible, que dialogaba los latines litúrgicos con el cura, cantaba la parte del pueblo en las celebraciones, animaba la actividad musical de la parroquia, y desempeñaba tareas de ostiario, lector, acólito y subdiácono. Los *sacristanes*, gremio cuya actividad musical terminó casi totalmente con el paso a las celebraciones en lengua vernácula, eran hasta bien mediado el pasado siglo los representantes vivos de una tradición cantora que tenía sin duda varios siglos de vigencia. Tal era la importancia de estos semiclérigos, que en muchos lugares dejaban sentir el peso de la tradición musical sobre los sucesivos curas que iban pasando por las parroquias, terminando siempre (salvo cuando el párroco se tenía por buen músico y era muy terco en sustituir el viejo repertorio por nuevas formas y estilos de canto) por imponer los usos musicales tradicionales que en cada lugar se habían conservado por tradición oral y práctica diaria.

Este hecho tiene una explicación muy sencilla, a la que ya me he referido en el epígrafe anterior: la escasa preparación musical de los futuros curas. Esta preparación musical, a la que no se podría denominar formación sin faltar a la verdad de los hechos, se reducía en sus años de estudios a muy pocos elementos. El primero, el aprendizaje memorístico de las fórmulas musicales que les eran imprescindibles para los ritos litúrgicos: la parte del sacerdote celebrante en la *misa*, que era muy corta, y las salmodias y antífonas correspondientes al *oficio de difuntos* (el más repetido en la liturgia parroquial, por razones obvias) y al canto de las *vísperas* o *completas* en algunas fiestas muy solemnes. Después, la memorización de algunas fórmulas de canto del *ordinario de la misa*, tomadas de los repertorios de *canto mixto*. Y además, la práctica de un breve repertorio de viejos cantos tradicionales en lengua vernácula, muy conocidos y cantados en casi toda España. Como he dicho, a esta formación musical elemental de los curas casi siempre se imponía el *sacristán*, sobre todo porque la mayor parte del corpus musical necesario para las celebraciones litúrgicas y piadosas conforme a los usos y costumbres de cada localidad, lo conocía mejor que el cura recién llegado, sobre todo si éste era joven.

Pero además de esta tarea musical, esta especie de semiclérigos que eran los sacristanes ejercían también casi siempre como protochantres de todas las actividades musicales de la parroquia. Ellos eran los que cantaban a diario las misas en latín en diálogo con el celebrante. Ellos preparaban, ensayaban y dirigían al coro de hombres que en la mayor parte de las parroquias cantaban la gran *misa solemne* en latín en las grandes fiestas del año. Con ellos y con todo el pueblo la tradición cantora se mantenía viva, muy semejante en ciertos rasgos comunes en todos los lugares, y diversificada también en otros detalles que formaban parte de cada tradición local. Y eran precisamente estas diferencias, a veces muy sutiles, las que los sacristanes defendían y mantenían como rasgos propios de la tradición local de cada pueblo, que tenía a gala su propia versión de la misa.

Las músicas litúrgicas tradicionales: un repertorio apenas recogido y estudiado

De la lectura de los cancioneros en que se ha recogido la música popular de tradición oral española se deduce que los recopiladores de esta música no han prestado apenas atención al canto de la misa en latín y a las otras músicas litúrgicas de tradición oral. Las únicas que encontramos en los cancioneros populares son las siguientes: una versión de la *Misa Dominical* recogida por Casto Sampedro en su *Cancionero Gallego*, que titula *Misa con gaita*,¹⁶ otra variante adornada de una *Misa* recogida también en Galicia por E. Martínez Torner, y Jesús Bal y Gay,¹⁷ dos variantes recogidas en el *Cancionero popular de Santander*, de Sixto Córdova y Oña,¹⁸ y una antología de 14 cánticos en latín recogidos en Salamanca por A. Sánchez Fraile, que también dedicó una atención especial a este repertorio, sobre todo a la misa.¹⁹ El resto de los autores de cancioneros populares ni siquiera citan estas tradiciones.²⁰

Por mi parte, convencido del interés del repertorio popular litúrgico en latín, he tenido especial cuidado de recoger en mis trabajos de recopilación las muestras que iban apareciendo a lo largo de mis contactos con los informantes. Al comienzo de la década de 1970, cuando todavía esta tradición cantora estaba viva en la memoria, aunque había desaparecido en la práctica, comencé esa recopilación en Zamora, mi tierra natal.²¹ Con la colaboración de algunos cantores amigos de mi padre, pude registrar en mi pueblo natal, Villamor de Cadozos, y conservo en grabación fonográfica, las interpretaciones tradicionales de la *Misa Solemne Festiva*, la *Misa Dominical* y la *Misa ferial*, que son muestras de tres formas diferentes de interpretar los cantos litúrgicos en latín en estilo muy adornado, en estilo semiadornado y en estilo silábico.²² En un segundo trabajo de recopilación realizado en la provincia de León,²³ volví a registrar grabaciones de un repertorio más amplio de cantos litúrgicos en latín, en el que además de fórmulas musicales de diferentes tipos melódicos de los tres estilos de canto de la misa, recogí también fórmulas y tipos del *Oficio de Difuntos*, del canto de la salmodia en diferentes tonos, de los *responsorios* del mismo Oficio, del canto tradicional del salmo *Miserere* perteneciente a los *Maitines del Triduo Sacro*. Y

¹⁶ Casto SAMPEDRO: *Cancionero Musical de Galicia*, La Coruña, 1982, nº 282, p. 60.

¹⁷ Eduardo MARTÍNEZ TORNER y Jesús BAL: *Cancionero Gallego*, La Coruña, 1973, nn. 734-742, p. 345 y ss.

¹⁸ Sixto CÓRDOVA y OÑA: *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948-1955. 4 vols. Las transcripciones de las misas aparecen en el tomo IV, nº 275 y ss.

¹⁹ Cf. *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, recopilaciones de M. GARCÍA MATOS y A. SÁNCHEZ FRAILE, edición de A. CARRIL y M. MANZANO, Salamanca, 1995, nn. 295-305. p. 295 y ss.

²⁰ Por poner el ejemplo de Aragón, ninguno de los cuatro grandes cancioneros populares recogidos en esta tierra contiene muestra alguna de estos cánticos litúrgicos populares en latín. Una excepción rara a esta norma casi general es una transcripción de la misa en latín que aparece en una recopilación modesta, pero muy interesante, al ser un testimonio musical muy amplio de un pequeño pueblo, La Garganta, situado en la sierra cacereña limítrofe con la provincia de Salamanca (no confundir con Garganta de la Olla, situado más al sureste de la misma sierra). El autor de la recopilación, (Pedro MAJADA NEILA: *Cancionero de La Garganta*, Cáceres, 1984, nº 56, p. 117 y ss.

²¹ Miguel MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1982, nn. 903-905, pp. 509-526.

²² Esta misma misa de Villamor de Cadozos había sido transcrita por la década de 1950 por el P. José Andrés MIELGO, misionero claretiano, primo carnal de mi padre, que también la transcribió en la década anterior en Torres del Carrizal (Zamora). Ambas transcripciones manuscritas obran en mi poder.

²³ Miguel MANZANO: *Cancionero Leonés*, tomo VI, León, 1991, doc. nn. 2111-2162, pp. 421-480.

también, lo más sorprendente, una fórmula para el canto de las *Lamentaciones de Jeremías*, de los mismos *Maitines*, en la que reconocí una de las melodías que en mis años de estudiante se difundieron por medio de un folleto para uso privado editado por el Seminario de Logroño, que contiene testimonios musicales de una tradición hispana distinta de la que presenta el repertorio gregoriano vigente.²⁴ Me cantó aquella versión el sacristán de un pueblecito de la montaña leonesa, por nombre Solle, y quedó transcrita en el *Cancionero leonés* (nº 2160).

El fondo recogido en el *Cancionero de Burgos* no es muy amplio, al haberse realizado su recopilación en una época de casi total extinción de los cánticos litúrgicos en latín, pero es también muy interesante, sobre todo porque contiene versiones nuevas de la *Misa Solemne Festiva* y de la *Misa Dominical* diferentes de la que contienen los cancioneros de Galicia, León, Zamora y Salamanca, como explicaré más adelante.²⁵

De todos estos documentos he realizado transcripciones musicales, naturalmente aproximativas, dada la dificultad que presentan las fórmulas muy adornadas o recitadas, en las que la grafía musical sólo puede dar una idea aproximada de los valores de tiempo conforme a los que se ejecuta el canto, sobre todo cuando éste es de estilo libre recitativo. No obstante, como la principal finalidad de estas transcripciones no es la interpretación a partir de la lectura, sino dejar testimonio de una práctica y hacer posible el estudio comparativo entre las diversas interpretaciones, tienen la utilidad de demostrar, por una parte, cómo estas fórmulas han vivido en variantes en la memoria de los cantores de diferentes lugares, y por otra parte, la de constatar cuáles son los arquetipos melódicos de los que proceden en su mayoría. De todas estas fórmulas de canto, las más reiterativamente presentes en la tradición, al menos por las tierras del Noroeste de la Península Ibérica, que son las que mejor se pueden conocer, al haber sido recogidas las músicas tradicionales en grabaciones y recopilaciones sonoras y en transcripciones musicales, son las integradas por dos tipos melódicos, con sus diferentes versiones, de la *Misa Solemne festiva*, de la que recientemente se han podido recoger y transcribir un buen número de variantes melódicas en pueblos de la provincia de Salamanca.²⁶ De este modo la obra que cito en nota a pie de página pasa a ser la fuente más importante de esos interesantísimos documentos sonoros, a la vez que una referencia imprescindible, en razón de los trabajos de los estudiosos que hemos preparado cada una de las aportaciones de este libro, para el conocimiento y estudio de esta singular tradición musical popular, ya casi totalmente extinguida en donde fue tan pujante durante muchas décadas.

²⁴ *Lamentationum toni ex codicibus hispanis desumpti*. In seminario Lucroniensi, mense januarii, 1949. El cuaderno, de 40 páginas, copia y reproduce melodías transcritas de los códices de Silos, Calahorra, Toledo, León y El Escorial, tomadas de las transcripciones realizadas por los monjes de Silos Casiano Rojo (*Cantus lamentationum apud Hipanos usurpatus*, Bilbao, 1917) y Germán Prado (*Cantus lamentationum*, Tournai, 1934).

²⁵ Miguel MANZANO: *Cancionero popular de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, 2001-2006.

²⁶ Por estas fechas está a punto de entrar en prensa la edición de esta obra, titulada *La Misa Solemne Popular en la tradición salmantina*, que recoge 20 variantes de esta misa cantada tradicionalmente por los hombres de otros tantos pueblos, a las órdenes y bajo la dirección del sacristán. Los documentos han sido recogidos por Hilario ALMEIDA y transcritos por él y por Pascual BARTUREN. En la publicación colaboran con estudios sobre diversos aspectos de esta tradición Antonio CEA, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Miguel MANZANO, Marcel PÉRÉS, Serafín SÁNCHEZ y José SIERRA. Se recogen en ella las ponencias de unas jornadas de estudio sobre el tema celebradas en Salamanca en enero de 2006. La publicación forma parte de la serie *Cuadernos de notas*, que edita el Centro de cultura Tradicional 'Ángel Carril', de la Diputación de Salamanca.

DIFERENCIAS EN CUANTO A LOS ELEMENTOS MUSICALES ENTRE EL CANTO GREGORIANO Y EL REPERTORIO POPULAR TRADICIONAL.

Después del largo itinerario seguido, creo que estamos en disposición de valorar en su justa medida qué es lo que en el repertorio popular tradicional puede haber de pervivencia del canto gregoriano lo cual es tanto como decir de las tradiciones monásticas, ya que en éstas se ha guardado con mayor fidelidad la totalidad de la plegaria oficial de la Iglesia (el Oficio Divino) y el conjunto del repertorio de las músicas litúrgicas. Pero antes de ello voy a aclarar, aunque sea sumariamente, cuáles son las relaciones entre ambos repertorios, tratando de establecer sus semejanzas y diferencias por lo que se refiere a los tres elementos musicales básicos: la sonoridad de los sistemas melódicos, las estructuras rítmicas y el estilo melódico.

En cuanto a *los sistemas melódicos*, las diferencias son más que evidentes. El repertorio gregoriano es rigurosamente diatónico, o al menos en teoría lo ha sido durante los últimos siglos, mientras que el canto popular tradicional se nos muestra coloreado por constantes cromatizaciones e inestabilidades características de cada uno de los sistemas. La melodía gregoriana se mueve con una reiteración muy acusada dentro de cada uno de los dos ámbitos, auténtico y plagal, de cada uno de los modos: la melodía de las canciones populares, por el contrario, no está sujeta a ningún esquema previo que sitúe la nota básica de cada sistema a una altura determinada dentro del decurso melódico, sino que evoluciona libremente en cualquier zona y altura. El repertorio gregoriano, aunque muestre una creatividad y variedad inagotables, está reiterativamente configurado por las sonoridades y la interválica propia de cada uno de los cuatro modos y sus sonidos finales; muy al contrario, en el repertorio popular han quedado restos bastante frecuentes de sistemas que tienen como base los sonidos Si, Do y La, así como de otras organizaciones protomelódicas que en el repertorio gregoriano quedan muy ocultas bajo las fórmulas arquetípicas de cada modo y tono. Por último, en el repertorio popular encontramos infinidad de melodías que muestran un estadio de evolución a mitad de camino entre la sonoridad modal y la tonal, mientras que en el canto gregoriano es muy raro que aparezca este fenómeno.

Por lo que se refiere a *las estructuras rítmicas*, las diferencias entre ambos repertorios son todavía mucho más evidentes. La libertad rítmica de la melodía gregoriana, irreductible a cualquier esquema de repetición reiterativa, sólo presente, y no siempre, en los textos mensurados de los himnos y secuencias, no resiste una comparación con el pulso y compás uniforme que aparece en la mayor parte de los cantos del repertorio popular. Es absolutamente evidente que nos encontramos en dos mundos completamente diferentes en este aspecto. Y ello es consecuencia precisamente de la diferente naturaleza rítmica de los textos de los que cada uno de estos dos repertorios proceden: la prosa en la mayor parte del repertorio gregoriano (téngase en cuenta que los salmos no presentan en la versión latina un texto mensurado), y el texto estrófico con mensura silábica en la canción popular. No hay que insistir demasiado en este punto.

Y en cuanto al *estilo melódico*, tampoco ofrece duda alguna la comparación. Si hay alguna música claramente identificada desde que comienza a sonar, es precisamente el canto gregoriano, inconfundible a causa del estilo melismático,

semiadornado o recitativo silábico. A diferencia del repertorio popular, donde el estilo silábico mensurado predomina en absoluto, siendo la excepción el estilo adornado.

Podemos, pues, afirmar con toda seguridad que si comparamos el repertorio gregoriano con la canción popular tradicional, percibiremos cómo resalta la evidencia de que nos encontramos ante dos mundos sonoros completamente diferentes. Si hay alguna semejanza, ésta se da en la sonoridad de algunos sistemas melódicos, pero podría explicarse por la procedencia de estos dos repertorios de un fondo de cultura musical más antiguo que ambos en algunos de sus elementos, que ha sobrevivido en uno y otro en una forma diferenciada, aunque con algunos rasgos comunes que podríamos llamar troncales o arquetípicos. Sobre este punto, como he indicado más arriba, comienzan a hacerse investigaciones desde hace algunas décadas (véase la nota 2).

CASOS SEGUROS DE RELACIÓN MUSICAL ENTRE AMBOS REPERTORIOS

A pesar de la afirmación global que hemos hecho y demostrado en el apartado anterior, es un hecho que aparecen casos concretos en el repertorio popular en que una melodía del repertorio gregoriano es tomada como fuente temática de algunos cantos populares. Conviene distinguir claramente entre una prestación directa y demostrable y una cierta semejanza entre la sonoridad de ciertos cantos populares y la del canto gregoriano. Unas veces esta similitud se debe a los comportamiento melódicos de ciertos sistemas modales presentes en ambos repertorios, como son, sobre todo, el modo de Mi, el más frecuente en toda la tradición popular hispana, cuya semejanza con el *deuterus* gregoriano (tonos III y IV) es a veces muy pronunciada, y también el modo de Do y el modo mayor tonal, ambos muy semejantes en su comportamiento al *tritus* gregoriano (tonos V y VI). Tampoco hay que olvidar al hablar de semejanzas la sonoridad del modo menor de infinidad de tonadas del repertorio popular, cuyo ‘material sonoro’ es a menudo muy cercano al del *protus* gregoriano, con frecuencia muy tonalizado como consecuencia de la ‘alergia’ al tritono, y por lo tanto muy cercano a la sonoridad del tono menor, aunque los comportamientos melódicos de uno y otro repertorio difieran profundamente. Finalmente, otras veces la semejanza aparece en el aspecto rítmico, sobre todo en tonadas de ritmo libre que se cantan en un estilo declamatorio muy semejante a los recitativos del repertorio gregoriano.

Por ello una lectura comparativa de los cancioneros buscando en ellos los rastros gregorianos, si a la vez no es muy analítica y detenida, nos puede llevar en muchos casos a confundir semejanza con procedencia. Por ello es necesario el rigor al buscar parentescos, para no correr el peligro de creer que se han encontrado restos gregorianos por todas partes. Por lo general, la sección a la que hay que acudir en los cancioneros para poner en práctica la búsqueda es la de los cantos religiosos tradicionales, que es precisamente la que falta en la mayor parte de las obras de recopilación, pues somos escasos los estudiosos de la canción popular que nos hemos interesado por este género de canciones.

Una búsqueda hecha a la luz de los criterios que acabo de exponer da como resultado muchos casos de semejanzas en los que no se puede afirmar que haya una prestación directa. Como estoy dirigiéndome en esta lección más bien a oyentes que no van a tener la ocasión de detenerse a estudiar este tema con la detención que merece, y seguramente ni siquiera van a poder disponer de los medios para hacerlos, ya que las

recopilaciones de música popular tradicional son escasas y a menudo forman parte de obras agotadas, voy a trasladar aquí a modo de apéndice tres bloques de ejemplos que puedan valer como paradigmas, uno de prestación directa y otro de semejanzas.

El primero de ellos es uno de los raros casos de prestación directa indiscutible. Es uno de los más difundidos en variantes por todo el noroeste de la península Ibérica, y afecta a un bloque bastante numeroso de cánticos religiosos que proceden de la salmodia del cuarto tono gregoriano, que se tomó para el canto del salmo *Miserere* en el denominado tradicionalmente *Oficio de Tinieblas* (Maitines y Laudes) del *Triduo Sacro* (Jueves, Viernes y Sábado Santo), probablemente por razón de su semejanza acusada con el sistema melódico de Mi modal, tan reiterativamente presente en la tradición popular hispana. Aunque se puede encontrar en varias recopilaciones, voy a tomarlo del *Cancionero leonés*, en el que pude recoger, además de la melodía original procedente del repertorio gregoriano, una serie amplísima de variantes que muestran la trayectoria evolutiva que en la tradición popular ha experimentado esta melodía.

El canto de este salmo penitencial en el oficio tal como se entonaba en las parroquias se hacía con una solemnidad especial, sobre todo en el ámbito rural. A la única luz de la última vela del tenebrario, un coro numeroso formado por los hombres del pueblo se dividía en dos grupos, uno que acompañaba a sacerdote en el templo, y otro que se encerraba en la sacristía para alternar el canto de los versículos. El tono lúgubre de la salmodia y la dramatización de que se revestía el momento debieron de ayudar a la memorización de la melodía del *Miserere*, que ha servido posteriormente como fuente temática para un buen número de cánticos de Cuaresma y Semana Santa.

(Véase el bloque I de ejemplos: EL GREGORIANO COMO FUENTE TEMÁTICA DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL)

COMENTARIO

En la serie de ejemplos que propongo, tomados de mi *Cancionero Leonés*,²⁷ presento el canto del *Miserere* en versión popular, con la serie de transformaciones que ha ido experimentando en su largo proceso evolutivo. En las variantes A y B puede constatarse la semejanza básica, casi identidad, de este recitativo con la fórmula de la salmodia gregoriana del tono IV (con final en E=Mi), con la única diferencia en la cuerda recitativa, que en la versión popular se hace sobre la nota Sol, en lugar del La de la gregoriana. En la variante C aparecen algunas cromatizaciones sobre La y Sol, muy características del estilo popular, como más adelante comentaré. Otro tanto ocurre en la variante D, que sirve de entonación, todavía recitada, al canto de las *Siete palabras* en el Viernes Santo. La variante E vuelve al diatonismo de la fórmula gregoriana. En las variantes F y G aparece el II grado del sistema, la nota Fa, afectada por una inestabilidad que proporciona al sistema una ambigüedad entre el modo de Mi originario y una sonoridad menor sobre la misma nota. El ejemplo H muestra también una sorprendente mezcla de sonoridades, al aparecer por una parte la inestabilidad del II grado, Fa, junto a la cromatización del VII grado, Re, que tiñe la cadencia final de una sonoridad tonal menor, al sensibilizar la subtónica del modo originario. El ejemplo I es una muestra clara de la transformación, ya estable, del sistema de Mi modal en un sistema de La diatónico (transportado a Mi, evidentemente). En la variante J aparece de

²⁷ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial, 1988-1991. 3 vols., 6 tomos. Vol. II, tomo VI, núms. de documento citados en cada ejemplo.

nuevo la inestabilidad del III grado del sistema, que al ser ahora de sonoridad menor por ser estable la cromatización del Fa, se asemeja ahora hacia una modulación de tipo tonal hacia la subdominante La. Y finalmente, la variante K nos lleva, sorprendentemente, nada menos que a una sonoridad mayor, sobre Sol, que en el lenguaje tonal denominamos modo mayor relativo del de Mi menor.

Como he dicho antes, no es fácil encontrar una relación tan directa en que aparezca con claridad una prestación puntual de una melodía gregoriana al repertorio popular. Pero leyendo las secciones que las recopilaciones de música popular dedican al género religioso se percibe con claridad que la influencia del gregoriano ha tenido una gran importancia en la formación de dicho género. Para no ser prolijo en citas que no van a ser fácilmente comprobables por los lectores, me limito, ya que estoy en Aragón y estoy dirigiéndome a oyentes de esta tierra en que estamos, a proponer una guía de lectura, que ha de ser reflexiva y comparativa, de las cuatro grandes recopilaciones de música popular aragonesa. Me refiero a los cancioneros recogidos por M. Arnaudas en Teruel, por A. Mingote en Zaragoza, y por J. J. De Mur en Huesca, que cito en nota a pie de página.²⁸ En estos cuatro cancioneros aparecen amplias secciones dedicadas al repertorio religioso, con abundantes ejemplos en los que, por una parte en la estructura de ritmo libre y estilo recitativo, y por otra en las sonoridades de la melodía, aparece con claridad la influencia que ha tenido el canto gregoriano en la formación de estos repertorios. De entre las cuatro recopilaciones recomiendo sobre todo la de Juan José Mur en Huesca, cuya sección de *Gozos* (núms. 164- 242, pp. 141-188) es de obligada lectura para quien quiera comprobar cómo el ‘aura gregoriana’, por así decirlo ha inspirado la bella, sobria y a menudo arcaica sonoridad de muchas de estas melodías.

Como conclusión de este primer punto podemos afirmar, por una parte que la opinión de que la canción popular tradicional procede globalmente del canto gregoriano no se puede mantener, y por otro que en el género religioso del cancionero popular es donde únicamente pueden encontrarse algunos ejemplos de relación directa, y además una gran abundancia de ejemplos en los que se muestra con evidencia que las sonoridades del canto gregoriano han influido en los creadores de música popular religiosa, muchos de ellos clérigos, aunque sean anónimos.

PERVIVENCIA DEL CANTO GREGORIANO EN OTROS CANTOS LITÚRGICOS EN LATÍN PERTENECIENTES AL REPERTORIO POPULAR

El segundo bloque de ejemplos al que quiero referirme es el de los *Cantos litúrgicos de tradición oral en latín*. Como ya he dejado explicado en epígrafes anteriores, los textos latinos de las ceremonias y ritos litúrgicos tenían, además de la música oficial del repertorio gregoriano unificado y fijado a raíz del Concilio de

²⁸ ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel /* prologada por José ARTERO. Zaragoza: Lit. Marín, 1927. 2ª ed. facs. de la ed. de 1927 / con prólogo de Jesús María MUNETA. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1981-1982.. MINGOTE, Ángel. *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1950. (Reediciones por la misma Institución en 1967, 1980 y 1981.). MUR BERNARD, Juan José de. *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, edición a cargo de Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Barcelona: CSIC, 1986. GARCÉS TIL, Gregorio. *Cancionero popular del Alto Aragón /* edición a cargo de Blas COSCOLLAR SANTALIESTRA, Zaragoza: Diputación de Huesca, Diputación general de Aragón, 1999.

Trento, otro repertorio paralelo de melodías y fórmulas recitativas conservado y practicado por tradición oral, sobre todo en las celebraciones más repetidas en las parroquias: la misa dominical y festiva, la misa y el oficio de difuntos, las celebraciones de la Semana Santa y las Vísperas y Completas de algunas festividades solemnes.

Todas estas músicas, muchas de ellas seculares, desaparecieron a raíz de la reforma de los ritos y la autorización de las lenguas vivas en las celebraciones litúrgicas oficiales decretada por el Concilio Vaticano II. Tal como se cantaban, estas músicas no se entonaban con ayuda de libros con notación musical, aunque algunas de ellas procedan de repertorios compuestos a imitación gregoriana y publicados hasta hace unos dos siglos, y sólo han quedado testimonios gráficos de ellas, como ya hemos visto, en las escasas páginas que algunos recopiladores de música popular tradicional les hemos dedicado en los cancioneros populares. En el momento en que han sido recogidas, estas fórmulas se venían aprendiendo de memoria y se enseñaban de viva voz. Incluso aquellas que proceden de una ‘corrupción creativa’²⁹ del canto gregoriano, tampoco se puede decir que estén escritas, al menos en la forma en que se cantaban y estaban en la memoria. Primero porque son fórmulas melódicas que en ciertos casos proceden de la asimilación de un estilo musical extraño. que era transformado, a veces profundamente, por la práctica de los cantores, adquiriendo una sonoridad nueva. Pero además, porque muchas de ellas no están, al parecer, emparentadas con las del repertorio gregoriano oficial, o al menos no se percibe claramente su parentesco con ellas.

Hemos dicho que eran los sacristanes los intérpretes habituales de estas músicas tradicionales. Pero hay que añadir, para precisar bien las cosas, que en cuanto a la misa festiva que se cantaba en las grandes fiestas del año, no eran ellos solos los que mantenían la tradición de las variantes que cada pueblo conservaba celosamente. Porque en muchos casos eran los propios párrocos de cada lugar, sobre todo los que tenían buen oído o algunos conocimientos musicales, quienes se encargaban de seguir manteniendo con ensayos y repeticiones las fórmulas de cada lugar. Pero además porque, tanto en la misa dominical como, sobre todo en la de las grandes solemnidades, un grupo de las mejores voces de los hombres de cada lugar, y a veces el pueblo entero, se unían a este canto solemne.

Traslado a continuación algunos de los ejemplos de estas músicas, tanto de la misa solemne como de algunos otros cánticos en latín pertenecientes a otros ritos o ceremonias, que yo mismo he recogido y publicado en los cancioneros de Zamora y de León, que ya van citados en las notas a pie de página.

(Véase el bloque II de ejemplos: EL REPERTORIO POPULAR TRADICIONAL, CANTOS LITÚRGICOS EN LATÍN)

COMENTARIO

En este bloque II de ejemplos he hecho una subdivisión en dos apartados. En el *apartado I* incluyo una serie de variantes de las músicas de los textos del ordinario de la misa relacionadas por su sonoridad y estilo melódico con el canto gregoriano. El grado de desarrollo melódico da origen a un tipo de *variantes* que podemos denominar

²⁹ Esta expresión puede parecer a algunos extraña y contradictoria, pero en la mayor parte de los casos responde a una realidad. El cantor popular, y los sacristanes lo eran, se formaba como tal cantor dentro de una tradición en la que la memoria como soporte era la base, tanto de repeticiones puntuales de lo que se ha aprendido en la práctica viva, como de la libertad improvisatoria a partir de arquetipos, que era muy frecuente. Y si el cantor tenía talento, nunca esas improvisaciones eran deformaciones de un original, sino variantes del mismo.

simples (grupo A, *Kyrie, Gloria y Credo* –dos versiones–), que se cantaban en los domingos y fiestas ordinarias por toda la asamblea (algunas personas a toda voz y otras muchas uniéndose al canto en un leve murmullo, aunque todo el mundo sabía las músicas de memoria); otras *solemnes*, de estilo muy adornado (grupo B, *Gloria y Credo*), que se cantaban en las grandes solemnidades por un grupo de hombres, y otra *simple*, que el sacristán cantaba a toda prisa en las celebraciones diarias (grupo C, el *Gloria* de la misa *galopada*, tal como se la denominaba en algunos lugares). La fuente melódica, que podemos denominar arquetípica, de las versiones del *Kyrie y Gloria* está documentada en ciertos manuales de canto litúrgico editados para el uso de cantores que sabía leer música, o al menos tenían algunas nociones, y que contienen versiones del denominado canto mixto. Traslado una página de uno de estos manuales, de la que seguramente procede la versión más difundida de estas melodías de uso tradicional.

El muy probable itinerario que han seguido estas melodías ha sido: de los libros y manuales de canto mixto a su uso y memorización en los seminarios y casas de formación de órdenes y comunidades religiosas, y de este uso al de las parroquias, en las que los clérigos las habrían enseñado, en su triple versión (*simple, solemne y muy solemne*) a los sacristanes y a un grupo de hombres de las parroquias que no disponían de otros medios de solemnizar las celebraciones con la aportación de un grupo de cantores más o menos profesionales. De estas tres variantes, la más diversificada en adornos y desarrollos es la *muy solemne*, lo cual es explicable porque esta forma adornada de cantar, muy fijada y codificada en los usos cantores de catedrales, basílicas, colegiadas y grandes templos con una capilla de cantores, entraba en las memorias de los cantores populares, muy habituados a cantar con adornos algunos géneros del repertorio tradicional, como las canciones de las faenas de trabajo agrícola (canciones de arada, de acarreo, de muelos, de siega y de otras labores).³⁰ Que los adornos establecidos por norma en el canto eclesiástico se hayan mezclado en la memoria con los que se practicaban para este tipo de melodías, no tiene nada de extraño. Esto explica que bajo el arquetipo melódico, que siempre se adivina, la ornamentación no fuera idéntica en todos los lugares, pues cada uno guardaba celosamente la tradición recibida de los mayores como algo único e intransferible.

Al *apartado 2* traslado otra serie de ejemplos en los que se percibe claramente el origen fontal respecto del canto gregoriano, del que parecen una especie de ‘corruptela creativa’. Pueden proceder, tanto de una simplificación progresiva del original, como de algunas versiones de canto mixto, que al fin y al cabo consiste también en una simplificación de las melodías del canto llano. Las pertenecientes al *Oficio y Misa de Difuntos* eran de uso casi diario, y nunca eran completamente iguales de un lugar a otro, aunque todas procedían del mismo ‘original’.³¹ En la del *Oficio de Tinieblas del Miércoles Santo* aparecen las fórmulas tradicionales más comunes para el canto de las partes del propio de la misa, de las antífonas y de la salmodia.

El interés que ofrecen estas fórmulas musicales es doble. Por una parte son testimonio de unos usos de los que apenas quedan ya algunas supervivencias en la

³⁰ Sobre esta forma de ornamentar el canto llano escrito en los libros de uso coral véase el trabajo de GÜMPEL, K.-W., “El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo”, en *Recerca Musicologica*, VIII, 1988, 25-45.

³¹ Sobre este hecho puedo aportar mi propio testimonio: como soy hijo de maestro y sobrino de cura, conocí durante mi niñez y juventud las melodías de cuatro pueblos distintos. Todas se parecían, pero todas eran diferentes en algún detalle puntual, a veces notablemente diferentes.

memoria de las personas mayores. Pero sobre todo tienen un gran valor documental para conocer el funcionamiento de la memoria como soporte musical diferente de la escritura musical. Estudiar comparativamente las variantes de estas piezas y relacionarlas con los arquetipos de los que proceden es un trabajo todavía pendiente, a causa de la escasez de datos musicales recogidos directamente de la tradición oral.

LOS CÁNTICOS HECHOS A IMITACIÓN DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL REPERTORIO GREGORIANO

Ya me he referido de pasada a estos cánticos en el comentario al bloque I de ejemplos musicales. El repertorio de estos cantos imitativos no es muy abundante, porque no se le ha prestado demasiada atención en las recopilaciones. Pero la relación con las fuentes gregorianas, tanto en el estilo declamatorio recitativo como en la sonoridad que imita algunos de los tonos gregorianos es muy clara.

(Véase el bloque III de ejemplos: CANTOS IMITATIVOS DEL ESTILO MELÓDICO GREGORIANO)

COMENTARIO

Traslado a este último bloque ejemplos pertenecientes a los dos estilos presentes en los repertorios recogidos. El estilo *melismático* aparece en las dos versiones del cántico *Oh admirable Redentor*, una recogida en la tierra de León y otra en la de Burgos. El *Víacrucis* recogido en tierras de Zamora es una buena muestra de estilo silábico. En ambos casos, además de la imitación de los estilos del canto gregoriano, se percibe también una sonoridad diatónica que recuerda la austeridad sonora de las dos variantes del *protus* gregoriano.

CONSTANTES QUE SE DETECTAN EN EL COMPORTAMIENTO MELÓDICO DE LOS CÁNTICOS LITÚRGICOS DEL REPERTORIO POPULAR

Si se analizan detenidamente los ejemplos que he trasladado para ilustrar este trabajo comparándolos con la fuente gregoriana de la que proceden, se pueden detectar una serie de transformaciones melódicas debidas al impulso creativo obrado por las estructuras musicales que pueblan la memoria del cantor popular tradicional. Y bajo estas transformaciones se perciben asimismo una serie de constantes en el comportamiento melódico, que se pueden enunciar en la siguiente forma:

A) Tendencia a la cromatización de ciertos grados que suelen ser inestables en los sistemas melódicos del repertorio popular tradicional:

–El II grado del sistema melódico de Mi, que llega a transformarse en un sistema homónimo de sonoridad menor. En los casos más extremos el VII grado también se altera, y la melodía tiende hacia la tonalización en modo menor (caso del *Miserere*).

–Los grados III y IV en el sistema modal de La, que en ocasiones suena casi como una tonalidad menor, aunque el comportamiento global de la melodía no es tonal, sino modal (caso del *Credo* de la misa dominical y solemne). En ciertos casos la sensibilización de la subtónica es consecuencia de la creciente influencia del repertorio tonal sobre el modal en la música popular de tradición oral. Pero en otros casos parece percibirse como una especie de alergia a las distancias de un tono en la realización de la cadencia final (del VII grado al VIII), que se soluciona mediante la cromatización

sucesiva del los grados VI y VII (téngase en cuenta que el intervalo de 2ª aumentada es casi completamente ajeno a la tradición de las tierras del norte peninsular). Evidentemente, si se analizan bien los ejemplos, queda bien claro que no se trata de verdaderas modulaciones, sino de inestabilidades características que sólo se producen en determinados pasajes del decurso melódico, siempre muy similares.

B) Tendencia al desarrollo melismático en la solemnización del canto (caso del *Credo*, y sobre todo del *Incarnatus*, que casi siempre gozaba de una interpretación individual, a cargo de la voz mejor dotada y reconocida como tal en el coro de hombres que formaban el coro popular). El desarrollo melismático de melodías de estilo silábico es una constante en determinados géneros del repertorio popular, sobre todo en ciertos cantos de trabajo. En los casos que hemos transcrito aquí el fenómeno ocurre en una forma del todo semejante a la común. Estamos, pues, como ya he apuntado, ante un comportamiento habitual del cantor solista popular, tomado en prestación para el repertorio religioso, en el que también hubo durante siglos entero hábito y normas de adornar las melodías del canto llano de tipo silábico o neumático, al igual que la hubo también (yo recuerdo haber sido testigo de esta costumbre escuchando a los salmistas en la catedral de Zamora) de cortar drásticamente los pasajes neumáticos largos enlazando directamente la primera nota con las últimas.

C) Tendencia, en sentido contrario a la simplificación, en la asimilación del repertorio gregoriano de tipo adornado o melismático (caso del *Oficio* y *Misa de Difuntos*). Esta simplificación se produce como consecuencia del comportamiento de las melodías gregorianas, cuyo decurso sigue pautas sorprendentes y extrañas, no sólo al cantor popular, sino también a cualquier músico formado exclusivamente en los sistemas de la música tonal.

Conclusiones

1. El análisis comparativo entre el repertorio musical y el tradicional revela profundas diferencias en las sonoridades, que no permiten sostener la afirmación de la dependencia fonológica de la música popular de tradición oral respecto del repertorio gregoriano. Los casos de relación comprobada sólo aparecen en el género religioso, y son muy escasos, prácticamente insignificantes en el conjunto del repertorio tradicional, incluso religioso.

2. Ciertas similitudes en las sonoridades pueden explicarse por la constante presencia del canto gregoriano en las celebraciones litúrgicas de las iglesias y templos más relevantes de cada diócesis, que sin duda ha influido sobre los compositores de cánticos en lengua vernácula destinados al uso de los fieles, difundidos hasta las parroquias por la vía del aprendizaje en los seminarios y casas de formación religiosa y por los párrocos y misioneros rurales.

3. Algunas otras similitudes, como pueden ser los recitativos silábicos, las melodías circulares, las estructuras litánicas y responsoriales y la presencia de sistemas protomelódicos anteriores a la fijación de la escala como base de construcción musical, pueden muy bien explicarse por el origen de ambos repertorios, religioso y popular, en usos musicales comunes anteriores a ambos, que se han mantenido a través de los siglos en estas dos vetas de cultura, que han estado, sin duda alguna, en constante comunicación e interinfluencia.

4. Al igual que el canto gregoriano está indisolublemente ligado a la lengua latina, el canto popular no puede entenderse, ni en su origen ni en su desarrollo y conservación, sin una referencia constante al lenguaje vulgar de cada época, y en el caso del repertorio en lengua castellana y en otras lenguas romances, a las formas de habla que han prestado soporte a las músicas.

(Intercalar aquí los ejemplos musicales correspondientes)

RELACION ENTRE GREGORIANO Y MUSICA POPULAR

EJEMPLOS MUSICALES

Bloque I: EL GREGORIANO COMO FUENTE TEMATICA DE LA MUSICA POPULAR DE TRADICION ORAL

1. El salmo Miserere del IV tono y sus transformaciones melódicas

A Solie

1856 A

1. Mi - se - re - re me - i, De -
- us - - - - - se - cun - dum mag - nam, mi - se - ri - cor - di - am
tu - - - - - am.

B

1856 B

2. Et secundum multitudi-nem miserationum tu - a -
- rum, de - le -
i - ni - qui - ta - - - - - tem me - - - - - am.

C San Feliz de Orbigó

1857 A

1. Mi - se - re - re me - i, De -
- us, - - - - - se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - diam
tu - - - - - am.

079

D

Quintanilla de Somoza

Recitando

1873

Vier-nes San-to, ¡qué do - lor!, ex - pi - ró cru - ci - fi -
- ca - do Cris-to, nues-tro Re-den-tor,
mas an-tes dí-jo an-gus-tia-do sie-te pa - la-bras de a-mor.

E

Coladilla

♩ = 108

1862

Je - sús, que triun-fan-te en - tró do - min -
- go en Je - ru - sa - lén, por Me - sí - as se a - cla - mó y to -
- do el pue-blo en tro - pel a re - ci - bir - le sa - lió.

F

Retuerto

♩ = 96

1877

Hoy San Juan ha - ce men - ción en el
ca - pí - tu - lo do - ce, con e - xac - ta na - rra - ción, de Lá -
- za-ro, y se co - no - ce que es de su re - su - rrec - ción.

G

Villaviciosa de la Ribera

♩ = 108

1870

Je - sús que triun-fan-te en - tró Do-min-go en Je - ru - sa -
- lén, por Me - sí - as se a - cla - mó
y to-do el pue-blo en tro - pel a re - ci - bir - le sa - lió.

H

San Román de los Oteros

1900 $J = 84$



Vier - nes San - to, ¡qué do - lor!, ex - pi - ró cru - ci - fi -
ca - do Cris - to, nues - tro Re - den - tor, mas an - tes di - jo an - gus -
tia - do sie - te pa - la - bras de a - mor.

I

Otero de Dueñas

1899 $J = 96$



Vier - nes San - to, ¡qué do - lor!, ex - pi -
ró cru - ci - fi - ca - do Cris - to, nues - tro Re - den - tor, mas an -
tes di - jo an - gus - tia - do sie - te pa - la - bras de a - mor.

J

Santa Olaja

1901 $J = 92$



Je - sús, que triun - fan - te en - tró Do - min -
go en Je - ru - sa - lén, por Me - si - as se a - cla - mó y to -
do el pue - blo en tro - pel a re - ci - bir - le sa - lió.

K

Arintero

1902 $J = 100$



Je - sús, que triun - fan - te en - tró Do - min -
go en Je - ru - sa - lén, por Me - si - as se a - cla - mó y to -
do el pue - blo en tro - pel a re - ci - bir - le sa - lió.

2. Prefacio burlesco

La monja boba

Moralaja de Sayago

1050

Recit.

Mal-ha- ya la mon- ja bo- ba que a mal- ti- nes se le- van- ta
y no di- ce cuan- do can- ta, quén fue- ra ca- sa- da a- ho- ral

The musical score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a recitative style. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The score ends with a double bar line.

Malicia la monja boba
que a maitines se levanta
y no dice cuando canta:
¡Quién fuera casada ahora!

Parlara y tuviera hijos
y saliera de visita
y no estuviera solita
entre paredes metida.

Mis padres me casitaron
sólo por gastarme el dote
y vestirme de pícota
con el unto de sayago.

Cuando conocí al mal
era ya monja profes
descalza, de calda y nasa,
metida en un oratorio,
solita en un dormitorio,
¡ay qué suspiros!

Veo mis días cumplidos
y por eso giego y lloro
y alguna vez faltó al coro,
¡luego andan las disciplinas!

Que la abadesa es muy fina
y a todas nos pone en cruz,
lo hacemos el "rendido",
y hasta no basta.

Perdone Dios nuestras faltas
de confesar a menudo
con el pensamiento agudo,
y esto es de peso.

Esto decía una monja
levantándose a maitines,
tocando los esclavines
y arreguando los dientes
oyó una voz que decía:
Monja has de ser para siempre.

Una monja carnalita
con sus años de castidad
bajó a tocar a maitines
una esotra de viernes.

Tocando la campanilla,
despertando a los que duermen,
maldiciendo padre y madre
y cuantos hermanos tiene.

También vos digo a vosotras,
socias de disciplina:
No metáis el corazón
en tan estruendos parados
como ha metido yo el ayo,
y ahora me pesa en el veces.

Si lo supiera al amor,
aquél que tanto se quiere...
Pero pronto lo sabré
por mis cartas y papeles,
que un criado de mi padre
me las trae y me las vuelve.

**Bloque II: EL REPERTORIO POPULAR TRADICIONAL:
CANTOS LITURGICOS EN LATIN**

**1. Piezas con posible origen en el repertorio gregoriano:
El ordinario de la misa**

A) VARIANTE SIMPLE (Misa dominical y ferial)

KYRIE $\text{♩} = 50$

Ky-rie e-lei-son. Chri-ste e-lei-son.

Ky-rie e-lei-son.

GLORIA $\text{♩} = 69$

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-

da-mus te, be-ne-di-ci-mus te. A-do-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus

ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Pa-x cae-le-stis, De-us
Do-mi-ne Fi-li-um ni-gi-ni-ta, Je-su

Pa-ter, Pa-ter o-mni-po-tens. Do-mi-ne De-us A-gnus De-i, Fi-li-us, Fi-li-us
Chri-ste, Je-su Chri-ste.

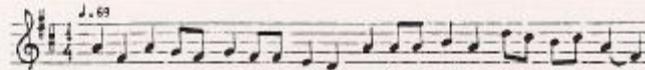
Pa-tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis. Qui se-des
Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem nostram.

ad dex-te-ras Pa-tris, mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis. Quo-ni-am tu so-lus san-ctus,

tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus A-l-tis-si-mus Je-su Chri-ste. Qui San-cto Spi-ri-tu

In glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

CREDO



Pa-tre om-ni-po-ten-tes, fa-cto-rem cae-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um
 om-ni-um et in-vi-si-bi-li-um. Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum, Fi-li-um De-i U-ni-ge-ni-
 tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-a sae-cu-la. De-um de De-o, lu-men de lu-me-ni,
 De-um ve-rum de De-o ve-ro. Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-subs-tan-ti-alem Pa-tri: per quem om-ni-
 a fa-cta sunt. Qui pro-pter nos ho-mi-nes et pro-pter nos-tram sa-lu-tem des-cen-dit de cae-
 lis.
 Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: et ho-mo
 fa-ctus est. Cru-ci-fi-xus e-st pro no-bis sub Pon-ti-o Pi-
 la-to pas-sus et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e se-cun-dum Scri-p-tu-ras. Et as-
 cen-dit in cae-lum, se-det ad dex-te-ran Pa-tris. Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, ju-
 ca-re vi-vos et mor-tu-os: cu-jus re-gni non e-rit fi-nis. Et in Spi-ri-tum San-ctum Do-mi-num,
 et vi-vi-fi-can-tem qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o
 si-mul a-do-
 ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro-phetas. Et u-nam san-ctam cat-ho-li-cam
 et a-pos-to-li-cam Ec-cle-si-am. Con-fi-te-or u-nam bap-tis-ma-tis in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum.
 Et ex-pec-to re-sur-recti-o-nem mor-tu-o-rum. Et vi-van-tem in sae-cu-lis. A-men.

CREDO

♩ = 120
2120

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et
 ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si -
 - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num, Je - sum
 Chri - stum, Fi - lium De - i U - ni - ge - ni - tum.
 Et ex Pa - tre na - tum, an - te o - mni - a sae - cu - la;
 De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De -
 - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa -
 - ctum, con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri, per quem
 o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos
 ho - mi - nes et pro - pter nos - tram sa - lu - tem,
 de - scen - dit de coe - lis. Et in - car - na - tus
 est de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a Vir - gi -
 - ne et ho - mo fa - ctus est.

B) VARIANTES MELODICAS ADORNADAS (Misa solemne festiva)

GLORIA ♩ = 46

Et in — tu- — ra pax — ho- ni- — ni-
 bus, bo- nae vo- — lun- ta- — tis. Lau- — da- nus te
 bo- — nae-ol- ci- — nus te. A- do- — ra- — mus te, Glo- ri- fi-
 ca- — mus te. Gra- — ti- as a- — gi- mus ti- bi —
 Do- — mi- ne Do- us Rex coe- le- stis —
 Do- — mi- ne Fi- li- u- ni- ge- ni- ta, —
 Do- — mi- ne Do- us A- gnus De- i, —
 Qui — tol- — lis pec- ca- ta mun- di —
 Qui — tol- — lis pec- ca- ta mun- di —
 Qui — se- — das ad dex- te- ram Pa- tris, —
 pro- pter ma- — gnam glo- — ri- am tu- — am.
 Do- us Pa- — ter, Pa- — ter o- mi- ni- po- tens.
 Je- su Chri- — ste, Je- su Chri- — ste.
 Fi- li- us Pa- — tris, Fi- li- us Pa- — tris.
 al- so- re- — re, ni- se- re- re no- — bis.
 sus- ci- pe de- pre- ca- ti- o- nem nos- — tram.
 al- so- re- — re, ni- se- re- re no- — bis.
 Quo- — ni- am tu so- lus san- — tus. Tu so- lus
 Do- — mi- nus. Tu so- lus Al- tis- si- mus, Je- su
 Chri- — ste. Dum san- cto Spl- ri- tu in glo- ri- a De- i Pa- — tris.
 A- — ne- — an.

CREDO *d.c.6*

Pa- tron — on- ni- po- ten- tis, fac-
 to- rum coe- li et ter- rae, vi- si- bi- li- um
 in- vi- si- bi- li- um. Et in vi- si- bi- li- um. Et in
 u- num Do- mi- num, Je- su- m Chri- stum, Fi-
 li- um De- i U- ni- ge- ni- tum. Et ex Pa- tre na-
 tum an- te o- mni- a sae- cu- la. De- um de De- o,
 lu- men de lu- mi- ne, De- um ve- rum de De- o
 ve- ro. Ge- ni- tum, non fa- ctum, con- subs- tan- ti- a-
 tem Pa- tri, per quem o- mni- a fa- cta sunt.
 Qui pro- pter nos ho- mi- nes et prop- ter nos- trum sa-
 lu- tem des- cen- dit de coe- li- us.
 SOLO *Lento e Ad libitum*
 Et in-
 car- na-
 tus est de Spi- ri-
 tu San- cto, et Ma-

ri- a vi- gl- ne, at ho- no- tar- cibus est.

C) VARIANTE SIMPLIFICADA (Misa galopada, para los días no festivos)

GLORIA

Lugán

♩ = 132

2133

Et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-nas vo-lun-ta-tis.

Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter mag-nam glo-ri-am tu-am.

Do-mi-ne, De-us, Rex coe-les-tis, De-us, Pa-ter o-mni-po-tens.

Do-mi-ne, Fi-li U-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste, Do-mi-ne, De-us,

A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re

no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem nos-tram.

Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re no-bis. Quo-ni-am tu

so-lus San-ctus, Tu so-lus Do-mi-nus, Tu so-lus Al-tis-si-mus,

Je-su Chri-ste. Cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ria De-i Pa-tris. A-men.

D) UNO DE LOS PROBABLES ARQUETIPOS (CANTO MIXTO)
(Tomado de un libro de canto de uso común)

223

AD MISSAM.

III Ky ri.....
e.....
- e, lé i son. III Chris te.....
e..... lé i son. III Ky ri e.....
e.....
e lé i son.

2. Piezas de indudable origen gregoriano, transformadas melódicamente

A) OFICIO Y MISA DE DIFUNTOS

FORMULA PARA LAS "LECTIONES" DE MAITINES

2147 *Recitando*

Par-ce mi hi, Do - mi - ne, ni hil e - nim sunt di - es me - i,
Quid est ho - mo, quia mag - ni - fi - cas e - um? Aut quid ap - po - nis
er - ga e - um cor tu - um, vi - si - tas e - um di - lu - cu - lo, et su - bi - to pro - bas
il - lum? Us - que - quo non par - cis mi - hi nec di - mit - tis me,
ut glu - tiam sa - li - vam me - am? Pec - cá - vi, quid fa - ci - am
ti - bi, o cus - tos ho - mi - num? Qua - re po - su - is - ti me con - tra - rium ti - bi,
et fa - ctus sum mi - hi - met - i - psi gra - vis? Cur non tol - lis pec - ca - tum me - um,
et qua - re non au - fers i - ni - qui - ta - tem me - am? Ec - ce nunc in
pul - ve - re dor - miam et si ma - ne me quae - sie - ris non sub - sis - tam,

RESPONSORIO I (CREDO QUOD REDEMPTOR)

2138 *Recitando*

Credo quod Redemptor me - us vi - vit, et in
novissimo die de - terra sur - re - ctu - rus sum
et in car - ne me - a vi - de - bo De - um, Sal - va - to - rem me - um,

RESPONSORIO II (QUI LAZARUM)

2140 *Recitando*

Qui La - za - rum re - sus - ci - tas - ti a ma - nu - men - to
foe - ti - dum, tu e - is, Do - mi - ne, do - na re - quiem et
lo - cum in - dul - gen - tiae. Qui ven - tu - rus es -
iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os
et sae - cu - lum per ig - nem. Tu e - is, Do - mi - ne,
do - na re - quiem et lo - cum in - dul - gen - tiae.

INTROITO

2150 *J = 76* Cerezales del Condado

Re - quiem ae - ter - nam do - na e - is Do -
mi - ne, et lux per - pe - tua lu - ce - at e -
is. Te - de - cet hy - mnus.
De - us in Si - on, et ti - bi - red de tur vo - tum in
Je - ru - sa - lem; e - xau - di o - ra - tio - nem ma -
am, ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.

D. C.
& FIN

B) LA SEMANA SANTA

Oficio de tinieblas del Miércoles Santo
(Maitines del Jueves Santo)

FORMULA PARA LAS ANTIFONAS Y SALMOS

Solte

2159 $\text{♩} = 100$ ANTIFONA 1ª

Ze - lus do - mus tu - ae co - me - dit me, et op -

pro - bria ex - pro - bran - tium ti - bi - ce - ci - de - runt su - per me.

SALMO 1ª Recitando

Saluum me fac, De - us, quoniam intraverunt aquae usque

ad a - ni - mam me - am. Infixus sum in limo pro - fun - di,

et non est subs - tan - tia. (Sigue hasta el final y repite la primera antifona)

Ze - lus do - mus tu - ae co - me - dit me et op - pro - bria ex - pro -

bran - tium ti - bi - ce - ci - de - runt su - per me.

ANTIFONA 2ª

A - ver - tan - tur re - tror - sum et e - ru - bes - cant qui - co - gi - tant

SALMO 2ª Recitando

mi - hi ma - la. Deus, in adiutorium meum In - ten - de

Domine, ad adiuvandam me fes - ti - na. (Sigue hasta el final y repite la antifona)

A - ver - tan - tur re - tror - sum et e - ru - bes - cant,

qui - co - gi - tant mi - hi ma - la. (La misma fórmula para todas las antifonas y salmos)

Bloque III: CANTOS IMITATIVOS DEL ESTILO MELODICO GREGORIANO

A) ESTILO MELISMATICO

¡Oh admirable Redentor (I)

1642 $\text{♩} = 132$

¡Oh ad-mi-ra-ble,
oh ad-mi-ra-ble
Re-den-tor,
de la glo-ria
dul-ce pren-da de la glo-ria
dul-ce pren-da, tu nom-bre se-a-a-la-
ba-a-do en
los cie-los y
en la tie-rra. A. men.

Oh admirable Redentor (II)

Valdezate

♩ = 63

Oh ad-mi-ra-ble,
 de la glo-ria,
 tu Pa-sión,
 en los cie-los,
 y la ve-
 li-bre,
 por siem-pre

oh ad-mi-ra-ble
 de la glo-ria,
 tu Pa-sión
 en los cie-los
 y la ve-
 li-bre
 por siem-pre

Re-den-tor
 ma-yor preu-
 se-a a-la-ba-
 so-le dad y lau-
 de gra-cia lle-
 del co-mu-ni-pe-ca-
 a-la-ba-da se-a.

da,
 da
 rra.
 to
 na,
 do,
 men.

FUENTE:
 M. MANZANO: CANCIONERA POPULAR
 DE BURGOS
 (EN REDACCION)

B) ESTILO SILABICO

El Viacrucis

San Justo de Sanabria

959

Al-na que pe-lo- sa te sion-bas re-logran-do tu jo-ca-sión, ¿es po-si-ble
que no sion-bas mis do-lo-res, mis a-fren-tas, ni muer-te, pe-ra y do-lor?
La-ván-ta-te fer-vo-ro-sa, pues te lla-ma-a-man- te fi-no, buca-as-ta ple-dra pre-
cio-sa, que la-jailarás, a-mo-ro-sa, si-an-das el sa-cro ca-el-no.