

ÍNDICE DEL TRAMO II: ORGANISTA Y DIRECTOR DE CORO EN EL INTERNADO

La vida sujeta a un reglamento y a un horario invariable: p. 1

Mi primer 'nombramiento': p. 1

Estudiar para cura, una de las escasas posibilidades en una familia modesta: p. 2

Horario cuasi cuartelero, inventado por jesuitas: p. 2

Una ocasión inesperada: dos seminarios, dos encargados de música: p. 3

Tareas musicales de un responsable de las músicas de iglesia: p. 3

El ciclo semanal y el ciclo festivo anual: p. 4

El acompañamiento del canto gregoriano: p. 7

Los apuros de un principiante: p. 8

Los cánticos religiosos: el canto coral y el canto comunitario: p. 9 Músicas de armonio durante la misa rezada: p.9

El repertorio polifónico: la tarea de dirigir un coro para un novato: p. 10

La música de órgano (armonio): p. 10

El órgano ibérico: un instrumento complicado y en desuso: p. 11

El armonio: un instrumento con calidad y posibilidades expresivas: p. 12

Turismo musical durante las vacaciones de verano: p. 13

La suerte de tener un tío cura músico y compositor: (p. 14)

La galena, un ingenio prohibido, para escuchar música clandestinamente: p. 15

Formarse como músico por la práctica: p. 15

El conservatorio: destino imposible en Zamora: p. 16

La dudosa calidad de los conservatorios (años 1950): p. 16

Las clases particulares de piano: una solución mediocre pero única: p. 17

Aprender música 'al modo antiguo': p. 18

Itinerario de cuatro años de prácticas musicales: p. 19

El oficio de organista: p. 19

El laberinto de los tonos gregorianos: p. 20

Los repertorios de cánticos religiosos: un buen método de aprendizaje: 21

El repertorio para órgano y armonio, autores y obras: p. 22

Reflexiones marginales sobre músicas eclesiásticas y civiles: p. 24

La generación del *Motu proprio*, ¿músicos explotados y estafados?: p. 24

La música coral: el problema armónico de un coro de voces graves: p. 26

Un dato para la historia local semanastera: p. 26

Antologías de polifonía religiosa: p. 27

La música coral en las veladas festivas: p. 27

Alumno y ayudante del maestro Gaspar de Arabaolaza, una suerte: p. 28

Mis clases de solfeo como auxiliar del Maestro Arabaolaza: p. 29

El maestro Arabaolaza, premiado en un concurso nacional: p. 2

Mis estudios de piano: una carrera truncada: p. 29

Los cursos en la Escuela Superior de Música Sagrada en Vitoria: p. 30

Buenos profesores, para alumnos con ansia de aprender: p. 31

Tomás de Manzárraga, Luis Urteaga, Aníbal S. Fraile, Samuel Rubio, profesores ejemplares y dedicados: p. 32

Foto histórica bajo el Árbol de Gernika: p. 32

Los años del cambio: p. 33

De curas de 'misa y olla' a ejemplos de fe cristiana: p. 33

Los viejos cancioneros: bellas músicas con textos de falsa piedad: p. 34

Antología de ejemplos: pp. 34-35

La necesidad de una renovación: p. 38

Volver al canto gregoriano como modelo de música: p. 39

Crear un nuevo repertorio de cánticos en castellano: p. 39

Los cánticos paralitúrgicos: solución imaginativa con calidad: p. 40

Comienzos de la renovación litúrgica en España: p. 40

La ayuda musical inestimable del maestro Arabaolaza: p. 41

La Misa rezada Solemnizada: una solución para empezar: p. 42

Otras actividades musicales en el internado: p. 43

La actividad coral: p. 43

Las veladas literario-musicales: p. 44

El primer magnetofón: un invento prodigioso: p. 45

El duodécimo curso, final de carrera: junio de 1957: p. 46

Cursillo en Montserrat: 48

Organista de la catedral de Zamora por mandato episcopal: p. 49

Prefecto de Música del Seminario y Prefecto de Disciplina de los alumnos de Filosofía: p. 50

Las oposiciones a organista de la Catedral de Zamora: p.50

Mi nombramiento: p. 52

La primera paga mensual: 1.236 pts.: p. 53

Ordenación y primera misa, con el Mtro. Arabaolaza como padrino: p. 54.

TRAMO II ORGANISTA Y DIRECTOR DE CORO EN EL INTERNADO

Entre idas y venidas, entre avances y retrocesos, para no truncar demasiado cada etapa que voy recordando, me sitúo ahora en el comienzo del 8º año de la larga carrera hacia el curato, que era a la vez el curso 3º de Filosofía. Esto de la Filosofía ha de entenderse como "escolástica con denominación de origen", sin salirnos de un ápice de Aristóteles y de santo Tomás de Aquino, y estudiando como adversarios del pensamiento recto, desde Demócrito y Platón hasta Descartes y Kant (Marx, ni siquiera nombrarlo). Estos tres cursos nos disponían para entrar con pie seguro en los arcanos de la Teología. Tales estudios, junto con otras asignaturas calificadas también como principales (Física y Química o Ciencias Naturales, en cursos alternativos) y otras cuantas que se denominaban 'accesorias' (Historia de la Filosofía, Literatura Griega y Latina, Historia Universal, Lengua Francesa, Formación del Estilo –escritura y declamación–, Apologética y Música) tenían que ser, y de hecho lo eran, mi principal ocupación, como demostraban mis buenas calificaciones, para las que me era suficiente, en general, el tiempo de estudio marcado en el horario. Nuestro reglamento de internado era, como en todos los seminarios, herencia de la disciplina jesuítica, y desde las 6'30 de la mañana hasta las 10'30 de la noche, con media vacación el jueves y sábado y completa los domingos, la rutina nos iba llevando de curso en curso hacia la meta que nos habíamos (mejor, nos habían) marcado. Y aunque el estilo no era (excepto el de algunos de nuestros 'educadores') deshumanizado, y la motivación que nos mantenía en el seminario era, con el tiempo, el convencimiento, en nada tenían que envidiarnos los mozos que hacían la 'mili' en cuanto a disciplina, obediencia, frío y hambre (hasta que nos llegaron de EE.UU. la leche en polvo y el queso americano). Al fin y al cabo San Ignacio de Loyola, inventor del aquel horario, concibió la vida como una batalla y por eso fundó la Compañía (término tomado de la milicia) de Jesús. Así consta en el texto de su himno, que en su lugar reproduciré, más adelante (Tramo III-2, p. 20).

Mi primer 'nombramiento'

Pero volviendo a la música después de esta digresión sobre el contexto en que iba yo incrustando las aficiones y ocupaciones musicales, lo más importante en ese curso octavo fue que recibí de mi Obispo el mandato de encargarme de la dirección musical en el internado. La circunstancia que provocó este ascenso fulminante fue casual, como tantas veces nos ocurre en los hechos que van influyendo en los pasos importantes que vamos dando en nuestra vida. Con la abundancia creciente de 'vocaciones al sacerdocio' (por el año 1953 todavía no había en el ámbito rural español otras posibilidades de estudiar el Bachillerato y llegar a la Universidad, que haber nacido en una familia en muy buena posición económica), los

seminarios (diocesanos o de una orden religiosa, tanto da), donde la pensión era mínima (prueba de ello es que yo, hijo de maestro, pude estudiar en un seminario, aunque con media beca desde aquel curso), se llenaron de niños y jóvenes que procedíamos de un escalón social simplemente acomodado, incluso humilde, con mucho sacrificio de los padres. Para los hijos de familias con poder económico había la posibilidad de adquirir una licenciatura en Teología o en Derecho Eclesiástico, por estas tierras en la Universidad Pontificia de Salamanca, que por entonces entraba en su época más próspera en cuanto a número de alumnos. Y para los que, pudiendo la familia, querían ascender a un escalón todavía más alto, estaba la Universidad Pontificia de Comillas, que dado su renombre por estar regentada por los jesuitas, proporcionaba a los allí graduados unas posibilidades de pertenencia al 'alto clero' que, según se decía, en muchos casos habían llegado hasta el episcopado. De hecho el Obispo de Zamora había hecho su carrera en Comillas, antes de graduarse en Sagrada Escritura en el Instituto Bíblico de Roma.

24	25
DIEBUS LECTIVIS	
MANE	
6-30 Surgere.	8-00 Missa solemnis.
6-55 Praeces matutinae et meditatio.	9-00 Educatio physica, Jentaculum, Relaxatio.
7-30 Sancta Missa.	10-30 Studium. Praxis cathetetica pro theologis.
8-15 Cubiculi compositio et studium.	12-00 Relaxatio. Visitaciones.
9-15 Jentaculum.	1-00 Rosarium, Visitatio Sml.
9-30 Schola I.	1-30 Prandium et relaxatio.
10-30 Relaxatio.	VESPERE
10-45 Studium.	3-00 Deambulatio.
12-00 Schola II.	5-45 Frustulum.
1-00 Música.	6-15 Vesperae solemnes et benedictio Sml.
1-30 Visitatio Sml. Examen Prandium et relaxatio.	7-00 Studium.
VESPERE	9-00 Relaxatio et pia lectio.
3-00 Studium.	9-30 Coena. Praeces. Requies.
3-45 Schola III.	FERIA V
4-40 Relaxatio.	7-00 Surgere.
4-50 Studium.	7-25 Praeces et meditatio.
5-30 Schola IV.	8-00 Sancta Missa.
6-30 Frustulum et relaxatio.	8-45 Cubiculorum compositio.
7-15 Studium.	9-00 Jentaculum.
9-00 Rosarium, Pia lectio.	9-15 Relaxatio.
9-30 Coena. Praeces. Requies.	10-00 Academia morum.
Feria III-Collatio spiritualis pro philosophis. 8.	10-30 Studium.
DIE DOMINICA	11-30 Educatio physica et relaxatio.
MANE	12-45 Praeparatio cantus. Visitatio Sml.
7-00 Surgere.	1-30 Prandium.
7-25 Praeces et meditatio.	

Una página con el horario del seminario

Reproduzco aquí el horario del internado en sus tres variantes: el de los días de diario, el de los domingos y festivos y el de los jueves. Aunque es fácil de traducir, anoto por si acaso algunas equivalencias: *surgere* es levantarse; *cubicucompositio* es hacer la cama; *ientaculum* es desayuno; *schola* es clase; *relaxatio* es recreo; *frustulum* es merienda (mejor dicho minimerienda: una pieza de fruta cayendo en un estómago vacío); academia morum es urbanidad y buenas maneras, clase que tenía lugar el jueves, día semilectivo dedicado a enseñanzas complementarias; *deambulatio* es paseo hasta descampados en los alrededores de la ciudad, y *requies* es irse a dormir. Como puede verse, además de largos tiempos de estudio a diario y en los festivos, cada hora de clase tenía su respectivo tiempo de preparación, de un mínimo de 45 minutos.

A nada de esto pude yo aspirar, aunque bien me habría gustado Comillas, sobre todo por el renombre que había ganado su Schola Cantorum, desde que el P. José Ignacio Prieto había tomado las riendas de aquella institución musical que fundara unas décadas antes el P. Nemesio Otaño. Pero aquella aspiración era para mí imposible. En cuanto a las otras alternativas para los chicos nacidos en un pueblo eran: maestro, cartero, telegrafista, guardia civil, contable de un pequeño comercio o negocio,

relación familiar o de amistad para entrar a trabajar en alguna tienda o taller..., y pocas más.

Pues bien, visto lo que se avecinaba, un número de aspirantes que ya no cabía en el viejo Seminario Conciliar de San Atilano, de Zamora, que en el curso anterior alojó a unos 270 alumnos, unos 140 'latinos' y otros 110 'filósofos y teólogos', el Obispo de Zamora, no se supo por qué intermediarios y valedores, consiguió que un estupendo edificio que la Marquesa de Villachica había mandado construir en Toro, destinado a acoger a los sacerdotes jubilados, pero que apenas había sido estrenado por falta de huéspedes, fuera donado a la diócesis de Zamora para ser destinado a seminario menor. Así se facilitó la separación de los dos centros y hubo espacio para responder a la crecida de vocaciones. Y como al ocurrir este cambio Martín Avedillo fue destinado como prefecto de Música para el Seminario Menor de Toro, el Obispo debió de indagar acerca de quién podría hacerse cargo de la música en el internado de Zamora. Quién le dio mi nombre, yo no lo sé. Pero fue seguramente la circunstancia de haber actuado como ayudante del titular en los dos años anteriores lo que debió de empujar a quien fuera a proponerme (mejor, a ordenarme, pues creo que no me dio opción a negarme, a pesar de que a mí me daba miedo lo que se me iba a echar encima, y así se lo manifesté) que me hiciera cargo de las tareas musicales anejas a los actos de culto. En cuanto a las clases de música, volvieron a recaer todas sobre el maestro Arbaolaza, que las pudo atender a duras penas en días alternos, gracias a que se le destinó una clase de media hora diaria, que sólo aguantó como pudo el primer año. Para el siguiente curso ya pidió al rector que permitiera a tres alumnos aventajados impartir las clases de solfeo a los estudiantes de Filosofía, mientras él se encargaría de las de canto gregoriano a los alumnos de Teología, que todavía cabían todos en un aula grande.



Seminarios de Zamora y Toro

Tareas musicales de un responsable de las músicas de los actos piadosos

Heme aquí, pues, solo ante el peligro que se me había echado encima. Peligro que venía de dos frentes: uno, que las tareas eran muchas y me pillaban sin preparación suficiente, y otro porque me iba a ver en la necesidad de tomar constantemente decisiones que iban a afectar a mis discípulos y a los cuatro cursos de los alumnos de Teología que me superaban en edad, y por lo tanto en dignidad, como bien puede decirse,

porque en un internado siempre ha regido la ley de que los mayores mandan sobre los pequeños, y éstos se tienen que aguantar.

El ciclo semanal y el ciclo festivo anual

Entre todas las tareas del encargado de la música en el internado, la principal era la interpretación de los cánticos litúrgicos y religiosos. En ella tomaba parte toda la comunidad, en alternancia con la *Schola Cantorum*, formada por unos 25 cantores, y un pequeño coro de cinco o seis voces que interpretaba las partes variables de canto gregoriano y las estrofas de los cánticos en castellano. Todas las demás ocupaciones eran secundarias y complementarias.

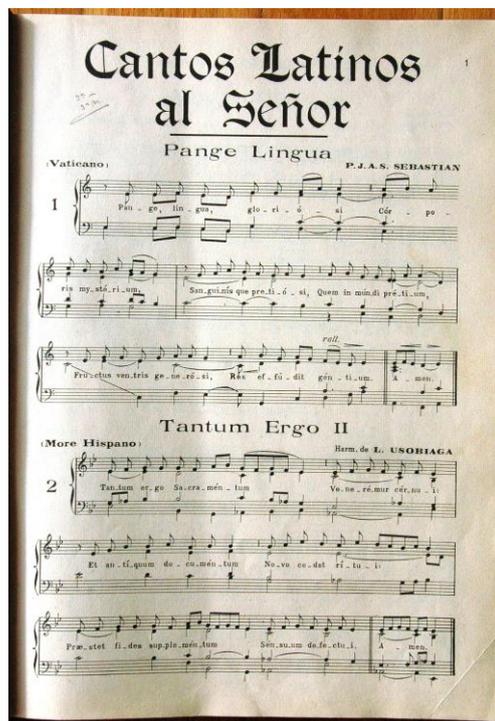


Vista panorámica del Seminario Conciliar de San Atilano, antigua casa de los jesuitas, emergiendo detrás de las casas de los barrios bajos.

Una simple enumeración de las tareas musicales que iban a recaer sobre mis hombros frágiles da idea de lo que se me echaba encima.

Había en primer lugar una tarea semanal que se repetía rutinariamente y que comprendía: la preparación del repertorio gregoriano de cada domingo: el *introito* en canto gregoriano (las demás partes se podían recitar en *recto tono*), que había que ensayar la víspera con el pequeño grupo de cinco o seis de los cantores del coro (lo llamábamos 'la escolilla'); el *ordinario de la misa*, integrado por las partes fijas: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* y *Agnus Dei*, que había que acompañar al armonium, leyendo por un libro de atril que contenía un acompañamiento a cuatro partes de la variante más común, la denominada *Misa de Angelis*; una pieza propia para el ofertorio interpretada a partir de uno de los dos o tres repertorios que integraban una elemental biblioteca, o bien una 'improvisación' (ya he dicho que lo que yo había escuchado siempre a mis predecesores era una sucesión de acordes rutinaria en el estilo 'armonía de sacristán'); un *canto de comunión* que entonaba el pequeño coro en las estrofas, alternando con el coro general formado por todos los asistentes que estaban 'abajo' (la misa dominical se celebraba en la iglesia de San Andrés, el coro y el armonium en la tribuna, tal como hoy está todavía, y la

comunidad abajo, en los dos bloques de bancos que hoy también siguen siendo los mismos). Y unos acordes o una breve pieza para ambientar la salida del celebrante desde el altar hasta la sacristía. Los actos de la tarde comprendían: el canto de las *Vísperas* en latín y gregoriano, compuesto por la introducción, el canto de los cinco salmos con sus respectivas antífonas, el himno, distinto para cada tiempo litúrgico, el canto del Magnificat con su correspondiente antífona y tono, y el responsorio breve final, también distinto, todo ello acompañado al armonium. Al canto de las *Vísperas* seguía la exposición del Santísimo, que incluía el *Pange lingua* antes del rezo del rosario y el *Tantum ergo* antes de la bendición final. La costumbre era variar este canto, unas veces en gregoriano y otras alternando las cuatro o cinco melodías diferentes que se venían cantando 'desde siempre' en el internado, que yo conocía de memoria y acompañaba de oído, aunque con el libro de acompañamiento delante, para que me sirviera de guía.



Pange lingua con acompañamiento gregoriano

Esta rutina de los domingos se rompía con algún *extra* de canto gregoriano: un *ordinario de la misa* diferente de la misa de *Angelis* (en la tradición del internado se conocían otras cuatro, las denominadas *Orbis factor* para cualquier fiesta, *Lux et origo* para el tiempo de Pascua, *Pater cuncta* para cuaresma, y *Cum iubilo* para las fiestas de la Virgen) en las grandes festividades del año. En todas estas fiestas había que ensayar con el pequeño grupo de cantores el repertorio gregoriano propio de cada una y las antífonas de *Vísperas* con sus salmos, además de los cánticos de la exposición del Santísimo, que acompañaban el rezo del Rosario.

El calendario de fiestas solemnes, que obligaba además a ensayar los cánticos propios del novenario, ya tradicionales en el internado, y eran las siguientes:

La fiesta de la *Virgen del Pilar* (12 de octubre).

La fiesta de *Cristo Rey*, el último domingo de Octubre.

La Fiesta de *Todos los Santos* (1 de noviembre).

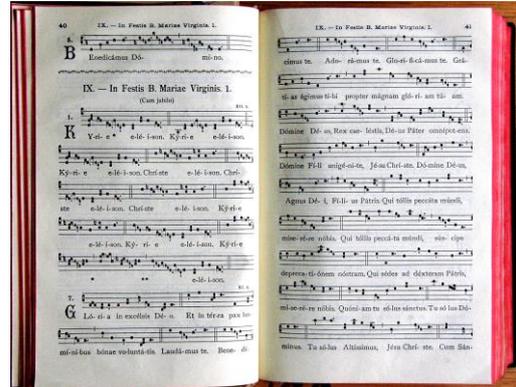
La fiesta de la *Conmemoración de los Difuntos*, al día siguiente, que tenía la ventaja de ser más conocida, al ser la misma misa de *Requiem* de los funerales.

La fiesta de la *Inmaculada Conxepción*, el 8 de diciembre.

Las tres fiestas de *Navidad, Año Nuevo y Reyes*, en los tres cursos en que pasamos las vacaciones en el internado (del 51-52 al 53-54)

La fiesta de *San José* (19 de marzo), con su novena y cánticos especiales del coro, que era a la vez el *Día del Seminario*.

La *Semana Santa* íntegra, con todos los gregorianos de las ceremonias, con piezas polifónicas ya 'tradicionales', que había que ensayar, y además los *Maitines* del Jueves, Viernes y Sábado Santo, que se cantaban, todo en gregoriano, con salmos y antífonas propias.



Misa 'Cum iubilo', de las fiestas de la Virgen

La fiesta de la *Ascensión*, con músicas gregorianas propias.

La fiesta de *Pentecostés*, con repertorio gregoriano propio, del cual formaba parte la Secuencia *Veni, Sancte Spiritus*, (poema cantado en gregoriano).

El *Mes de Mayo*, dedicado a la Virgen María, con el ejercicio piadoso de *Las Flores*, en que se rezaba el rosario a media tarde (ya en horario de buen tiempo), y en el que había que repasar o aprender los cánticos breves que eran tradicionales (eran unos 7 u 8 series diferentes, no recuerdo bien) después de cada uno de los cinco misterios, y rematar la función con un cántico final, escogido de entre un repertorio de unos 20, también conocidos en el internado.



Comienzo de los Maitines del Jueves Santo

Y como el curso terminaba el 24 de junio, había otro *Mes del Corazón de Jesús*, idéntico al de mayo en cuanto a cánticos y músicas.



Venid y vamos todos: dos versiones

Y dependiendo de la fecha en que cayera el día del *Corpus Christi*, que a veces coincidía justo en la semana última del curso, todo lo obligatorio en una fiesta solemne, en cuya misa había una *sequentia* (poema cantado en gregoriano, con texto de Santo Tomás de Aquino), que duraba unos 12 minutos, y requería largo tiempo de ensayo porque no se quedaba en la memoria.

El hecho de haber formado parte del coro en los cuatro años anteriores y haber sido ayudante de mi antecesor en los dos últimos me ayudó mucho, al conocer de memoria el repertorio usual en la casa.

El acompañamiento del canto gregoriano

Durante mi primer año de oficio el canto gregoriano no lo acompañaba normalmente, porque me resultaba muy difícil a causa de las extrañas (para mí) armonías que exigía, algunas de las cuales practicaba en el breve repertorio que contiene el método de Raffy. Para el canto del *introito*, que era obligatorio, me conformaba con señalar el inicio con el armonium, para entonarnos los que íbamos a cantarlo. La misa *de Angelis* la conocía de memoria desde pequeño, y como tiene una sonoridad tonal mayor, le iba buscando los acordes apropiados, siguiendo mi instinto musical. Las otras cuatro las tuve que ir estudiando lentamente, por un libro de acompañamiento que había en el archivo. En cuanto al *Pange lingua* y al *Tantum ergo*, eran, como he indicado, los himnos rituales para la exposición y bendición con el Santísimo, obligatoria antes y después del rosario de los domingos y fiestas. La melodía gregoriana de este himno, una de las más conocidas y repetidas en toda la Iglesia Católica, yo la acompañaba de memoria casi desde los comienzos de mis prácticas en el teclado del armonium. Por cierto, con el tiempo me resultó uno de los mejores ejercicios para poner en práctica el transporte, pues se cantaba normalmente en la altura de la tonalidad de Do (con final en Mi). Pero dependiendo de la

VIII. In Festis Duplicibus. 5.
(De Angelis)

Kyrie. e - - - - - lé. i. son. Kyrie.

Christe e - - - - - lé. i. son. Kyrie.

e - - - - - lé. i. son. Kyrie. e - - - - - lé. i. son.

The image shows a page from a musical score. At the top, it is titled 'VIII. In Festis Duplicibus. 5. (De Angelis)'. Below the title, there are three systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The first system is labeled 'Kyrie.' and has the lyrics 'Kyrie. e - - - - - lé. i. son. Kyrie.' written above the notes. The second system is labeled 'Christe' and has the lyrics 'Christe e - - - - - lé. i. son. Kyrie.' written above the notes. The third system has the lyrics 'e - - - - - lé. i. son. Kyrie. e - - - - - lé. i. son.' written above the notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the left hand.

Misa 'De Angelis'

asamblea a la que había que entonar y acompañar, a veces había que transportar la armonía a la altura Si, o por el contrario, a Do# (= Re^b), o bien transportar sobre la marcha si el coro colectivo se bajaba de entonación, como era frecuente. Así que mis manos se fueron acostumbrando en poco tiempo a estos cambios repentinos, después de haberlos estudiado con detenimiento.

En cuanto a las otras piezas de canto gregoriano, yo iba tocando la melodía, añadiendo los acordes que podía ir leyendo por el *Kyriale* que había en el archivo. Seguramente el acompañamiento era un tanto deslavazado, pero los dos años en que ya venía formando parte del coro me daban la seguridad de que era un poco mejor del que 'ejecutaban' mis

predecesores (excepción hecha de Paco Echánove, que leía con toda facilidad).

Lo que más difícil me resultaba eran las entonaciones de las antífonas de las *Vísperas* y el acompañamiento de la salmodia, dada la dificultad que plantea la transposición de los ocho modos a la misma altura, para que la nota sobre la que se recita cada salmo sea siempre la misma, aunque forme parte de diferentes sistemas melódicos. Para un colectivo que salmodia el canto gregoriano, como por ejemplo una comunidad de monjes, generalmente la altura *La* es buena para la parte recitada, y también para que la entonación, la semicadencia (*flexa* se la llama técnicamente) y la cadencia final también sean cómodas.

De modo que, como ignorarán la mayor parte de mis lectores, aunque sean músicos de teclado, pues para nadie es hoy útil lo que a mí me valió durante muchos años, la transposición de los ocho tonos gregorianos a la cuerda recitativa *La* obligaba a armonizar el tono primero con la armadura de *Re menor*; el segundo con la de *Fa# menor*; el tercero con la de *La mayor*; el cuarto con la de *La menor*, con final en *Mi*; el quinto con la de *Re mayor*; el sexto con la de *Fa mayor*; el séptimo con la de *Sol mayor*, con final en *Re*, y el octavo con la de *La mayor*, con final en *Mi*. Este galimatías tardé algún

TRANSPOSITION FACILE DES MODES.

MODES	FINALES et DOMINANTES	TRANSPOSITION A OPERER	NOTE INITIALE DO TRANSPOSEE	ARMATURE DE LA CLEF	NOUVELLES FINALES et DOMINANTES
II ^e	<i>Ré - Fa</i>	Élever de 2 tons $\frac{1}{2}$	<i>Fa</i>	1 bémol (Fa majeur)	<i>Sol - Si^b</i>
III ^e	<i>Mi - Do</i>	Baisser de 1 ton	<i>Si^b</i>	2 bémols (Si ^b majeur)	<i>Ré - Si^b</i>
V ^e	<i>Fa - Do</i>	Baisser de 1 ton $\frac{1}{2}$	<i>La</i>	3 dièses (La majeur)	<i>Ré - La</i>
VII ^e	<i>Sol - Ré</i>	Baisser de 2 tons $\frac{1}{2}$	<i>Sol</i>	1 dièse (Sol majeur)	<i>Ré - La</i>
VIII ^e	<i>Sol - Do</i>	Baisser de 1 ton	<i>Si^b</i>	2 bémols (Si ^b majeur)	<i>Fa - Si^b</i>

Esquema de transposiciones del método Raffy

tiempo en entenderlo, después de haberlo estudiado en un cuadro sinóptico que ofrece el método de Raffy, y me exigía largo tiempo de preparación para no dudar en los cambios entre una antífona y la siguiente, entre un salmo y el siguiente. Las *Vísperas* de los domingos ordinarios las dominé pronto porque la armonización de las antífonas y los salmos, que se repetían siempre, la tenía solucionada en uno de los repertorios del archivo. Pero cada fiesta que se avecinaba, motivo de alegría para todos, para mí lo era de preocupación y me venía dando miedo desde días antes, pues todo el auditorio, y sobre todo los cantores que se colocaban a mi alrededor, estaban dispuestos a soltar la risa a cualquier duda o equivocación. A los *Maitines* de los tres días de Semana Santa les venía teniendo pánico desde un mes antes, pues había que hacer estos cambios de tonalidades en cada uno de los nueve salmos. Menos mal que los *Responsorios* y *Lamentaciones* sólo me exigían entonar el principio. Recuerdo que la primera vez que me enfrenté a esta dificultad, en la Semana Santa de aquel primer año, me temblaban las piernas, literalmente. Afortunadamente me había aprendido casi de memoria todo lo que me esperaba, y había ido escribiendo las armaduras y los inicios de cada antífona y salmo. Recuerdo que el día de Pascua, cuando todo había terminado, fue para mí como una verdadera resurrección. No se me ha olvidado nunca la liberación con que respiraba en el paseo de aquella tarde, por la orilla del río Duero.

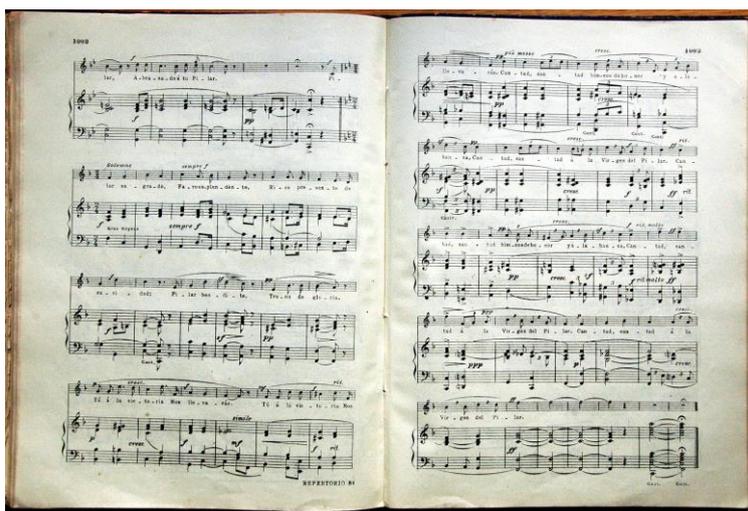
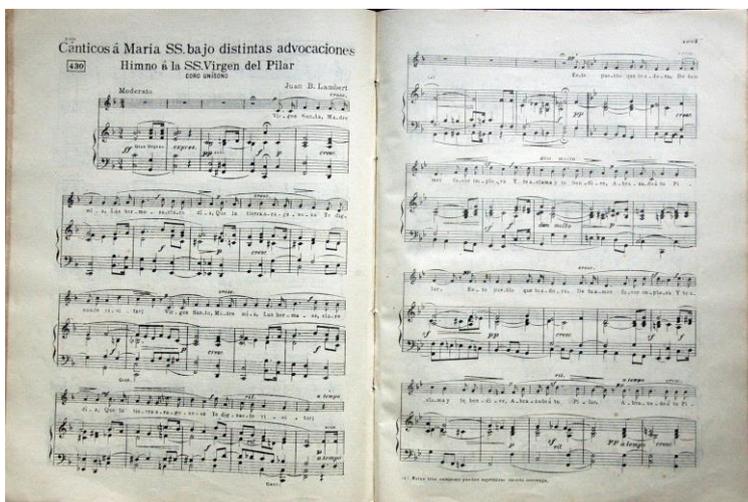
Los cánticos religiosos: el canto coral y el canto comunitario.

El canto gregoriano era imprescindible en el internado porque era obligatorio en los actos litúrgicos, pero ni era el que ocupaba más tiempo (excepto las Vísperas, que duraban más de media hora), ni era la música religiosa que más apreciábamos. Muy al contrario, se soportaba porque no había otro remedio. Lo verdaderamente importante en los actos piadosos eran los cánticos religiosos en castellano. El repertorio tradicional en el

seminario, 'el que yo heredé' de mis antecesores, estaba integrado por unas 150 canciones. Apunto las cifras aproximadas: unas 50 para la comunión, unas 60 para las fiestas de la Virgen y el mes de mayo, unas 10 para la devoción al Corazón de Jesús, 2 o 3 a otros santos y celebraciones (Virgen del Pilar, Cristo Rey,

novena de ánimas), 2 himnos a Santo Tomás de Aquino (estos dos eran especialmente esperados, pues habían sido compuestos en la década de 1930 por un rector con aficiones musicales), 3 canciones a San José, media docena de canciones de penitencia durante la Cuaresma, incluido el canto del *Vía crucis* con una de las melodías y textos más difundidos por los misioneros que iban de pueblo en pueblo ("*Acompaña a tu Dios, alma mía...*"), dos himnos a S. Francisco Javier en su novena, y poco más. La piedad privada prevalecía sobre la liturgia oficial, de manera que festividades tan solemnes como la Pascua, la Ascensión y Pentecostés no tenían repertorio en castellano, sólo los cánticos litúrgicos en latín. Se libraba el Corpus Christi porque valía el repertorio que se cantaba en la comunión. Pero santos tan relevantes como san Francisco de Asís, san Ildefonso y san Atilano, patronos de Zamora, san Marcos, santa Teresa y la misma Santa Cecilia, patrona de los músicos, no tenían ningún cántico especial en el repertorio anual.

Hay que tener en cuenta que la misa diaria no era cantada ni participada, sino 'rezada', es decir, pronunciada por el celebrante en su primera parte (lo que después se ha venido a llamar *liturgia de la palabra*, término que por entonces no se conocía) y dicha en silencio a partir del ofertorio hasta el final. Durante la misa, antes de que se extendiera el uso



Himno a la Virgen del Pilar

del misal privado para los asistentes, hacia la década de los años 50, cada cual rezaba sus devociones particulares o leía cualquier libro piadoso, preparándose para la comunión, que era también un acto de piedad privada más que comunitario. Así que durante la segunda parte de la misa se podía interpretar un canto al ofertorio y otro a la comunión, y en alguna ocasión un himno al final. Pero la misa sólo se solemnizaba con canciones y música de armonium en las novenas solemnes, en los sábados y domingos y en las fiestas solemnes que hemos citado. El resto de los días la misa era 'a palo seco', rezada y dicha casi siempre a toda prisa. En la Iglesia de San Andrés, donde hoy se ha instalado un sistema de calefacción, ahora que sólo se celebra misa en los domingos y fiestas, la temperatura invernal no pasaría en aquellos años de unos 10 grados. Así que el celebrante más 'piadoso', que leía más despacio, gozaba de menos simpatías que el que la despachaba en poco rato. Y otro tanto ocurría con los cánticos y las músicas: si no robaban tiempo de duración eran bien vistas, porque al menos 'amenizaban' las obligaciones piadosas. Pero el organista tenía que tener mucho cuidado en no introducir músicas que prolongaran las ceremonias. Así eran las cosas. En resumen, el repertorio en uso a lo largo de un curso rondaba la cifra de 140 cánticos.

El repertorio polifónico que había que interpretar a lo largo del curso era muy reducido. Se limitaba a algunas piezas en latín a dos o tres voces durante la novena de la Inmaculada; *el Miserere del P. Alcácer* en la semana de Pasión, y como final del *Oficio de Tinieblas* del triduo sacro (Jueves, Viernes y Sábado Santo), los responsorios de maitines; algún *Tantum ergo* o algún motete eucarístico a dos voces iguales. En aquel primer año no pude ampliar el repertorio coral que venía siendo conocido de antes. En primer lugar por falta material de tiempo, pues a lo que tuve que dedicar mayor esfuerzo fue a lo que era imprescindible y obligatorio. Pero además porque el grupo coral que había heredado estaba compuesto en su mayor parte de estudiantes de los cuatro cursos superiores al mío (todos los que están en las dos filas superiores en la foto que he copiado páginas atrás. En el colectivo había algunas voces buenas, pero también unos cuantos que habían entrado en el conjunto por simpatía o por compromiso con Martín Avedillo y trataban de imponerme su voluntad y sus criterios, que no eran musicales. Para obviar este problema fui poco a poco ampliando el conjunto con voces nuevas, gente con buen oído y con ganas de cantar, seleccionándolos sobre todo entre los de mi curso y los otros tres inferiores. Así pude ir capeando el temporal, no sin frecuentes discusiones y algún disgusto, que pude ir superando a base de ir demostrando que dominaba mi oficio cada vez con más soltura. Al final del curso ya las cosas habían cambiado bastante, y el coro del siguiente año duplicó desde el comienzo el número de cantores, en su mayor parte elegidos por mí. Un internado es un mundo muy complejo, en el que, metido en un lío como el que me había tocado, había que aprender a nadar en aguas revueltas si no se quería naufragar con todo el bagaje.

La música de órgano (armonium)

Como ya he indicado, el seminario de Zamora no disponía de un órgano, instrumento carísimo y muy difícil de adquirir, incluso por escasez de fabricantes, en muchas regiones de España, donde la tradición de los maestros organeros se quedó anclada en el denominado *órgano ibérico*, instrumento relativamente presente en las iglesias bien dotadas, pero ausente, salvo rara excepción, en las iglesias parroquiales de núcleos de

población pequeños, en la mayor parte de las de ciudad, y en oratorios y capillas de todo tipo y dimensión. Tomando como referencia la provincia de Zamora, que vale como ejemplo de otras muchas, en las comarcas de Sanabria, Aliste y Sayago, rayanas con Portugal, sólo se puede encontrar un órgano en Fermoselle. Tampoco en las tierras del Pan y del Vino, amplias comarcas relativamente ricas, donde sólo hay un órgano pequeño y destartalado en El Piñero, procedente del antiguo y ya derruido convento de Valparaíso. Y sólo en la ciudad de Toro y en tres o cuatro pueblos de su alfoz quedan algunos instrumentos maltrechos y salvo el de la Colegiata, sin posibilidad de uso. En cambio las catedrales, mejor dotadas por disponer de patrimonio ya antiguo, pudieron acometer la compra de instrumentos de gran envergadura, unas veces de construcción nueva y otras, mucho más numerosas, aprovechando materiales de los órganos viejos, algunos de los cuales, de cierta calidad en su especie y recursos, quedaron destruidos por motivos económicos.

El órgano ibérico es, por lo general, brillante en sus flautados agudos y juegos de lengüetería, poco potente en los flautados de base de 8 pies, escaso o carente de juegos de 16, con la última octava baja sin notas alteradas (la denominada *octava corta*), falto de un teclado para los pies, sustituido por unos cuantos bordones (*contras*) accionados de uno en uno pisando una especie de champiñones, y carente también de juegos encerrados en una caja de expresión regulable con una palanca-pedal. Por estas y otras razones, como el coste de su conservación y la falta de intérpretes, la inmensa mayoría de los órganos ibéricos y su repertorio quedaron anclados en el pasado en la mayor parte de los templos, olvidados, abandonados y mudos, sustituidos a partir de comienzos del s. XX por todo tipo de armonios, la mayor parte elementales, con dos o tres juegos, y con otros modelos muy perfeccionados, casi siempre de fabricación francesa, que cumplieron mejor con la misión de acompañar el canto y llenar de sonidos los momentos de silencio de las celebraciones litúrgicas y piadosas.

Por la década de los cincuenta sólo había en toda la ciudad de Zamora, en la Catedral, un órgano con dos teclados manuales, un pedalero completo, de dos octavas, y un conjunto de registros en caja de expresión. Los otros cuatro, situados en las iglesias de San Vicente, San Torcuato, San Ildefonso y San Juan eran de la hechura del órgano hispánico que he descrito. Por el año 1955 se reformó el de San Vicente, aprovechando el



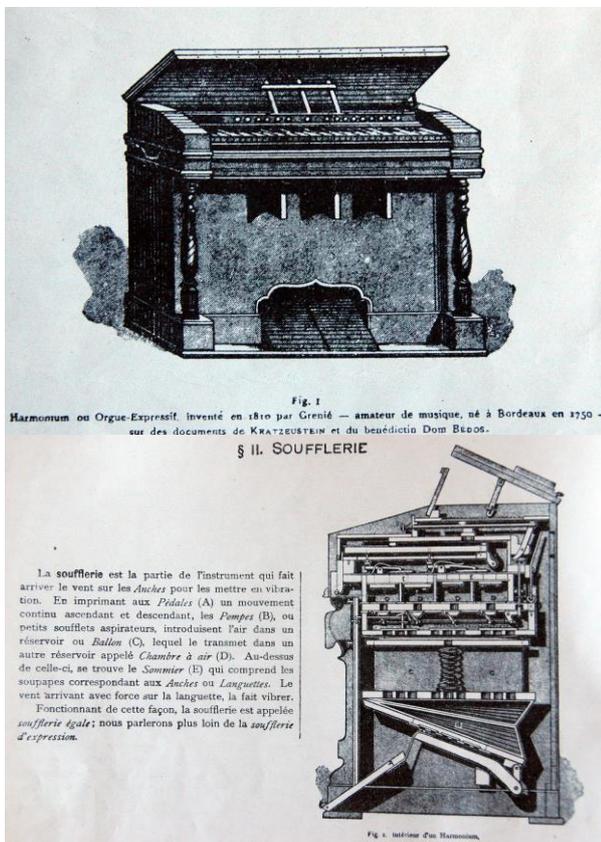
Órgano de Tamara de Campos (Palencia)

En el corazón de la palentina Tierra de Campos, donde se conserva una de las mayores acumulaciones de órganos históricos en iglesias de pueblos, se puede admirar la esbeltez del instrumento que se conserva en el templo de Tamara de Campos, apoyado todo el pesado volumen de su cuerpo sonoro sobre una única columna.

material del antiguo, añadiendo un juego de 16 pies, ampliando la octava baja hasta completarla, y distribuyendo los registros en dos teclados. Algunos años antes se había inaugurado el órgano de la Universidad Laboral, de hechura mastodóntica, con una variedad de registros y un volumen de sonido que no cabía en la enorme basílica construida con el edificio. La ostentación, más que la funcionalidad, fue, sin duda, el criterio que guió a los responsables de la dotación del templo de María Auxiliadora, en el que se celebraban los actos de culto de la recién estrenada Universidad Laboral.

En sustitución del órgano, en las demás iglesias y capillas de la ciudad, y no en todas, era el armonium el instrumento que cumplía el papel de acompañante de los cantos asamblearios. Tal ocurría en el Seminario de Zamora, donde había dos armonios de muy buena calidad, únicos instrumentos en los que yo podía practicar y progresar, tanto en el acompañamiento, como en el conocimiento y la práctica de la música para órgano compuesta en España, en su inmensa mayoría obras para armonium. El mejor de los dos, situado en la tribuna de la iglesia de San Andrés, de fabricación francesa, estaba dotado de 9 registros de teclado partido (5 suenan en la mitad alta –uno de ellos en 8va aguda– y otros 4 en la baja, uno de ellos con sonido subgrave.); tenía además los matices *forte* y *piano*, un trémolo para los registros agudos y dos registros imprescindibles para matizar la interpretación: uno, denominado *gran juego* o *tutti*, que abre todos los registros y se acciona con una palanca a la altura de la rodilla, y otro, importantísimo, denominado *expresión*, situado en el centro de todos los tiradores que abren los registros (ver más adelante el gráfico del corte longitudinal).

Como es sabido, el sonido del armonium lo producen los pies del ejecutante, al mover alternativamente unos fuelles que llenan de aire una gran caja que distribuye en su tapa superior la corriente del aire hacia los registros, todos de lengüeta, que están abiertos. Sobre este recurso expresivo da la siguiente explicación Raffy en la introducción a su método: "*El registro expresión, el más importante y delicado de todos, pone en contacto directo el aire producido por los fuelles, sin que pase por la caja intermedia. La más leve presión de los pies se resiente en el sonido de las lengüetas, de modo que la intensidad del sonido depende directamente del grado de presión que se hace con los fuelles. Se puede entender, pues, que por medio de un mecanismo tan delicado y sensible se pueden obtener del armonium los matices más*



El armonium: dos grabados del método de Raffy

variados, desde los sonidos más dulces y suaves hasta las armonías más explosivas y majestuosas. El intérprete tiene bajo sus dedos un instrumento capaz de traducir todo su pensamiento musical, todos los sentimientos que contiene las músicas que interpreta”.

El instrumento del que yo comencé a ser titular en aquel séptimo curso de mis estudios era, sin duda alguna, el de mayor calidad de toda la ciudad. Puedo asegurarlo porque al cabo del tiempo los conocí todos por razones de mi puesto en la Catedral, pues a menudo la Capilla de la que formaba parte era ‘contratada’ para solemnizar misas o ceremonias solemnes en diversos templos. En aquel instrumento, cuyo paradero ignoro (sólo sé que no es necesario, porque hoy no se canta en la residencia de estudiantes y centro multiusos en que se ha convertido el Seminario), he pasado el mayor número de horas de estudio, de práctica instrumental acompañando a las voces y llenando de sonido las amplias bóvedas de ese recito de planta tan singular, la iglesia de San Andrés, cuyo altar principal se encuentra situado casi en el centro del espacio, por delante de las dos amplias capillas laterales que conforman un ábside bifrontal. Este recinto fue el testigo, durante los 12 años siguientes, de los temores de mi primer año como principiante, del camino hacia una habilidad manual cada vez mayor, y del ‘estreno’ de las primeras obras que fui componiendo en los años preconciarios, en que la música religiosa experimentó unos cambios como nunca los había tenido en toda su historia. De esta primera etapa de mi vida de músico, y de los primeros pasos que fui dando hacia las siguientes que he recorrido voy a tratar de ordenar e hilvanar los recuerdos, muy diversos, que conservo en mi memoria. Fueron éstos los años en que me convertí de aficionado y principiante en profesional del oficio de músico, que comprendía todas las tareas que había iniciado en este primer año.

Turismo musical

En el tramo V incluiré una síntesis sobre la música para órgano en España, como reflexión final sobre mis 14 años como titular del órgano de la Catedral de Zamora, plaza que gané por oposición en 1957 y a la que renuncié en el año 1970. Pero antes de entrar de lleno en la siguiente etapa quiero recordar todavía un episodio que me sirvió como estimulante para las tareas que acababa de emprender en mi primer año de responsable de la música en el internado. Es el caso que mi tío Santiago, recién trasladado como párroco a Morales del Vino, quiso tener el detalle de invitarme a acompañarle, durante las vacaciones del verano, a una breve estancia de una semana en Villagarcía de Arosa, donde los Misioneros Claretianos habían fundado y tenían bien afianzada una Casa-Residencia en la que desarrollaban múltiples servicios religiosos. De aquella institución formaba la parte más importante una iglesia con capacidad media en la que ejercían las tareas normales en una parroquia. Y en aquella casa desempeñaba las actividades musicales el P. José Andrés Mielgo, al que ya me he referido más atrás. Y como ya llevaba unos cuantos años residiendo allí, tuvo tiempo de formar una coral con muy buenas voces, que cantaba en las funciones religiosas en voces de hombre, y en conciertos festivos en coro mixto, con un repertorio de aires gallegos. Todos los arreglos y armonizaciones eran del Padre Mielgo, como se le llamaba por allí. Tuve la suerte de que por la fecha en que fuimos a parar allí se celebraba la novena del Inmaculado Corazón de María, una de las grandes fiestas de la Congregación, con lo que los ocho días que pasamos allí estuvieron llenos de músicas. La iglesia estaba dotada con un armonium de muy buena calidad, con el titular

organista, compositor y director de coro profesional, prácticamente liberado para las tareas musicales.

El primo músico, también tío segundo mío, hacía sonar el instrumento en todas las misas, que eran 'rezadas', y permitían al organista interpretar el repertorio habitual: una *Entrada* solemne, ambientando la salida del celebrante desde la sacristía hasta el altar; un *Gradual*, de estilo meditativo, mientras el celebrante leía la 'liturgia de la palabra' (valga esta expresión, *avant la lettre*), un *Ofertorio*, pieza en estilo movido y carácter jubiloso; una *Elevación*, pieza lírica en aire lento y volumen suave, durante la consagración; una *Comunión*, pieza también meditativa en aire moderado, y un *Final*, pieza breve de estilo semejante al de la *Entrada*. Muy orgulloso de su sobrino, músico incipiente, el P. Mielgo tuvo el detalle de permitirme estar a su lado, invitándome a 'pasar la hoja' cuando era necesario, cosa que yo hacía con facilidad, pues la lectura todavía se me daba mejor que la interpretación. Además tuve la suerte, añadida, de que el repertorio que más usó durante aquellos días era el que había compilado y editado el P. Tomás L. Pujadas, también misionero claretiano, con el título *Órgano Sacro Hispano*. Obra que también yo había adquirido para el archivo musical de mi Seminario, y en la cual había empezado a abordar la interpretación de las piezas más fáciles, que ya iba dominando. Y para mayor suerte, también el P. Pujadas estaba residiendo por aquellos días en aquella Casa, y no se perdía estar presente a la hora de la misa, porque sabía que el P. Mielgo aprovechaba su presencia para dedicarle, muy bien interpretadas, las obras propias que el antólogo había incluido en el libro. Frecuentemente los ví y escuché hablar entre ellos, con gran satisfacción de encontrarse juntos en aquella ocasión.

Y todavía me quedan otros dos recuerdos musicales de aquellos días. Uno de ellos, el de escuchar y poder cantar, uniéndome a la coral que dirigía el P. Mielgo, el *Himno al Inmaculado Corazón de María*, composición del P. Luis Iruarrizaga: una de las melodías himnicas más brillantes, sonoras y solemnes de todo el repertorio religioso de aquella época (al lado del *Himno a la Virgen del Pilar*, de J. B. Lambert, también obra maestra en su género). Aparte del valor de la melodía, esta pieza era muy célebre y renombrada a causa de la forma en que se mueve el bajo, escrito en octava doblada, con continuas notas de paso que le proporcionan una hechura



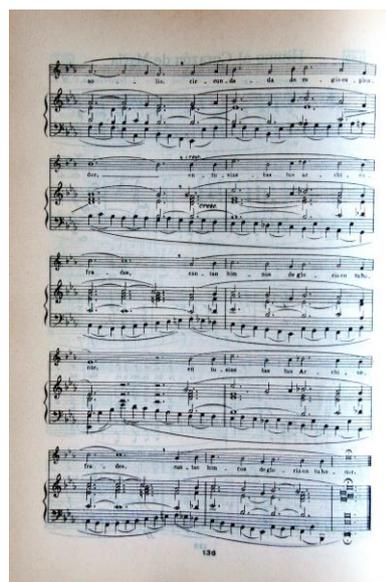
Una composición del P. José Andrés Mielgo

El P. José Andrés Mielgo recogió en esta antología buena parte de sus primeras obras. Su estilo de composición siempre fue simple a la par que inspirado, con buena inventiva melódica y armonías muy sencillas. Los Gozos a Nuestra Señora de Gracia, patrona de Sayago y venerada en la Ermita de Gracia, cercana a Villamor de cadozos, su pueblo natal (y el mío), cantados desde hace más de 60 años, fueron considerados siempre como una melodía tradicional del pueblo.

melódica en constante contrapunto con la melodía. En aquel momento, final de la ceremonia vespertina, el P. José Andrés se transformaba y se crecía acompañando magistralmente al coro, con el gran juego del armonium y el coro en fortísimo, llenando por completo el recinto. Aquellos momentos nunca se me han vuelto a olvidar, y los he recordado siempre que, años después, yo pude llegar a interpretar esta brillantísima composición con el coro del seminario en la misma forma en que la había escuchado.

El segundo recuerdo fue todavía más sorprendente, e inolvidable por otros motivos. Nuestra estancia en Villagarcía terminó con una visita de dos días a unos parientes lejanos de mi tío que vivían en La Coruña. En uno de ellos nos invitaron a

un teatro a la representación de dos zarzuelas, nada menos que *La Revoltosa* y *La Verbena de la Paloma*, en una sola sesión. Aquella era la primera vez que acudía a un espectáculo musical no religioso. Aquella velada de teatro musical, la orquesta y coros, los cantores, y sobre todo las cantoras,



Himno al Corazón de María

me llevaron a otro mundo para mí desconocido completamente. No logré en mucho tiempo quitar de mi cabeza todo lo que en aquella sesión había visto y oído, que fue para mí mucho más que buena música.

Además, y para terminar, tengo todavía otro episodio de aquel curso, relacionado con la música. En el internado estaba prohibido leer la prensa y escuchar la radio. Como todavía no se había inventado el transistor, corría en secreto el uso de la galena, artilugio sustitutivo de la radio en el que podía escucharse la emisora local, EAJ72-Radio Zamora. Yo me fabriqué uno en las vacaciones de verano, y con él podía de vez en cuando captar clandestinamente algunos programas. Y tengo un recuerdo clarísimo de haber escuchado por vez primera el ciclo completo de las 9 sinfonías de Beethoven, que ofreció nuestra emisora en los sábados de dos meses consecutivos, y de haber comentado la audición con otro condiscípulo también aficionado a la música. Por vez primera pude ilustrar musicalmente la vida de Beethoven que había leído un año antes en la colección de biografías de Bernardino de Pantorba, a la que ya me he referido. Y por primera vez escuché una grabación de la 9ª Sinfonía, de la que tantas referencias había leído en los manuales y libros de historia de la música que habían caído en mis manos.

Formarse como músico por medio de la práctica

Para situar mi caso en el contexto, tengo que decir que está por hacer un estudio documental acerca del cuadro de estudios de los

conservatorios de provincia de aquella época, y otro estudio sociológico de las razones por las que, en una ciudad donde había un conservatorio, acudían alumnos y alumnas a estudiar música, cuáles eran los métodos por los que se estudiaba el solfeo, en qué forma se estudiaba, qué instrumentos se enseñaban, quiénes eran los profesores de los mismos, cuáles los de una asignatura tan importante como la armonía, qué titulaciones tenían los enseñantes, dónde las habían adquirido, a qué estrato social pertenecían quienes estudiaban o se examinaban en un conservatorio, etc.

La historia de la fundación de estos centros de enseñanza musical, que está por investigarse en detalle, deja bien claro que sólo desde bien entrado el siglo XIX dejaron de ser las escolanías de las catedrales y los monasterios, y en menor medida las universidades, si hablamos de música práctica, las únicas instituciones en que se ejercía la enseñanza musical. Y un repaso a las biografías de los músicos más renombrados en España durante ese siglo y hasta bien entrado el siguiente deja también claro que el paso de la enseñanza musical de manos de clérigos a músicos 'civiles', digámoslo así, se hizo paulatinamente, ya que en la mayoría de los conservatorios recién fundados tenían una buena parte enseñantes que a la vez ejercían como maestros de capilla o como organistas en las catedrales. Los nombres de Hilarión Eslava y Nemesio Otaño, representativos de un colectivo muy numeroso, que ocupan en buena parte el siglo y medio en que se fue consiguiendo la lenta, difícil y complicada tarea del paso de la música eclesiástica a la civil, y que tomaron en ella parte muy activa, demuestran esta debilidad de la enseñanza de la música en los conservatorios españoles, a excepción de los de Madrid y Barcelona, que se adelantaron en varias

décadas a todos los demás. Es verdad, sin embargo, que como estos centros surgían de la necesidad social de que la música no religiosa sonase en los conciertos y en las representaciones teatrales, las personas que impulsaron la fundación y la dotación de los mismos contaron como mínimo con algunos pianistas capaces de iniciar a los futuros alumnos, con algunos instrumentistas

de cuerda, sobre todo violinistas, y con otros de viento, procedentes éstos en su mayoría de las bandas de música que venían funcionando en la mayor parte de las capitales de provincia y poblaciones grandes.

Centrándome en mi caso, en nada se parece este itinerario mío al que siguieron estudiantes de mi edad que pudieron prepararse en un Conservatorio de Música de provincia de la década 1950. Los conservatorios más cercanos a Zamora por aquella época eran Valladolid, reconocido como Escuela de Música en 1928 y oficializado como de grado profesional en 1956, y el de Salamanca, creado con carácter regional en 1935, y con



El método de Hilarión Eslava, por el de que varias generaciones aprendieron a leer música

validez académica desde 1940. En ambos sólo había especialidades instrumentales, sobre todo piano y violín, ni siquiera guitarra todavía, más las asignaturas teóricas o complementarias que figuraban en los programas oficiales. Por supuesto, la armonía se estudiaba, no como puerta que abre la iniciativa del músico a la creatividad y la comprensión de la relación entre los sonidos, sino como un juego de enlaces de acordes que tenía más de jeroglífico teórico que de descubrimiento gozoso de la biensonancia del movimiento correcto de las voces o partes. En definitiva, tormento y pesadilla si el profesor era un teórico intransigente (caso más frecuente) en lugar de un maestro paciente. Por otra parte, pensar en las especialidades musicales creativas era imposible fuera de los conservatorios de Madrid, Barcelona, y pocos más.

. Por consiguiente, el camino que en Zamora tenía que seguir por entonces quien quisiera iniciarse en la práctica de la música, sólo tenía dos opciones. Una, conseguir entrar en la Banda Provincial de Música fundada y dirigida por el maestro Haedo, donde como mucho se podía llegar al nivel de un aficionado, o de un iniciado que después tenía que buscarse la vida para progresar, cosa muy difícil en Zamora. La otra, acudir a clases particulares de piano, que impartían los escasos enseñantes que había en la ciudad, por el plan antiguo, el de 1945, y prepararse previamente en los tres cursos de solfeo del método de la SDM, por el que estudiaron todos los músicos de este país que no adoptaron el método LAZ, usado en los conservatorios de Cataluña. Solfeo que consistía sobre todo en lectura medida sin entonación ¡y de uno en uno!, y procedimiento que, a pesar de la abundancia actual de métodos de lectura que dicen seguir buenas normas pedagógicas, no ha caído hoy en desuso, pues en todos los centros de enseñanza musical hay profesores que, sea por el método que fuere, siguen sin exigir la entonación de las lecciones de solfeo. Quien estuviere interesado en comprobar esto no tendría más que indagar entre los alumnos de cualquier conservatorio, que hoy tienen que 'superar' los cursos de solfeo. Y ello a pesar de que todo el mundo reconoce que esta forma de iniciar a los estudiantes en la lectura musical es la causa, por una parte, de que muchos alumnos empiecen a odiarla desde el principio, por considerarla como un requisito aburrido en lugar de una puerta abierta al dominio del mundo de los sonidos. Y por otra, lo que aún es más grave, que todo instrumentista que necesite su instrumento para saber cómo suena lo que está escrito y no sea capaz de entonarlo mentalmente, tendrá siempre más dificultades para comunicar la expresividad de la melodía y en su caso la armonía escrita en una partitura.

A la vista de este panorama, yo me puedo considerar como un afortunado, pues estaba en el único centro donde la práctica musical y el estudio se podía ejercer en un contexto que a mí me permitía iniciarme y progresar en el camino por el que venía dando pasos desde años atrás: la práctica de la música en todas las variedades, que tenía a mi alcance en el régimen de internado al que había ido a parar. Las pocas veces que pude tomar contacto con alguno de los que estudiaban piano para examinarse en el conservatorio, me producían una especie de extrañeza mezclada con cierta envidia, sobre todo si les escuchaba interpretar algunos de los estudios y piezas de los últimos cursos. Conservo el recuerdo bien claro de un hijo de una de las maestras de Morales del Vino que estaba preparando su fin de carrera de pianista y alquiló un piano para estudiar a fondo su examen final al final del verano del año 1955, del que salió aprobado. Cuando yo pasaba cerca de su casa y escuchaba los sonidos que era capaz

de extraer del instrumento sentía un complejo de inferioridad que me dejaba muy insatisfecho de mí mismo (yo andaba entonces por el cuarto curso). Pues bien, en las vacaciones de Navidad del mismo año logré reunir un pequeño coro mixto de unas 12 voces, llamando a personas con afición a cantar y buen oído y pudimos preparar el *Adeste Fideles* y el *Noche de paz* a 3 voces, pero no logré que aquel pianista recién titulado tomara parte en el coro, a pesar de mi insistencia. Su disculpa era que 'él nunca había cantado en toda su vida de pianista'.

Mi iniciación y mi formación como organista, como pianista, como cantor, como director de coro, como inventor de músicas, como estudiante de armonía, contrapunto e instrumentación, como profesional de la enseñanza musical, se parece mucho más a la manera en que se iban formando los músicos 'de oficio' de los cuatro últimos siglos. Si por ejemplo leemos la vida del maestro Alonso de Tejada (por poner el ejemplo de un músico zamorano), reconstruida paso a paso por Dionisio Preciado en la introducción a la edición de su obra, comprobamos que ganó su primer puesto como maestro de capilla de la catedral de Calahorra nada menos que a los 17 años de edad. Este hecho supone, dada la dificultad de la prueba que superó, que desde los 7 u 8 años en que entrara como niño de coro de la Catedral de Zamora tuvo que aplicarse con toda asiduidad a la práctica del canto y al aprendizaje de la composición y la dirección de coro, pasando además por cursar estudios en la universidad de Salamanca. Este fue durante siglos enteros el itinerario que siguieron los compositores de músicas vocales, y más tarde los organistas y ministriles al servicio de las catedrales, basílicas, abadías y centros de culto. Como es obvio, no traigo a colación este ejemplo para igualarme al maestro zamorano, que me deja en clara inferioridad comparativa (qué tontería estoy diciendo), pues a los 17 años yo estaba comenzando un camino que el maestro zamorano ya había terminado. Simplemente quiero recalcar que como centros de aprendizaje del oficio de músico los conservatorios son muy recientes, mientras que de las catedrales salían verdaderos maestros en composición (aparte de hábiles en leer y en improvisar ante un teclado de órgano, lo cual se da por supuesto). Y también, evidentemente, que los actuales se parecen ya muy poco, afortunadamente, a los del siglo pasado, aunque todavía les queden vicios adquiridos de los que no han sabido o podido librarse. A este aspecto me referiré más adelante, cuando cuente mi experiencia de una década como enseñante en el Conservatorio Superior de Salamanca.

Aquel primer año de tareas musicales en el internado fue para mí un campo de experiencias musicales que me orientó de lleno en una dirección en la que nunca antes había pensado: ejercer como músico, siguiendo los múltiples ejemplos que habían desfilado ante mis ojos. Dentro de la orientación que habían tomado mi vida y mis estudios, las circunstancias me fueron empujando hacia la música sin que yo me lo hubiera propuesto antes.

Una prueba de oposición a Maestro de Capilla

Además de componer un villancico y un motete en 24 horas, Alonso de Tejada tuvo que superar una intrincada prueba práctica cuando en el año 1605 ganó la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de Toledo. El nivel de exigencia exigido a los opositores demuestra el nivel de preparación de los que ganaban.

He aquí el texto de la prueba:

1º Contrapunto suelto sobre canto llano de contrabajo y de concierto, puntando dos voces por la mano y cantando otra. 2º Contrapunto suelto sobre canto llano de tiple y de concierto puntando una voz por la mano y cantando otra. 3º Contrapunto suelto sobre canto de órgano sobre cualquiera voz y de concierto, puntando una voz con la mano y cantando otra. 4º Sobre un dúo, tercera voz; sobre un tercio cuarta voz, sobre un cuarto quinta voz. 5º Trocar la voz del dúo, tercio y cuarto, que el tiple se diga octava bajo y el contrabajo, octava arriba. 6º Sobre una voz de canto de órgano puntar dos voces por la mano y cantar otra. 7º Sobre un tiple y contralto puntar una voz por la mano y cantar otra. 8º Sobre una voz de canto de órgano cantar un paso forzoso y puntar otra voz con la mano con el mismo paso. 9º Sobre un tercio decir una cuarta voz, todos semibreves. 10º Sobre una voz de canto de órgano decir breves todas, esperando dos pausas a lo más largo. 11º Sobre lo mismo decir todos semibreves en síncope, en regla y en espacio y otra voz de mínimas en síncope. 12º Contrapunto sobre una voz de proporción. 13º Sobre un tiple de canto de órgano, cantar una voz y pronuncie por solfa otra que cante un cantor. 14º Sobre una voz de canto de órgano, fuga en cuarta y en quinta, y lo mismo sobre canto llano de tiple. 15º Una fuga en segunda sobre un tiple. 16º Composición de todas maneras. 17. Regir el facistol, subiendo y bajando las voces todas. 18. Canten los músicos sin pausas, aguardando al maestro los vuelva. 19. En el discurso de la música, calle algún músico para ver si el maestro echa de ver que falta aquella voz. 20. Examínense en la misa de Josquin super voces musicales y en los cánones del benedictus de la misma misa o del mismo autor”.

Itinerario de cuatro años de prácticas musicales

Me sitúo ya, continuando mi narración después de esta digresión teórica conveniente para situar las cosas en su sitio, al comienzo del curso 1953-1954. Como vengo diciendo, fue mi primer curso de estudiante de Teología, que comencé con 19 años de edad y terminé con 20, al que siguieron los otros tres que completaron mis estudios, finalizados en junio de 1957. En aquel mismo año fui ordenado sacerdote en el mes de septiembre, después de haber ganado en el mes de julio las oposiciones al beneficio de organista de la Catedral de Zamora, al que me presenté por mandato de mi Obispo. Durante los cuatro años de estudiante de Teología, mi oficio de músico, muy diverso en tareas, aficiones y estudio experimentó, ahora lo compruebo repasando recuerdos, un progreso notable. Doy un repaso a cada una de las novedades que me trajeron aquellos cuatro años.

El oficio de organista

Comienzo por la práctica del oficio de organista. Como ya he dejado escrito, en el primer año terminé perdiendo el miedo al acompañamiento del canto gregoriano. Dominé por completo la *Misa de Angelis*, ya de memoria, y me fui atreviendo, con ayuda de un *Kyriale* que adquirí para el archivo, con las otras cuatro fórmulas que se venían usando por costumbre en el internado, de acuerdo con los tiempos litúrgicos. Para el canto de las *Vísperas*, con sus cambios de antífonas, fui encontrando cada vez mayor facilidad, a fuerza de prepararme con tiempo cada una de las fiestas. Me costó mucho trabajo ir conociendo las de los cuatro domingos de Adviento, diferentes para cada uno de ellos. Todavía con algunos tropezones y dudas,

fui saliendo adelante. Al no disponer de un libro con el acompañamiento realizado, más que para los ocho tonos gregorianos del canto de los salmos (el libro llegó en el curso siguiente), entonaba en el armonium el comienzo de cada antifona, sin acompañarla, pero acompañaba la salmodia con fórmulas escritas que había encontrado en varios libros de atril, entre otros el de Raffy. Al final del curso ya había perdido el miedo casi por completo, pues la preparación me costaba cada vez menos tiempo y mi buena memoria para las melodías trabajaba a mi favor. Mi habilidad para el acompañamiento, leído en un libro siempre que disponía de él, o realizado de oído después de prepararlo a conciencia, fue cada vez mayor.

Algo parecido me sucedió con el repertorio de los cánticos religiosos. Pude adquirir para el archivo dos obras muy útiles que tenían los acompañamientos armónicos realizados. Una de ellas fue el *Repertorio de Cánticos Sagrados*, compilado por el P. José González Alonso y aumentada y mejorada por el P. Manuel Sierra. Los tres tomos de la obra contienen un total de 683 obras (melodías en su mayor parte aptas para una interpretación popular, con acompañamiento muy bien realizado, de una dificultad media salvo algunas excepciones) relacionadas con todas las fiestas, advocaciones y devociones

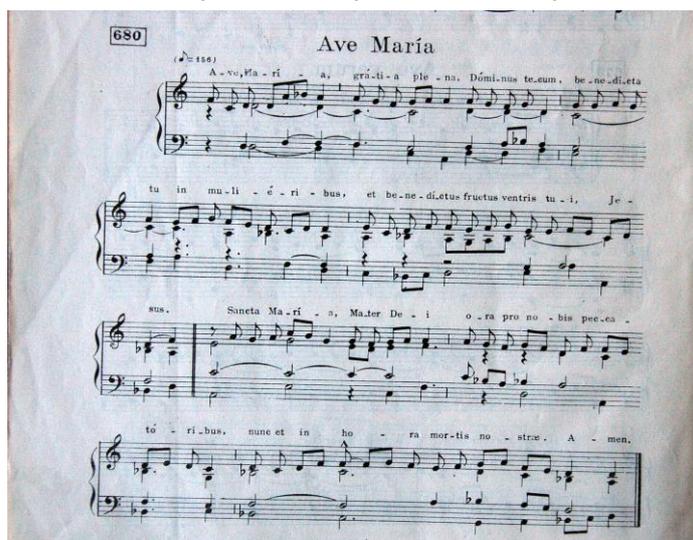
del culto festivo y diario. Especialmente importantes para mi oficio fueron los cánticos para la comunión y actos eucarísticos, los cánticos a la Virgen, que llenan un grueso tomo, y un suplemento con himnos y cánticos para las fiestas de todo el año. Este repertorio me fue muy valioso durante los cuatro últimos años de mi carrera y los tres primeros de mi etapa como prefecto de música en el internado, a los que después me referiré. Especialmente útiles me fueron las fórmulas del acompañamiento gregoriano: los tonos comunes del Oficio, las fórmulas de los ocho tonos de los salmos con todas las variadas terminaciones de cada uno, y las del acompañamiento de las respuestas de la asamblea a las oraciones y aclamaciones del celebrante.

Éstas últimas merecen un comentario aparte, por la importancia que tuvieron para mí en el dominio rápido del teclado y de las armonías en varias alturas, a las que correspondían variadas armaduras tonales. Aunque hoy ya es mucho menos frecuente que el celebrante de la misa cante las aclamaciones y los recitados de las oraciones, todavía se escucha de vez en cuando a curas que se atreven a entonar *El Señor esté con vosotros*, *Levantemos el corazón*, *Fieles a la recomendación del Señor*, etc., en la época a que me estoy refiriendo estos cánticos eran obligatorios y se entonaban en latín. Pues bien, como todo el mundo sabe, el oído musical de los curas puede ser bueno, normal, mediano o malo. Y a esta variedad de facultades musicales, para las que la inspiración divina parece que no ha ayudado nunca (en un cursillo de gregoriano oí decir: "el Espíritu Santo no llega a tanto"), corresponde una variedad de calidades musicales. La obligación del organista era señalar al celebrante la entonación (las primeras notas, la altura o tesitura) de cada una de las aclamaciones. Pero si el celebrante 'no cogía la nota', como decíamos, el organista tenía que



Una página del Kyriale

cambiar repentinamente el esquema armónico y tomar como referencia de altura, no la que había sugerido con el primer toque, sino la que el cura tomaba por su cuenta. Por eso había que tener la armonía en las manos, repentizando los acordes de la respuesta de la asamblea en la altura del celebrante. Pero había además, en estas armonizaciones, que resolver el problema de las sonoridades, que en la mayor parte de estas aclamaciones no son tonales, sino modales, por lo que no se pueden resolver con armonías "de sacristán", con los tres acordes de un tono



Una página del Repertorio del P. González: Ave María

mayor. Por supuesto, mis primeras armonías eran de sacristán (todos mis respetos para este gremio de pluriempleados), hasta que leyendo por los libros de acompañamiento me fui dando cuenta de que el gregoriano es otro mundo de sonoridades melódicas a las que corresponde una armonía diferente de la tonal si se quiere acompañar correctamente el gregoriano.

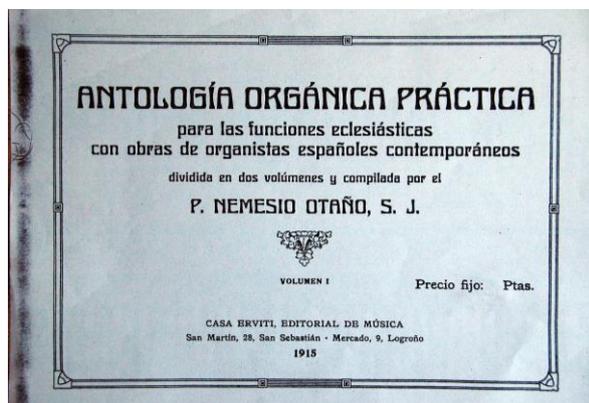
El repertorio del P. González me sirvió, además, para ir acostumbrando mi oído y mis manos a las armonías bien realizadas, a las modulaciones pasajeras, a las semicadencias y a las cadencias perfectas. En el libro figuraban obras y armonizaciones de los músicos más prestigiosos de las primeras décadas del siglo pasado, la llamada "generación del Motu proprio" de Pío X. Armonías que progresivamente fueron pasando a mi memoria en aquel curso y los sucesivos, preparándome sin darme cuenta para el futuro que me esperaba como músico. Entre otros muchos de limitado renombre figuran como autores en aquella antología, los nombres de *Nemesio Otaño*, *Luis Iruarrizaga*, *Gaspar de Arabaolaza*, *Eduardo Torres*, *Luis Urteaga* (que al año siguiente fue mi profesor de armonía, como después diré), *Sancho Marraco*, *Julio Valdés*, *Cumellas Ribó*, *V. Goicoechea*, *Miguel Arnaudas*, *Federico Olmeda*, *D. Mas* y *Serracant*, *José M^a Beobide*, y *el mismo P. Manuel Sierra*, coautor de la antología. Todos ellos fueron maestros de capilla formados dentro del propio ambiente musical de catedrales, colegiatas y seminarios, y algunos de ellos, como el maestro Arabaolaza, con titulaciones en Armonía (fue alumno de Arín), Contrapunto y Fuga, Composición, Orquestación y Dirección de Orquesta en el Real Conservatorio Superior de Madrid. A todos estos maestros debo yo mis conocimientos de armonía, para mí 'avant la lettre', pues los estudios sistemáticos los llevé a cabo dos años después de toda esta práctica en los cursos de la Escuela superior de Música Sagrada, con los maestros Luis Urteaga y Aníbal Sánchez Fraile.

Aunque las solicitudes para ampliar el archivo de música había que hacerlas a cuentagotas al mayordomo, pues eran tiempos de mucha escasez de medios, en los años siguientes fui adquiriendo otros libros de acompañamiento de cánticos: las *Obras Completas* del P. Luis Iruarrizaga, fuente inagotable de bellas melodías y armonías modernas, el libro de

acompañamiento del *Cancionero Religioso* del P. José María Alcácer y la *Selección de cantos religiosos*, del P. Mariano Plana. En estas obras había un repertorio sobreabundante que cubría con creces todo el calendario de fiestas y devociones. Pero además todos estos libros contenían lo mejor de toda la generación de músicos que he citado: melodías inspiradas y armonías muy bien realizadas, que me fueron entrando progresivamente en la memoria y en las manos. Tuve que estudiar con mucho tesón, empleando la mayor parte de mi tiempo libre, pero me fui haciendo músico de oficio. Metido de lleno en estos repertorios, me atreví por entonces a componer yo mismo una canción (aquella sí sería mi opus 1), tomando el texto del viejo libro de mi abuelo al que ya he aludido. Escribí el invento para dos de las mejores voces del coro, un tenor y un barítono, con la forma de un coro al unísono y una estrofa a dúo. Como me daba vergüenza confesar que yo era el autor de aquel invento, que a mí me parecía bueno, le atribuí la autoría de alguno de los músicos de los más desconocidos de las antologías. También al dúo de intérpretes le gustó, y no tardaron en aprenderlo bien. El estreno (mundial, claro, aunque anónimo) tuvo lugar al final del rosario de uno de los días del mes de mayo. Y el éxito de la canción fue muy comentado en la casa. El dúo de intérpretes no cesaba de hacerme preguntas sobre el invento, de las que yo me escurría como podía. Y en el fondo sospecharon lo que era cierto, por más que yo lo negara.

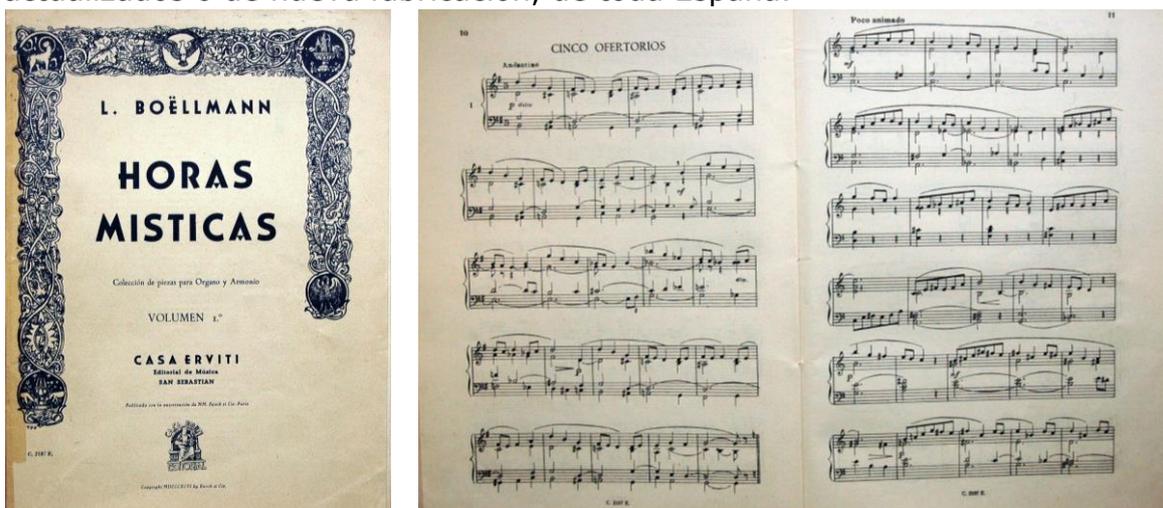
El repertorio para órgano y armonium

Simultánea con esta práctica del acompañamiento fue la interpretación de las músicas de ambientación de los actos de culto, sobre todo la misa. Como ya he indicado, la denominada "misa rezada" permitía que el armonium sonase durante varios espacios, para los cuales los maestros que he citado y otros muchos compusieron centenares de piezas de hechura magistral en su género. Cuando comencé mi andadura sólo figuraban en el archivo el primer tomo de la antología compilada por el P. Otaño y uno de los dos tomos de Arabaolaza. Pero al cabo de los cuatro años siguientes pude ir adquiriendo las principales obras antológicas publicadas por las tres editoriales que editaban repertorios de esta índole: la Casa Erviti, de San Sebastián, la Editorial Boileau, de Barcelona, y la editorial Cocusa, de los PP. Claretianos. A estas antologías ya me he referido más atrás, en el excursus sobre la música para órgano en España. Conseguí permiso del mayordomo para adquirirlas, y fueron el principal recurso para cumplir una parte de mi oficio, al par que alimento musical. Además de los dos volúmenes de las *Horas místicas* de L. Boëllman (con un total de 100 piezas) que me fueron de una gran ayuda para captar el carácter de los principales géneros 'funcionales' de piezas para la misa rezada (*Entrada, Ofertorio, Elevación, Comunión, Salida y Versos*) y los dos de César Frank, que contienen 89 piezas del más diverso carácter y variadas sonoridades armónicas, el archivo se completó con las obras que



Portada del volumen primero de la Antología de N. Otaño

estuvieron presentes en todos los atriles de los armonios y órganos, actualizados o de nueva fabricación, de toda España.



Portada y una página y una página de las Horas místicas, de L. Boellman

Completaron la biblioteca orgánica los dos cuadernos del *Salterio orgánico*, de Gaspar de Arbaolaza, muy aptos para la iniciación; los dos tomos de la *Antología orgánica práctica*, compilada por el P. Otaño; el *Rosetón*, de Juan M^a Thomas; los 3 volúmenes de *Cantos íntimos*, de Eduardo Torres; y las *Saetas* del mismo autor; los 6 cuadernos de piezas para la misa, de Luis Urteaga; los dos cuadernos de A. Massana, y los 2 de J. M. Alcácer. Y sobre todo, por la amplitud y variedad de autores, estilos y funcionalidades que cubre, la estupenda antología titulada *Órgano Sacro Hispano* del claretiano Tomás L. Pujadas.

A los nombres de los compositores que ya he citado en el excursus esta antología añade los de G. Arenal, R. Borobia, J. García Romano, A. Mingote, A. Pérez, J. Ignacio Prieto, A. J. Quesada, A. Sánchez Fraile, J. M. Usandizaga, V. Zubizarreta y el propio compilador de la misma, que contribuye con 24 obras de una hechura original y una sonoridad progresista, llena de colorido, a la vez que arraigada en el repertorio gregoriano. A todo lo cual hay que añadir el suplemento musical de la revista *Tesoro Sacro Musical*, en el cual colaboraron con nuevas composiciones los maestros citados y otros muchos, entre los que hay que destacar como uno de los más avanzados al P. Vicente Pérez Jorge, autor de obras que también quedan rozando la politonalidad y el atonalismo.



Portada y cuatro páginas del Órgano Sacro Hispano

Yo creo que esos repertorios contienen la mayor riqueza artística de toda la música que se compuso en España durante las seis primeras décadas del siglo XX. De la insulsez de las armonías y la carencia de nuevas formas de

las músicas de órgano de los dos siglos anteriores se fue pasando a una riqueza armónica que llegó en poco tiempo a las puertas del atonalismo, como lo demuestran, entre otras muchas de varios maestros, composiciones como el *Tríptico del Buen Pastor*, de Jesús Guridi, la obra antológica *El organista español*, de Eduardo Torres, los dos cuadernos de A. Massana, algunas piezas del P. José Ignacio Prieto y varias obras de Luis Iruarrizaga, en especial la *Missa Papalis*, la más avanzada de su inmenso repertorio. Estos dos últimos, músicos de gran talla como compositores y como directores, crearon e impulsaron dos de las instituciones corales más prestigiosas de su época. La primera y más temprana, la Schola Cantorum del Seminario de Madrid, con la cual estrenó Iruarrizaga una buena parte de su repertorio (aparte de la coral que creó en la iglesia del Buen Suceso). La segunda, la que llevó a su culmen el P. José Ignacio Prieto, S. J., la Schola Cantorum de la Universidad Pontificia de Comillas, para la cual compuso y con la cual estrenó un inagotable catálogo de obras corales, que están, sin duda entre los mejores ejemplos de la música religiosa, todavía inspirada en el impulso del *Motu Proprio* de Pío X, ésta sí, llevada hasta las mismas puertas del atonalismo, aunque con una expresividad siempre al servicio de los textos litúrgicos, a los que la música de los actos de culto debe servir "tamquam ancilla", como una sierva, conforme al criterio que tenían muy claro estos renombrados maestros.



Sanctus de la Missa Papalis

REFLEXIONES MARGINALES

Este inciso, necesariamente breve, sobre mi trayectoria, no tiene como finalidad principal exponer teorías, sino contar experiencias y sacar conclusiones, me lleva a unas consideraciones que me conformo con apuntar, porque su desarrollo demandaría una investigación histórica muy amplia.

La primera se refiere a una comparación, no odiosa sino objetiva y sin sesgo, entre la música y los músicos (sobre todo compositores) eclesiásticos, que se movieron principalmente, pero no exclusivamente en el ámbito de los templos donde se desarrollaba su acción como parte de los actos de culto, litúrgicos y no litúrgicos, y la música y los músicos 'civiles', por así decirlo, cuyas creaciones tenían como destino el teatro (ópera y zarzuela), las salas de concierto, los salones de baile, los desfiles callejeros de las bandas de instrumentos de viento, y las músicas más o menos domésticas. Esta comparación no se puede hacer hoy por la simple razón que he apuntado: nadie, que yo sepa, se ha dedicado a catalogar, inventariar, clasificar y estudiar el inmenso repertorio de músicas religiosas de variadas formas y estilos creadas en España durante las seis primeras décadas del siglo XX. Y por consiguiente, nadie tampoco se ha enrolado en la tarea de elaborar un estudio musicológico sobre todos los aspectos del mismo: ni su catalogación metódica, a partir de los archivos donde se encuentran las partituras, antes de que terminen por desaparecer; ni su clasificación en los tres géneros habituales, vocal, instrumental y mixto; ni a distinguir los subgéneros presentes en cada apartado; ni a detectar las raíces temáticas de muchas de estas músicas; ni a recoger datos acerca de sus intérpretes, ni acerca de los ámbitos donde sonaron, que no fueron sólo los templos.

Cuando Tomás Marco, en el VI tomo de la *Historia de la Música española*, se refiere a toda esta gran oleada de músicos denominándolos “la generación del Motu Proprio” está bastante en lo cierto, pues el impulso de la nueva música comenzó a partir del célebre documento papal. Pero cuando, englobando a cerca de un centenar de compositores de música religiosa, afirma que fue ésta una generación explotada y estafada, está haciendo una afirmación injusta y errónea. Injusta, porque los engloba en un único colectivo en el que sin embargo hay una gran diversificación, no sólo en el lenguaje, en el estilo y en los géneros musicales, muchos de ellos profanos, sino también en las tareas, pues una buena parte de estos músicos tomaron parte muy activa en la creación de conservatorios, orquestas y conjuntos corales e instrumentales, y compusieron muchas obras no destinadas al templo ni a la liturgia, como el mismo Marco reconoce. Y otros roturaron amplios campos de una investigación musicológica, apenas iniciada, y a veces colonizada por especialistas extranjeros que nos venían a enseñar lo que en muchos casos ya sabíamos mejor que ellos.

Pero es también una afirmación errónea, porque se trata de millares de obras de todo tipo que fueron interpretadas (tocadas y cantadas) y escuchadas por varios millones de personas durante más de cuatro décadas. Ya hubieran querido para su obra la mayor parte de los compositores que Marco cita en su libro una difusión y un número de oyentes, no igual, lo cual era imposible, sino siquiera mínimo para poder decir que sus obras consiguieron un eco social que sin duda deseaban sus autores. Y no digamos los de la generación a la que el propio Tomás Marco pertenece, muchos de cuyos componentes tienen las carpetas llenas de obras sin estrenar, unas cuantas de ‘estreno absoluto’ entendido en sentido estricto (se interpretaron una sola vez y volvieron a la carpeta), y casi siempre para un público minoritario y con ayuda de una subvención. Porque afirmar que el músico compone únicamente movido por su impulso interior como testigo de una época, y no tiene por qué tener en cuenta a los destinatarios contemporáneos de su obra, aunque en ellos rebote porque nada les comunica, es una falacia que se ha propagado como verdad, pero está siendo cada vez más abiertamente desmentida. (Recomiendo a este respecto el libro titulado *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, de Alessandro Baricco, sobre todo en el capítulo *La Música Nueva*).

Después del trabajo esquemático de Marco, que tiene más de fichero exhaustivo (con indudable mérito, pues era necesario redactarlo) que de mirada analítica a las obras y a su repercusión en la sociedad a la que hay que pensar que van destinadas (pues parece evidente que la obra de arte, para serlo en verdad, ha de penetrar en la percepción del destinatario, ya que si reclusa hacia el inventor no es más que un soliloquio), a mí me parece evidente que hay que reescribir la historia de nuestra música tratando de que cada cual ocupe en el conjunto el lugar que le corresponde. Volveré sobre esta página de Tomás Marco más adelante, cuando me refiera a la necesaria reforma que el Concilio Vaticano II introdujo en la liturgia, que él despacha con la ligera frase ‘cambios de opinión de la jerarquía religiosa’.

La segunda pregunta hay que dirigirla a los que se autodenominan, y sin duda lo son, musicólogos, sobre todo los que se dedican a la historia. Si hacemos un recuento de los trabajos, o publicados o en estado latente de tesis doctorales que difícilmente van a ver la luz, llevados a cabo en los 30 últimos años, veremos que se han ido centrando cada vez con más asiduidad en los archivos musicales de las Catedrales. Por la sencilla razón, quizá, de que al no ser muy accesibles o en otros casos inexistentes los archivos civiles, los graduados en Musicología se han dedicado a lo más fácil: desempolvar y catalogar los de las iglesias (trabajo que empezó y casi concluyó el P. José Calo en las Catedrales), y posteriormente a transcribir las obras de esos archivos, en cuanto han encontrado un patrocinio económico para publicarlas. Pero si la mayor parte de esas obras cayeron en el olvido a la muerte de los maestros que las compusieron, habría que comenzar por preguntarse cuál fue la razón: si solamente la rutina de la sucesión en los cargos, por la que un maestro se veía obligado a componer siempre obras nuevas, o sobre todo porque en casi tres siglos no se hizo nada nuevo que mereciera sobrevivir por el propio mérito de la obra. Porque parece obvio que el trabajo de esta especie de musicólogos no ha de ser sólo transcribir archivos musicales, sino también, si se recibe ayuda para

publicar, destinarla a las obras que de verdad supusieron un paso adelante en la inventiva musical, aunque hayan caído en el olvido.

Entretanto, la obra casi entera de los maestros de capilla y compositores de música religiosa del s. XX, la más interesante desde el punto de vista musical, permanece inédita, inaccesible y sin ser interpretada en conciertos ni grabada en discos. Si la mitad, nada más, de los conciertos que se han dedicado en las tres últimas décadas a la música histórica de órgano, desde Cabezón hasta Cabanilles, se hubieran dedicado, por ejemplo, a dar a conocer la obra de seis de los músicos más relevantes del s. XX (por poner nombres: Nemesio Otaño, Jesús Guridi, Eduardo Torres, Luis Iruarrizaga, Gaspar de Arbaolaza y José Ignacio Prieto), dispondríamos hoy de una colección de documentos musicales y de grabaciones, además de testimoniales de una época ya histórica, totalmente diferente, en todos los rasgos musicales, de la música histórica que nos ofrecen a cada paso los concertistas de órgano.

Es más que evidente que la investigación histórica tiene que abrirse a una época de la que se desconoce casi todo. Por poner un ejemplo paradigmático: que una obra tan relevante como la del P José Ignacio Prieto todavía no esté ni siquiera catalogada y archivada para su consulta y para la edición, si es el caso, condición necesaria para su conocimiento y disfrute, es algo que deja manifiestas las graves carencias de la investigación musicológica en este terreno y en este país nuestro.

Doy fin a este ya largo epígrafe que he dedicado a la música de órgano, en el doble aspecto de instrumento armónico acompañante y de instrumento solista con repertorio propio. Pero tendré que volver a él, ya que una de las etapas de mi profesión de músico fueron los 14 años que ejercí como beneficiado organista de la Catedral de Zamora, desde 1957 hasta 1970.

La música coral religiosa

También en el campo de mi experiencia como director de coro fueron decisivos los cuatro cursos últimos de mi carrera, a los que me estoy refiriendo. Ya he apuntado que heredé de mi antecesor un coro que no llegaba a 20 componentes, conformado tanto por el buen oído y la calidad de las voces como, en algunos casos, por la fuerza de compromisos amistosos o sociales (algunas de las peores voces de aquel coro, con el que yo tuve que bregar eran las de estudiantes hijos de 'familias bien' de la ciudad) que habían ganado una plaza en razón de su apellido. Pero al tercer año de mi oficio el conjunto era casi totalmente nuevo y formado por voces 'decentes' y por cantores con buen oído. Con ayuda de algunos de ellos pude ir haciendo crecer el repertorio polifónico con obras a 3 y 4 voces.

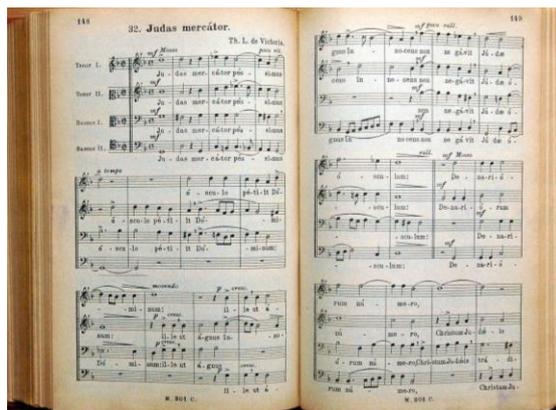
En esta tarea tuve que sortear la dificultad que suponen los límites de las voces de hombre, cuyo ámbito abarca poco más de dos octavas. En seguida me di cuenta de que no me servían las partituras de las obras que venían siendo cantadas en años anteriores, en las que eran necesarias una o dos voces agudas, de las que ya no se disponía desde la separación de los dos seminarios. En mi primer año de oficio sólo pude preparar obras a dos o tres voces iguales e interpretar algunas piezas sencillas. Me arriesgué a cantar los responsorios de Semana Santa de Perosi que ya conocía el coro, dando la voz del *altus* a los tenores segundos. La armonía sonaba, pero no funcionaba ni el contrapunto ni la sonoridad de los acordes, que quedaba oscurecida. Sí funcionó, en cambio, el fabordón del *Miserere* de Alcácer, que me salvó del compromiso, porque está escrito para tres voces graves.

UN DATO PARA LA HISTORIA LOCAL

Por cierto, este sencillo fabordón ha logrado sobrevivir hasta hoy en la Semana Santa de Zamora porque se ha venido cantando desde entonces:

primero en el seminario, introducido por F. Echánove; después, ejecutado por un pequeño coro semiprofesional en el que tomaban parte algunos cantores de la Capilla de la Catedral; y más adelante, (desde 1955), a ruegos del capellán de la cofradía del Santo Entierro, saliendo el coro del seminario a cantarlo, bajo mi dirección, durante dos o tres años. En su penúltima etapa, la más larga de todas, el *Coro del Miserere*, convocado y dirigido por Jerónimo Aguado, llegó a su máximo esplendor, logrando, desde el punto de vista estético que combina imágenes y sonidos, llegar a ser, en opinión de los entendidos que por aquí llaman *semanasanteros*, uno de los momentos estéticamente más conseguidos de la Semana Santa de Zamora. El citado coro, hoy multitudinario, sigue convocando a devotos, curiosos y forofos, nativos y forasteros, que abarrotan la plaza de Viriato escuchando en completo silencio este sencillo, pero bien escrito fabordón, del que seguramente el P. Alcácer nunca sospechó que se iba a alzar hasta la cumbre de aceptación donde hoy está.

Desde entonces ya pensé en el siguiente curso y posteriores, para lo cual adquirí, para mi archivo, cuatro tomos de una antología polifónica que pedí a la Casa Erviti con mucha ilusión al examinar el índice, que contenía obras de los principales compositores polifonistas de los siglos XVI Y XVIII, entre ellos Gabrieli, Lassus, Lotti, Palestrina, y Victoria. Obra cuyos dos primeros tomos, aunque contribuyeron a mi cultura musical, me sirvieron de muy poco para usarla, pues al tener que dar la parte del *altus* a las voces del tenor segundo, la melodía quedaba envuelta en la zona baja del conjunto y la armonía y el contrapunto imitativo quedaban casi completamente desvirtuados. Sí me valieron, en cambio, los tomos III y IV, que estaban preparados para cuatro voces graves. Año tras año fui introduciendo en las celebraciones algunas obras contenidas en ellos. Me llevaron mucho trabajo y bastante tiempo, debido a los horarios del internado, pues sólo podía ensayar durante los recreos. La ayuda que recibí de algunos compañeros, buenos aficionados, que ensayaban con las diferentes voces, hizo posible que sonaran unas cuantas obras nuevas,



Una página de Judas mercator

como los responsorios *Tristis est anima mea*, *Judas mercator* y *Una hora*, de Victoria. Y a partir del curso 1955-56 ya me atreví con los 14 números del recitado correspondiente a la Sinagoga, de la *Pasión según San Mateo*, de G. Ett, cuya parte del *altus* cantaban cómodamente los tenores primeros. Y también con el *Regina Caeli*, de A. Lotti, obra que, al estar escrita en estilo homofónico y armonía muy severa, no experimentaba demasiado deterioro por darle al tenor II la parte del *altus*. También me fue de mucha utilidad la antología denominada *Canta et ámbula*, repertorio compilado y publicado por los Operarios Diocesanos, congregación dedicada a la formación de los alumnos en los internados de los seminarios, en la que había un repertorio bastante nutrido de obras a 3 y a 4 voces graves, algunas de ellas en castellano. Volveré a esta obra un poco más adelante, por la importancia que tuvo en la búsqueda de un repertorio de nuevo estilo y contenido.

La música coral en las veladas festivas

El otro ámbito en el que podíamos practicar el canto polifónico eran las veladas literario-musicales, que se celebraban en el teatro con motivo

de festividades especiales como Santa Cecilia, día del Seminario, y sobre todo santo Tomás de Aquino, patrono de los teólogos. De la parte musical de estos actos era responsable el maestro Arabaolaza, ya en sus últimos años como profesor de música en el centro. También por la misma causa de contar sólo con voces de hombre, el Maestro, viendo que nuestro coro podía responder al desafío, se animó a preparar algunas obras suyas para voces graves. Con este motivo tuvimos la suerte de que nos diera a conocer algunos números de las dos obras principales de su catálogo. Una, el oratorio *Job*, para coro y orquesta, compuesto por encargo de Radio Nacional de España, que quiso obsequiar con la audición de esta obra (radiofónica, claro está) al Papa Pío XII en el tercer aniversario de su coronación (1942), y no se había vuelto a interpretar. Y la otra, las *Siete Palabras*, obra para coro y orquesta, encargo del párroco de la iglesia de San José, de Madrid, que había sido condiscípulo del Maestro durante el final de sus estudios en el seminario de Madrid. Esta obra, que Arabaolaza consideraba como la cumbre de su amplia producción, se cantó durante más de una década en aquel templo, en la tarde del Viernes Santo, entreverada con el sermón de las Siete Palabras, que cada año predicaba uno de los oradores sagrados más afamados. La transmisión radiofónica del acto por Radio Nacional durante más de una década llevó a toda España la magnífica sonoridad de esta obra singular, cuyos textos también preparó el maestro Arabaolaza, tomándolos de la narración evangélica.

De la primera de ellas cantamos en una de las veladas dos números: el *Coro de Mercaderes*, con el que comenzaba la obra, después de la obertura, para solo de tenor y coro a 4 v. gr., y el *Canto a la noche*, un precioso solo de tenor en el que el diablo canta a la noche, su tiempo favorito para trabajar a favor de su causa. De las *Siete Palabras* interpretamos otros dos números: la primera, *Pater, dimitte illis*, y la sexta, *Hora erat quasi sexta*. En ambas se intercalaban los solos de tenor con las respuestas del coro a 4 voces. El Maestro me encomendó el acompañamiento, que él tenía escrito en una reducción para piano, y para mí fue aquella una experiencia muy gratificante y, claro está, muy formativa, al verlo dirigir con aquel amplio muestrario gestual que nos hacía entrar a todos en el alma de sus músicas, siempre tan inspiradas en sus melodías y tan ricas en unas armonizaciones que parecían brotar del fondo de ellas.

Además de estas dos obras, también por aquellos cursos cantamos el responsorio del Oficio de Navidad *Hodie nobis caelorum Rex*, para solo de tenor y coro a 4, y una de sus obras de juventud titulada *Aspiración*, con la que, nos decía, le habíamos hecho recordar sus años de estudiante en el seminario de Madrid. Y ciertamente lo veíamos emocionado cuando lo (re)estrenamos, pues no se había vuelto a interpretar desde entonces. Nuestro coro había ganado mucho en poco tiempo bajo su dirección. Supimos lo que era vivir la música a fondo.

También fue, para el coro y para el seminario entero, un acontecimiento musical extraordinario la concesión del premio al maestro Arabaolaza en el concurso para el himno oficial del Congreso Mariano Nacional de Zaragoza, celebrado en octubre de 1954. La partitura del Maestro Arabaolaza fue premiada entre las de 97 concurrentes. La obra era muy extensa y requería amplios recursos musicales, pues además del gran coro y la primera estrofa unisonal, ambas en estilo popular, que tan bien se le daba al Maestro, contenía otras dos estrofas, la segunda a tres voces mixtas y la tercera a cuatro. Los más de cien estudiantes de la casa

aprendimos y entonamos, enseñados y dirigidos por él, la música que había merecido el honor de ser la primera entre todas. Y pudimos ver en algún momento asomar una lágrima a los ojos de nuestro Maestro, ya a un paso de su merecida jubilación.

Las clases de Música como auxiliar del Maestro Arbaolaza

Ya dejé indicado más atrás que con motivo de la separación de los dos seminarios el horario de la clase de música comenzó a ser diaria, con lo cual el maestro Arbaolaza pidió ser ayudado en las clases a los alumnos de los tres cursos de Filosofía para poder hacerse cargo él de las clases de canto gregoriano al colectivo de estudiantes de Teología. Con tal motivo fuimos elegidos tres de sus alumnos más aventajados para impartir las clases de solfeo. Nos entendíamos bien, porque los otros dos ya me ayudaban en los ensayos del coro, y pertenecían a cursos superiores al mío. Dominaban la lectura con facilidad suficiente para lo que se les pedía y desempeñaron la encomienda con eficacia. Más difícil me fue a mí, porque me tuve que encargar de los del curso tercero, a los que superaba sólo en dos años de edad. Pero me fui defendiendo cada vez mejor, y para mí fue aquella otra nueva experiencia.

Pero lo mejor de aquella actividad fue que el Maestro nos premió con lo que ni siquiera habíamos sospechado, pues lo hizo por sorpresa. Cerca del final de curso, en el mes de mayo, nos invitó a su propia casa a tomar un café y a obsequiarnos con la audición de varios números del oratorio *Job* y de las *Siete Palabras*, interpretadas por él mismo acompañándose al piano. Inolvidable y excepcional experiencia, pues, como él mismo nos dijo, nunca había hecho nada semejante con sus alumnos. La velada se repitió otros dos cursos más, por suerte para nosotros. Mis dos compañeros de tarea murieron relativamente jóvenes. Sus nombres eran Isaac Casado y Patrocinio Juan. Aquí los dejo escritos para recuerdo.

El piano

Había sido mi primer instrumento, y a su estudio asiduo durante varios años debo la habilidad mecánica que conseguí, y la sensibilidad que exige la interpretación de las músicas compuestas para sonar en él. Pero como mis tareas musicales obligatorias fueron aumentando al paso de los cursos, el estudio del piano se me quedó en el sexto curso, del que no pude pasar. La verdad es que me fue suficiente para el uso que tuve que hacer de él, sobre todo en las veladas musicales que celebrábamos en el teatro. Por otra parte, como había estudiado exhaustivamente los métodos de cada uno de los cursos, tanto en la parte de los ejercicios de mecanismo como en la de los estudios, muchos de los cuales todavía recuerdo de memoria, y como además fui adquiriendo obras de dificultad media con la finalidad de leerlas para mí y descubrir cómo están realizadas, también me ha sido suficiente para poder escribir algunas músicas para piano. De hecho, como puede verse en el catálogo de mis composiciones que aparece en esta web, dos de mis principales obras las he escrito para este instrumento: las

EL HIMNO DEL CONGRESO MARIANO NACIONAL DE ZARAGOZA

El Congreso Mariano de Zaragoza, que se celebró en el mes de mayo de 1881, en el teatro de San Juan, bajo la presidencia de don Juan de Borja, concurrió a él un gran número de señores de la nobleza y de la ciencia, y se celebró con gran solemnidad y éxito. En él se celebró el primer Congreso Mariano Nacional, y se acordó que se celebrara en Zaragoza el próximo Congreso Mariano Nacional, en el mes de mayo de 1882, con el título de Congreso Mariano Nacional de Zaragoza.

Himno (Canto-Musica)

ESTRIBILLO

Canto

Coro

Primera Música del Himno de la Virgen María, compuesto por el Sr. D. Juan de Borja, y música de don Juan de Borja.

La foto del Maestro con el himno, de ABC

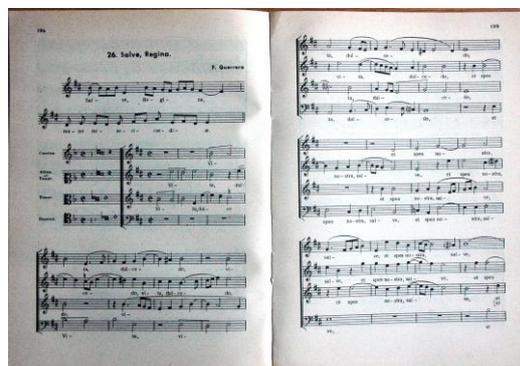
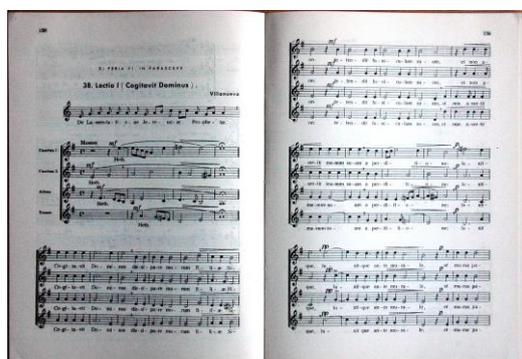
tituladas *More Hispano* y *Ludendo in rythmis modulatis*, ésta última para dos pianos, que considero como una de las obras más logradas entre todas las que he escrito a lo largo de mi vida.

Los cursos en la Escuela Superior de Música Sagrada

Esta escuela fue siempre una institución privada. Fundada por el P Luis Iruarrizaga para facilitar la formación necesaria a los maestros de capilla, directores de coro y organistas, en una época de escasez de conservatorios y de contenido inadecuado para tal especialidad, fue restablecida, después de larga interrupción, por el P. Tomás de Manzarraga, también cordimariano, doctor en canto gregoriano por el Instituto Católico de París. Hombre tenaz y voluntarioso, y excelente músico compositor, enseñante y director de coro, logró en tres años poner en marcha una institución musical que le sobrevivió, aunque con diferente formato al que él le había dado. El hecho de ofrecer una formación teórico-práctica en canto gregoriano a los directores de coro de los seminarios y casas de formación de congregaciones masculinas (por aquello de 'mulieres in ecclesia taceant'), fue el motivo de su amplia acogida. Después de dos cursos de inicio, uno en El Escorial y otro en Salamanca, fue el Seminario de Vitoria, probablemente el más espacioso y mejor dotado de todos, el que acogió estos cursos, que ocupaban los primeros 25 días del mes de agosto. La asignatura principal era, obviamente, el Canto Gregoriano conforme a la estética restaurada (hoy ya se dice 'inventada') por los monjes de Solesmes, cuya reproducción mimética conseguía Manzarraga con los alumnos, y la clase complementaria eran las lecciones teórico-prácticas sobre Polifonía Religiosa que impartía el P. Samuel Rubio, la mayor autoridad en la materia por aquellas décadas.



Antologías de Samuel Rubio



Páginas musicales

Las clases teóricas alternaban: un año el ritmo y al siguiente la modalidad, ésta rematada con lecciones prácticas de acompañamiento. Y la práctica ocupaba gran parte de la jornada, incluyendo la dirección quironómica fundada en la alternancia irregular de *arsis* y *tesis*, que teníamos que aprender prácticamente, dirigiendo por turno a todos los cursillistas. A partir del segundo año de Vitoria se amplió el cuadro de estudios con clases de armonía. A mí me cupo en suerte ser alumno de Luis Urteaga en el curso primero y de Aníbal Sánchez Fraile en el segundo.

Para mí fue una suerte incalculable que mi obispo, deseoso de que el nivel musical del seminario de Zamora creciese en calidad, que él mismo me ordenase asistir a estos cursos. Un dato económico: con las 500 pts. (son #quinientas# no hay error) que me dio como beca me fueron suficientes para pagar el viaje Zamora-Vitoria de ida y vuelta en tren, la pensión de 25 días y la matrícula del curso. La asistencia a los cursos de Ritmo Gregoriano, Modalidad Gregoriana, primer curso de Armonía y los dos cursos de Polifonía me ocupó el mes de agosto de los veranos de 1955-1957, durante los cursos 2º y 3º de Teología. La continuación de los estudios de armonía con el profesor Sánchez Fraile la hice en la Universidad Pontificia de Salamanca en los dos primeros veranos de mi cargo como prefecto de música en el Seminario de Zamora, en los años 1958 y 1959.

Tres fueron las principales enseñanzas que me dieron estos cursos: La primera, evidentemente, un conocimiento de la teoría gregoriana que me ayudó a comprender mejor la naturaleza del ritmo gregoriano, libre de sometimiento a compás, la estructura de los ocho modos (en realidad cuatro), fundada sobre el hexacordo, y el comportamiento de los sistemas melódicos modales, anteriores al tono mayor y menor. Una parte muy importante de este segundo curso fueron las clases sobre estética del canto gregoriano, en las que se nos enseñaba cómo la melodía gregoriana ha sido, en la cultura musical europea, uno de los modos más perfectos de unión entre texto y música. Y también las lecciones teórico-prácticas de acompañamiento armónico del canto gregoriano, en las que se nos expusieron unas bases teóricas que nunca debían olvidarse. Primero, que la forma ideal de interpretar el canto gregoriano es la voz sola, sin ningún tipo de acompañamiento, porque cada pieza gregoriana construye perfectamente el recinto sonoro del modo al que pertenece a partir de su propio movimiento, de las cuerdas recitativas y de las cadencias que la caracterizan. Segundo, que si se hace sea siempre con un simple registro suave de flautado de 8 pies, por pura necesidad de sostener la entonación del coro. Y tercero, que la construcción armónica sea siempre exclusivamente diatónica, salvo en los casos en que haya una variación cromática en alguno de los grados, como son sobre todo los tonos 1º, 2º, 4º y 5º. Las modulaciones pasajeras son impropias de la naturaleza del canto. Junto con el estudio de la armonía, estas normas me dieron seguridad para poner en práctica una suavidad en la sucesión de los



Varios ejemplos de cadencias modales

acordes y una corrección en los enlaces, no siempre fáciles, sobre todo en las cadencias, a causa de las diferencias en la sonoridad modal, que pide cadenciar, salvo en el tono 3ª con una distancia de un tono entre las notas subtónica y final.

La segunda enseñanza de estos cursos fue precisamente la de aquellas clases de armonía, que Urteaga hacía tan inteligibles y amenas, impartidas nada menos que sobre la base del tratado de armonía de Rimsky Korsakof. El maestro nos iba llevando de la mano, de lección en lección, hasta que íbamos descubriendo las razones estéticas de las normas y de las prohibiciones. Yo llegué a aquella clase con mi bagaje de armonías intuitivas, y salí de ellas con la visión clara del uso de los siete grados de la escala como base acordal, y de un movimiento del bajo en el que hay que procurar, siempre que sea posible (¡leed todos los días un coral de Bach!, nos decía), hacerlo cantar de forma parecida a las demás voces, dentro de los condicionamientos que a esta parte le impone la armonía. Y para el segundo no tuve menor suerte, pues mi casi paisano, el salmantino A. Sánchez Fraile, era también un estupendo pedagogo, con el que los caminos intrincados de la modulación se hacían muy comprensibles. Uno y otro hacían sonar constantemente en el teclado las resoluciones correctas, y también la malsonancia de las incorrectas. Dos enseñantes que disfrutaban, se les notaba, comunicando sin secretos sus saberes con paciencia y con amabilidad. Los cursos, naturalmente, no duraban tres semanas, sino que continuaban durante todo el año, pues era obligatorio enviar por correo los ejercicios teóricos correspondientes a cada quincena, que volvían a cada destinatario por el mismo medio, corregidos por nuestros profesores.

Y hubo un tercer aspecto que también supuso para mí un gran enriquecimiento: durante más de tres semanas convivimos como compañeros de clase cerca de un centenar de alumnos de toda España, que

ya teníamos el rodaje previo que nos habían proporcionado nuestras respectivas tareas y responsabilidades musicales. Y como ocurre casi siempre, en este tipo de encuentros los alumnos aprenden unos de otros muchas cosas que los profesores no incluyen en los programas porque no tendrían tiempo de explicarlas. Los intercambios musicales:

experiencias, métodos, consejos prácticos, repertorios, trucos, atajos, secretos, todo eso se suele aprender en encuentros de esta naturaleza. Las veladas musicales, que tenían lugar casi todos los días, me dieron la oportunidad de abrir mi mente a nuevas experiencia musicales, a nuevos repertorios, a nuevas impresiones musicales.



Una foto de los cursillistas bajo el Árbol de Guernica

Especial importancia tuvo para todos los que hicimos el curso la práctica de la dirección del canto gregoriano, denominada *quironomía*, que era obligatoria para todos. Aprender a trazar en el aire, con movimientos apropiados al ritmo de la melodía gregoriana, por medio de ese continuo movimiento continuo y alterno de arranque (hacia la izquierda y hacia arriba) y de calma (hacia la derecha), siempre en suaves arcos, nos hizo pasar mucho nerviosismo y mucho miedo al ridículo, porque la primera actuación al ser muy esperada por 'el público', siempre era torpe, por mucho que se hubiese preparado. Pero ir dominando con la práctica este invento, sin duda de los monjes de Solesmes, hasta conseguir cierta habilidad, fue una de las experiencias que más recuerdo.

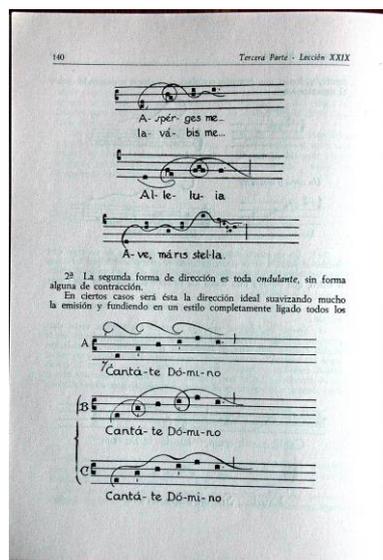
Y esta cita de Solesmes me hace recordar un episodio sorprendente que ocurrió al empezar la clase teórica del segundo día: cuando Manzárraga se puso a explicarnos la teoría de 'un punto, una nota', que fue la base de la restauración y de la interpretación de los estudiosos de Solesmes, un Dominico pidió la palabra y expuso abiertamente su discordancia, y la de la práctica del canto en la Orden a la que pertenecía, con esta teoría. La discusión con Manzárraga subió de tono hasta tal punto que el grupo entero de Dominicos que asistían al curso, unos cinco o seis, recogieron sus pertenencias y, pidiendo disculpas, abandonaron la clase y el curso. Yo, novato de mí, no me enteré de las razones de aquel abandono hasta después de algunas clases, cuando Manzárraga nos iba explicando las divergencias de ciertos colectivos con las teorías de Solesmes.

Pero dejando a un lado aquel incidente, tengo que decir que a mí me quedaron muy buenas lecciones prácticas aprendidas de mis colegas de aquellos tres cursos, y unas relaciones de amistad que han pervivido durante muchos años.

Los años del cambio

En este epígrafe no voy a referirme directamente a mis tareas musicales, sino a los cambios que experimentó el marco humano y social en que se habían venido desarrollando, porque aquellos cambios influyeron mucho en el contenido de los textos y en el estilo de las músicas.

Comienzo por recordar algo que era obvio y normal: quien entraba en un seminario, si llegaba al final de los 12 cursos, terminaba siendo cura. Bastaba con dejarse llevar, no manifestarse muy desobediente, y aparecer



La quironomía gregoriana



Certificado de Estudios Gregorianos

como más o menos piadoso e ir aprobando los sucesivos cursos. Y visto desde fuera, todo el mundo sabía que el curato era una profesión como otra cualquiera, con algunas diferencias importantes, pero al fin y al cabo una profesión. Quienes ingresábamos de pequeños al seminario entrábamos en una rueda que, girando durante 12 años terminaba por llevarnos a una profesión que todo el mundo sabía lo que era. Al final, la mayor parte de los estudiantes de un seminario diocesano iban a parar a un pueblo a ejercer como curas. Ejercicio que tenía como ocupaciones decir la misa, predicar sermones, administrar sacramentos (sobre todo bautizar niños, casar novios y enterrar muertos) y vivir de lo que aquel oficio había venido proporcionando desde siglos atrás, aspecto en que desde siempre había habido categorías y diferencias muy notables. Y profesión que también tenía como finalidad enseñar una forma de vivir, una moral y unas costumbres regidas por la obediencia a los diez mandamientos.

Pero esto sólo era en teoría. Pues todo el mundo también sabía y sabe que en la profesión de cura siempre ha habido de todo: curas que tomaban en serio su obligación de ser un modelo de honradez, de conducta ejemplar, de vida desprendida y generosa, que venían a ser una excepción entre una gran masa de curas de los que se denominaban 'de misa y olla', expresión que no necesita demasiadas explicaciones. Y hasta había un tercer grupo que combinaban los dos extremos: predicar sermones que platicaban sobre el cielo y 'la otra vida', pero cuidando vivir muy atentos a exigir 'sus derechos'. En los años difíciles a causa de la penuria conocí los dos extremos: cura al que lloró el pueblo entero cuando fue removido por el obispo, y cura que, terminado el bautizo, entraba 'personalmente', remangándose la sotana, en el corral de los padres del neófito y escogía la gallina más gorda como cobro de su arancel. Y entre estos dos extremos, siempre hubo de todo.

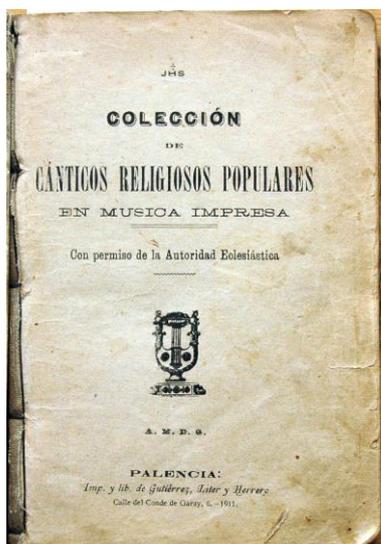
Yo entré al seminario porque allí me llevaron. Y según fue girando la noria de los cursos, me fui acercando al final. Pero para suerte mía y de otros muchos, me tocó vivir un cambio en el que soplaron nuevos vientos de renovación (venían ya de atrás, por lo que después supe), que acabaron por provocar el Concilio Vaticano II. Al seminario de Zamora llegaron los primeros aires de cambio cuando yo empezaba el segundo curso de Teología (curso 1954-1955). No voy a tratar aquí de este cambio, porque no cuento aquí mi vida de cura, sino la de músico. Pero sí voy a explicar lo que la nueva forma de entender la vida de cura, no como una simple profesión o una carrera para ganarse la vida, sino como un servicio y un ejemplo de vida cristiana fundada en el evangelio, influyó en el nuevo estilo de las músicas religiosas, tanto de los cánticos como de las demás.

Los viejos cancioneros

En el apartado anterior me he referido con detalle a los cancioneros de los que hacíamos uso en el seminario: los de Otaño, González, Iruarrizaga y Alcácer principalmente, además del repertorio *Canta et ambula*. Entre todos estos tomos sumaban un total de cerca de 1.000 cánticos, que surtían abundantemente la ambientación musical de los actos piadosos. Como ya he comentado, las melodías de estos cánticos son en su mayoría modelos de buen hacer musical. Son inspiradas, bellas músicas. Y además sencillas de cantar y de retener. Hay entre este amplísimo repertorio unas cuantas decenas de canciones que han cantado durante varias décadas millones de personas de toda España. Por poner algunos ejemplos que nuestros mayores, y los que ahora también lo somos, hemos

cantado y conocemos de memoria, podemos citar, entre varias decenas, algunos de los más difundidos y repetidos, como *Altísimo Señor; Alabado sea el Santísimo; Cantemos al amor de los amores; Corazón Santo, tú reinarás; Dueño de mi vida; Jesús, vivir no puedo; Perdona a tu pueblo, Señor; Salve, Madre; Eres más pura que el sol; Oh María, madre mía; Estrella hermosa; Venid y vamos todos...* Se podrían enumerar al menos un centenar de canciones de las más conocidas por todas las personas que asistían en las iglesias a los actos religiosos. Por supuesto, todas estas y muchas más integraban el repertorio que en el seminario de Zamora se venían cantando desde mucho tiempo antes de que yo llegara a aquel internado.

Pero hay varias consideraciones que hacer a propósito de estas canciones. La primera: si nos referimos a la música, a las melodías, hay que convenir en que estamos en muchos casos ante verdaderas obras maestras por la perfección e inspiración de las melodías, por su sencillez, por la capacidad que tienen de ser aprendidas y cantadas en poco tiempo, no sólo por personas con buen oído musical, sino también por gente de oído normal, capaz de cantar en un grupo sin desafinar. Hay, pues, que reconocer el buen oficio de los músicos, unos anónimos y otros bien conocidos, que las compusieron para eso precisamente: para que las pudieran cantar pequeños o grandes grupos de gente. La segunda, muy importante: los textos de estas canciones son, en general, pasables desde el punto de vista del estilo literario y del contenido, sobre todo los más antiguos. Pero hay un bloque muy considerable de ellos que muestran una calidad literaria y poética detestable. En primer lugar porque son más bien, en general, versillos compuestos por aficionados. Pero sobre todo porque un buen número de los textos son, además, ridículos, mentirosos, sentimentaloides, portadores de un misticismo y espiritualismo falso. Los géneros donde más abundan este tipo de canciones son los cantos de comunión y las canciones a la Virgen María, sobre todo las que se cantaban en el mes de mayo. Se podrían poner cientos de ejemplos, pero voy a trasladar sólo unas cuantas de estas joyas, para dar una idea de lo que con frecuencia nos hacían cantar.



CÁNTICOS PARA LA COMUNIÓN

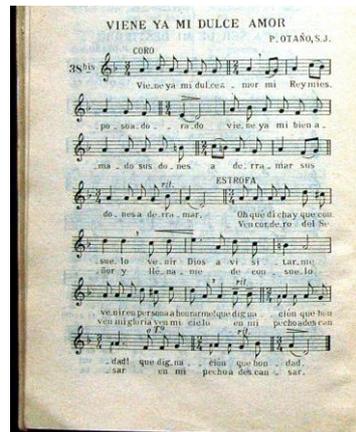
***Dueño de mi vida,
vida de mi amor,
ábreme la herida
de tu corazón.***

Corazón divino, / dulce cual la miel,
tú eres el camino / para el alma fiel.
Tú abrasas el hielo, / tú endulzas la miel,
tú eres el consuelo / para el alma fiel.
Corazón divino, / ¡qué dulzura dan
de tu sangre el vino, / de tu carne el pan!

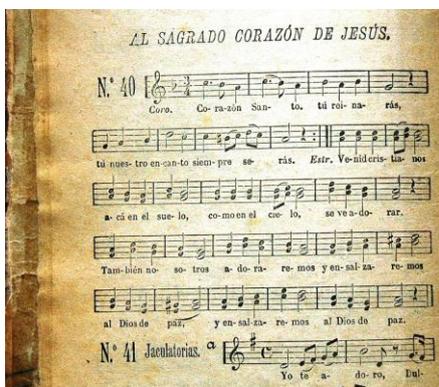
***Jesús, vivir no puedo / lejos de ti,
Jesús, sin ti me muero, / ¡ay, ven a mí!***

No puedo, Jesús mío, / sin ti vivir
cual flor que sin rocío / se va a morir.
Se morirá mi alma /lejos de ti.

**Viene ya mi dulce amor, /
mi Rey, mi Esposo adorado,
viene ya mi bien amado /
en mi pecho a descansar.**
¡Oh, qué dicha y qué consuelo, /
venir Dios a visitarme!,
venir en persona a honrarme, /
¡qué dignación, qué bondad!
Ven, Cordero del Señor, /
a llenarme de consuelo,
Ven, mi gloria, ven, mi cielo, /
en mi pecho a descansar.



**Las palomicas vuelan,
vuelan al palomar,
las almas que suspiran
vuelan a vuestro altar.**
¡Oh, si me diesen alas
para poder volar
y estar bajo las vuestras,
¡qué dulce bienestar!



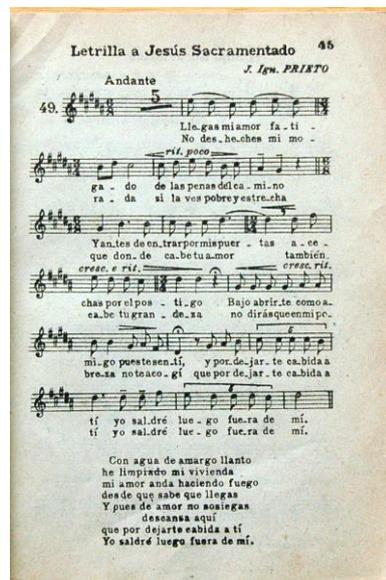
**¡Ay! , no te vayas ya más,
Jesús, pues vivir no puedo
cuando yo sin tí me quedo,
cuando tú sin mí te vas.**
Quédate, Señor, conmigo,
pues que logré recibirte,
y cuando acordares irte,
llévame, Señor, contigo.

CÁNTICOS A LA VIRGEN MARÍA

**Es más dulce tu nombre, María,
que el arrullo de tierna paloma,
es más suave que el plácido aroma
que en su cáliz encierra la flor.**

Al oírlo se postran los cielos,
goza el ángel y tiembla el averno,
complacido sonrío el Eterno,
languidecen las almas de amor.
(Siguen otras tres estrofas de parecido lenguaje)

**¡Amarme tú, oh madre amada,
pretender tú el amor mío!
¡Ah!, ven, ven de un pecho herido
el duro hielo a quebrantar.
Ven, que en mi corazón siento ya
la llama que te ansía,
quiero amarte, ¡oh madre mía!
María, te quiero amar.**
Antes que nazca en oriente
el alba madrugadora,
estrella más brilladora,
me vienes tú a consolar.



Cuán dulce es abrir los ojos
bajo el sonris de María.
quiero amarte, ¡oh madre mía!,
María, te quiero amar.

***Déjame, madre, arrimar
al pecho tuyo mi oído,
que quiero oír el latido
de ese corazón sin par.***
¡Oh, qué dulce respirar
el de ese fuego de amor!
Es más grato su rumor,
más armonioso y suave
que los cánticos del ave,
que el trinar del ruiseñor

***Déjame, Madre, en tu dulce seno,
como la abeja sobre la flor,
beber el néctar de tus amores
para labrarte panal de amor.***
Que es bella rosa, / Madre querida,
que es bello lirio / tu corazón.
¡Ay, si pudiera / ver yo saciadas
en él, las ansias / de mi pasión.

En este tipo de cancioncillas, que suelen tienen una melodía bien realizada, y a veces hasta bella e inspirada, pero que tanto dejan que desear como arte poético (están sembradas de ripios) y como muestras de una piedad más tendente al sentimentalismo que al contenido de lo que debería ser la canción religiosa para los creyentes, hay algo muy extraño y sorprendente. Que todo un severo y austero padre Otaño, o un cultivado maestro Arabaolaza, o un experto compositor y director como Iruarrizaga, que tantas muestras dejaron de buenas músicas, y que tan valiosos cánticos compusieron (dentro de una cierta estética, claro está), también hayan puesto melodías a unos textos tan pobres, tan ridículos y tan mentirosos, es algo que uno no termina de comprender, por más vueltas que se dé al asunto. Pero hay algo que es muy evidente, y que en el fondo es la causa de estos excesos: que durante la época a las que nos estamos refiriendo, el repertorio cancionístico estaba ante todo al servicio de la piedad privada y muy alejado del contenido y del espíritu de los cánticos litúrgicos, que quedaban relegados a la interpretación (a menudo 'ejecución' en el sentido mortífero del término) del canto gregoriano en latín. Es por ello muy comprensible que en esa costumbre, ya secular, de convertir las celebraciones litúrgicas en actos de piedad privada, tuviesen un lugar privilegiado para las poesías intimistas de contenido amoroso: el niño Jesús, el Sagrado Corazón, la comunión como contacto físico, y la Virgen María y su Corazón.

El primero se realizó **en el ámbito del canto gregoriano**. Imposible de cantar hasta entonces en las comunidades y en las parroquias en forma colectiva, por la carencia elemental de los medios que permitieran la interpretación, se comenzó a hacer posible gracias a que se editó en miles y miles de ejemplares el *Liber Usualis*, repertorio básico y suficiente para cantar los textos litúrgicos de todas las festividades de un año completo. Preparado y editado por los monjes de Solesmes, que habían venido investigando desde las últimas décadas del siglo XIX los códices antiquísimos en los que este canto se había difundido por toda Europa y por toda la Iglesia Católica, el *Liber Usualis*, manual de precio bastante asequible, se difundió por todas las iglesias, seminarios y comunidades religiosas, y gracias a él fue posible recuperar el canto gregoriano, interpretado en las piezas complicadas por las *Scholae Cantorum* que comenzaron a protagonizar una interpretación correcta y unificada de las melodías. Como también fue posible que fueran cantadas en las partes más sencillas, como son las del denominado 'ordinario de la misa' (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei*), por los asistentes a las misas festivas, bastante reacios en un principio, pero que al final terminaron por aprender alguna de estas misas, sobre todo la denominada *Missa de Angelis*. De esta necesidad y deseos de renovación proceden los cursos de Gregoriano a los que yo asistí, y a los que ya me he referido. De tal manera que aproximadamente a partir del curso 1955-56, en el seminario de Zamora se instauró la interpretación del canto gregoriano, de la que yo fui responsable y, claro está, parte muy activa. Tres cursos después ya cantaba toda la comunidad las partes variables más sencillas de la misa en canto gregoriano (*Introito y Communio*), y las Vísperas dominicales íntegras, mientras que un grupo selecto de 8 voces, a modo de pequeña *schola cantorum*, interpretaba las partes más difíciles.

El cambio no quedó solamente en la vuelta al gregoriano, que fue muy amplia en la Iglesia entera, al ser obligatorio el latín en todas las iglesias del mundo pues el movimiento renovador iba mucho más lejos: hacia **el canto de la liturgia en las lenguas vernáculas**, las lenguas

maternas de cada pueblo. Pero unos años antes de esta sensibilización hacia el lenguaje usual y comprensible para los cánticos hubo una experiencia musical muy atrevida y hasta arriesgada (el riesgo se entiende en el ámbito eclesiástico, que va desde la prohibición hasta la excomunión), que conmocionó a la Iglesia entera: la *Misa Luba*. La creación musical y grabación discográfica que con tal nombre se conoció y difundió por el mundo entero tuvo lugar en el Congo Belga en el año 1954, donde un misionero, el P. Guido Haazem, preparó, con un coro asambleario formado por niños y adultos nativos, una interpretación



La Misa Luba

de la misa en latín (lengua obligatoria para la liturgia, no hay que olvidarlo) realizada sobre melodías indígenas, que mezclaban unas voces que sonaban a 'otro mundo' con una base rítmica de tambores y percusiones cuya sonoridad aborígen africana era de sobra conocida. Aquella experiencia fue explosiva, generadora de un movimiento sin marcha atrás: se podían cantar los textos de la misa con una música no gregoriana, no latina, no occidental

ni oriental, sino 'selvática', como se comentaba. En un primer momento muchos pensaron que aquello era una profanación de los textos litúrgicos y un desafío a Roma (se corrió la voz de que el Papa la iba a prohibir). Mientras que para una inmensa masa de creyentes fue todo lo contrario: un testimonio valiosísimo de renovación, una demostración de la catolicidad de la Iglesia y un reconocimiento, como se decía, de que si Dios entiende todos los lenguajes de los sonidos no había por qué prescindir de lo que en cada pueblo fuese la forma de cantar, incluso a los 'dioses falsos', como alguien comentó. Y evidentemente, de ahí a cambiar el latín, también, por la lengua materna, no había más que un paso: si el canto era expresión de la fe, no tenía sentido expresarse en latín, por mucho que se ayudara la comprensión con traducciones. 'No es lo mismo decir *Domine* que decir *Señor*', era una frase que se repetía mucho por entonces.

Los cánticos paralitúrgicos

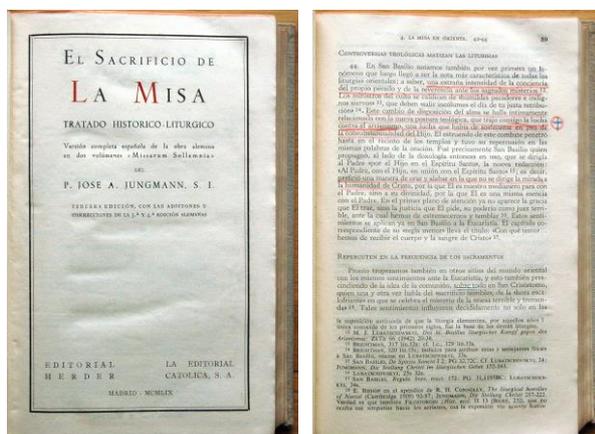
Fue así como comenzaron a surgir por todas partes unas nuevas especies de cánticos que se denominaron *paralitúrgicos*, término, que al principio nos resultaba muy extraño, y hasta un tanto sospechoso. Por nuestro estudio del griego, aunque no iba muy lejos, el *para* como prefijo nos sonaba a algo marginal, fuera de la norma. Y así lo era en este caso, porque expresa bien claramente la naturaleza mixta de aquellos inventos musicales: a la vez que se generaban dentro de la liturgia y estaban muy cercanos a ella, los textos eran traducciones de los latines litúrgicos a las lenguas vernáculas. Con lo cual el contenido era litúrgico, pues aunque el idioma no lo fuese decían lo mismo que decían los latines: si la antífona decía, por ejemplo, *Veni, Domine, noli tardare*, el cántico rezaba: *Ven, Señor, no tarde tu llegada*. Lo nuevo, pues, de los cánticos paralitúrgicos eran las melodías. Que por otra parte, en una gran mayoría imitaban las sonoridades gregorianas y las fórmulas recitativas de la salmodia, transformadas con cierta libertad, pero a la vez cercanas en su movimiento rítmico. Y el invento no era totalmente nuevo, pues ya había en los cancioneros religiosos en uso abundantes ejemplos de creaciones melódicas nuevas, adaptadas al ritmo del lenguaje, a la vez que imitativas del gregoriano.

Lo primero que hicimos en nuestro seminario de Zamora cuando comenzamos a sensibilizarnos hacia un nuevo estilo de cántico religioso fue buscar en los viejos cancioneros algo que nos sirviera para comenzar. Pero encontramos muy pocas canciones que se librasen del viejo estilo. En el índice del repertorio *Canta et ambula*, que he citado más atrás, conservo señalados en rojo los cánticos en castellano que considerábamos como mínimamente aceptables, que eran muy pocos, entre un conjunto abundante de cantos en latín, de estilo silábico, cuyo texto es bastante comprensible, al ser casi siempre un latín vulgar en verso. Así que durante dos o tres años todavía, yo tuve que seguir usando los viejos repertorios, cada vez con más prevenciones hacia aquellas cancioncillas que veía tan alejadas de la forma de entender y practicar las prácticas piadosas. Quizá por esta causa conservo muy pocos recuerdos de una época en que en Francia y Alemania, se iban haciendo experiencias de cánticos de tipo paralitúrgico cuya noticia nos llegaba por revistas abiertas y avanzadas, como eran entonces *Vida Nueva*, editada por PPC, y *El Ciervo*, publicación que abordaba todo tipo de temas, y también, de vez en cuando los relacionados con la música litúrgica. Por estas tierras nuestras nos movíamos todavía muy poco, y seguíamos *cantando al amor de los amores*.

El estudioso más avanzado del trabajo renovador en el ámbito de la liturgia fue Casimiro Sánchez Aliseda, de muy buen recuerdo para todos los que buscábamos algo nuevo. Desgraciadamente murió en un accidente de circulación debido a la torpeza y la mala suerte combinadas, precisamente en el momento en que estaba comenzando a ver los frutos de su labor.

Pero los aires renovadores venían soplando cada vez con más fuerza, y no tardamos mucho tiempo en empezar a pensar en un nuevo repertorio realizado a partir de traducciones de textos litúrgicos, bien trabajadas en el aspecto literario. Y hablo aquí en plural porque hicimos un pequeño equipo de trabajo interdisciplinar (un liturgista, dos escritores y un músico) para llevar a cabo la tarea. Comenzamos por estudiar una obra básica que acababa de ser publicada y nos sirvió como base: *El sacrificio de la misa*, escrito por el renombrado historiador alemán José A. Jungmann, S. J. Nuestro primer trabajo fue el estudio y puesta en común de esta obra (aún la conservo, plagada de subrayados en rojo y azul), que nos descubrió, a partir de la historia, el sentido que cada una de las partes de la misa tiene en el conjunto del rito, y la forma en que fueron evolucionando durante siglos hasta aquel momento, pues precisamente esta obra fue la base de la reforma litúrgica llevada a cabo por el Vaticano II, que devolvió a cada elemento su sentido y forma dentro del conjunto del rito. Decidimos comenzar nuestro trabajo por la misa y así lo hicimos, hasta que quedaron preparados, con unas traducciones a la vez fieles al original, literariamente correctas y bien sonantes, y rítmicamente aptos para recibir una melodía, los siguientes textos: *Cántico de entrada*, *Súplica para el Ofertorio*, *Súplica después del Prefacio* (título poco correcto, pues el *Santo* no es *súplica*, sino *alabanza*), *Salmo para la Comunión* (Salmo XXII, *El Señor es mi pastor*), y la *Salve* como final.

Y una vez preparados los textos, las melodías nos las compuso, como era obligado, el Maestro Arbaolaza, en uno de sus últimos cursos todavía como nuestro profesor de música (año 1955). Cuando nos acercamos a pedirle el favor, él se hizo de rogar (era su costumbre, ya lo sabíamos), alegando estar cansado y haber hecho ya demasiadas músicas, pero a los dos días nos traía la partitura, con melodía y acompañamiento, inspirada en el canto gregoriano, tanto en su sonoridad como en su ritmo libre, sobre todo en los recitativos salmódicos. Así vio la luz una de las últimas composiciones del Maestro, a la vez una de las primeras, en toda España, del nuevo estilo musical y contenido litúrgico, una obra que se anticipó a lo que después del Vaticano II fueron los textos litúrgicos oficiales. El Maestro arriesgó una edición de las melodías, que no le debió de costar mucho, pues los originales para los clichés se los escribí yo mismo. Y dos años después la publicó con acompañamiento: un cuaderno que contiene melodías preciosas y acompañamientos perfectos. El cuaderno publicado en 1957 por Arbaolaza lleva por título *La Santa Misa rezada, Solemnizada*, que deja bien clara la naturaleza paralitúrgica de la obra, destinada todavía, no a sustituir al gregoriano y al latín, sino a integrar la canción religiosa, con



Portadilla y página de la obra de Jungmann

participación de coro y asamblea, dentro de la estructura de la denominada misa rezada, en la que nunca, hasta entonces, se había cantado un canto de entrada, ni una letanía de peticiones (la situamos en el ofertorio porque no había otro lugar donde pudiera cantarse esta oración sin obligar al celebrante a interrumpir su lectura), ni un canto del *Sanctus* (históricamente uno de los principales de toda la celebración), ni tampoco un salmo apropiado para la comunión, en la que se cantaban siempre cancioncillas del estilo de las que hemos dejado consignadas más arriba. La *Misa Solemnizada* se cantó mucho en nuestro seminario y se difundió por la diócesis en razón de las aptitudes musicales de los que iban terminando su carrera. Y además sirvió de ejemplo a intentos que surgieron en otras diócesis vecinas.

A este primer trabajo sucedieron otros en los años siguientes, siempre dentro de la actividad paralitúrgica. El latín y el gregoriano fueron todavía obligatorios en la celebración de la misa cantada durante más de diez años, hasta que se publicó la traducción unificada de los

textos litúrgicos, primero la de los que corresponden al celebrante que preside la misa, y algún tiempo después todos los demás que forman parte de la liturgia de cada fiesta, algunos años después del final del Vaticano II. Mientras tanto, fueron los inventos paralitúrgicos los primeros en ganar terreno, hasta el punto de que en muchos casos las misas 'rezadas' adquirían, con los cantos nuevos, un mayor grado de solemnidad, que la propia misa solemne, al menos en el aspecto musical.

La siguiente experiencia que hicimos en el seminario en aquel campo creativo renovador fueron las cuatro *Vigilias paralitúrgicas de Adviento*, cuyos textos en castellano preparamos a partir de la liturgia de cada uno de los cuatro domingos que integran este tiempo que da comienzo al año litúrgico. El desarrollo seguía el esquema de unas vísperas, aunque abreviado: un canto de entrada, un salmo con respuesta antifonal para cada una de las cuatro semanas, una lectura bíblica, unas preces litánicas, cuyos textos traducían los de las siete antífonas denominadas 'de la O', porque todas comienzan con esta exclamación, y un himno final. A este trabajo nos ayudó el buen criterio y la sólida formación litúrgica de Bernardo Monforte (por entonces residente en el Colegio de Santiago, especie de residencia-seminario que acogía a los que, ya un tanto adultos, se decidían por el sacerdocio y estudiaban la Teología en la Universidad Pontificia de Salamanca), que también nos consiguió la colaboración de un poeta que preparó los textos de los dos cánticos principales. Con todo este bagaje acudimos, como siempre, a nuestro Maestro, que nos compuso unas bellísimas melodías, con sus respectivos acompañamientos, para el canto inicial (*Derramad, cielos, vuestro rocío...*) y para el canto final (*Ven, Señor, no tarde tu llegada...*) que calaron en nuestra memoria rápidamente, al igual que las fórmulas salmódicas con sus antífonas. Las celebrábamos en los cuatro sábados que precedían a cada domingo, como una especie de primeras vísperas, y al día siguiente cantábamos, en gregoriano y en latín,



Portada de la Misa Solemnizada y primera página de la Misa Solemnizada

las vísperas de la liturgia oficial. Aquellas paraliturgias de adviento calaron muy hondo en nuestro seminario de Zamora. Y a mí me aportaron una formación litúrgica, y también musical, debida a la sabiduría de Arabaolaza, que me fue muy valiosa para las creaciones musicales que llevé a cabo en los años siguientes.

Lógicamente, el viejo repertorio de la etapa anterior fue quedando cada vez más inservible, a pesar de los altos valores musicales de la mayor parte de las canciones. Lástima que la escasa formación litúrgica de aquellos tiempos (aproximadamente un siglo, 1860-1960) haya eliminado, por necesidad, por dignidad, por falta de funcionalidad, cientos de bellas melodías que durante un siglo cantaron millones de personas, porque estaban muy bien escritas y pensadas para el pueblo y calaron en la memoria colectiva. No ocurrió tal cosa en países como Francia y sobre todo Alemania, donde se pudo salvar, después del Vaticano II, una buena parte de los cánticos tradicionales.



Primera página de las Paraliturgias de Adviento

Otras actividades musicales

Todavía en el transcurso de mis tres últimos años de estudios (2º, 3º y 4º curso de Teología), me quedan algunas otras cosas de mi oficio que vale la pena recordar.

La actividad coral.

El progreso del coro fue notable en estos años. En el aspecto relacionado con la liturgia, que seguía siendo mi principal tarea musical, pues los cantos paralitúrgicos no afectaban ni sustituían la liturgia oficial en latín, me fui atreviendo con obras cada vez más exigentes. Para el ordinario de la misa tuve que limitarme a la misa *Te Deum laudamus*, de L. Perosi, que cantábamos en los días de fiesta más solemnes, pues al estar compuesta para dos voces me permitía dirigir al coro y acompañarlo a la vez. En la Semana Santa seguimos cantando las obras que he señalado más atrás, y además añadí al repertorio algunos de los *Responsoria Majoris Hebdomadae* de Otaño, que a pesar de su estructura básica en fabordón a 4 voces, o precisamente por ello, exigían una dicción exquisita y matizaciones muy marcadas en los remates semicadenciales y carenciales. Llegamos a una buena interpretación de los titulados *Omnes amici mei*, *Velum templi* y *Tenebrae factae sunt*, de los

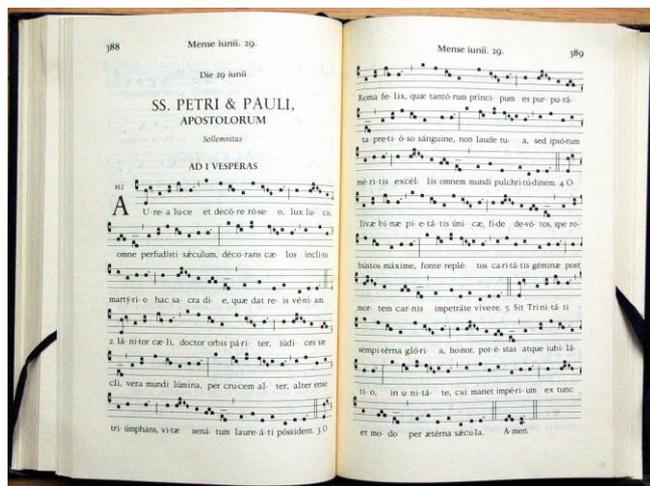


Quédate con nosotros

maitines del Viernes Santo. Estas obras impresionan por su sobriedad, que permite que los textos lleguen en todo su dramatismo a quien los escucha. Fueron una buena práctica para el coro.

El repertorio del P. Iruarrizaga fue otra de las fuentes más trabajadas para las fiestas señaladas. De una de sus obras más conocidas, *Quédate, buen Jesús, con nosotros*, muy probablemente el cántico más difundido y cantado de entre los varios centenares compuestos por aquel músico incansable y polifacético, llegábamos a hacer una interpretación muy lograda, a la que ayudaba su excelente hechura melódica, su relativa facilidad, y el efectismo de sus armonías, al que contribuía un acompañamiento de sonoridad politonal en algunos tramos.

Con una reducción del coro también abordamos la interpretación de algunos de los triludios eucarísticos en latín (*O quam suavis, O sacrum convivium*) y en castellano (*Venid a mí, Ven Jesús, Venid a mí, Señor*). Las armonías y acompañamientos eran, en todas estas obras, renovadoras y sorprendentes, siempre cerca del politonalismo, a pesar de que algunos de los textos de las últimas se acercaban demasiado al sentimentalismo piadoso en algunas expresiones. Y también es renovadora la estructura, pues cada triludio está formado, como indica el nombre, por tres piezas diferentes en texto y melodía, pero unidas por un verdadero leit-motiv temático que las aglutina musicalmente. Del repertorio *Canta et ambula*, que ya he citado antes, interpretamos en versión coral el *Canticum amoris* (*Simon Johannis*), de L. Millet, a coro y 3 v., el *O salutaris Hostia*, de L. Perosi, a 4 v., y el *Tu es Petrus*, de L. Refice, a 4 v. Por cierto, la interpretación de esta última obra en una velada literario-musical, junto con la del himno gregoriano



Himno de la fiesta de San Pedro: Decora lux

de la fiesta de San Pedro *Decora lux*, celebrada en honor del Papa en el Teatro Principal de Zamora, me valió una invitación a la asistencia a un curso en el Monasterio de Monserrat, a la que me referiré más adelante, cuanto relate esta experiencia, para mí de un valor extraordinario.

En cuanto a la actividad coral en las veladas literario-musicales en el teatro del seminario, las había de dos categorías. Las más solemnes, que tenían lugar con motivo de grandes fiestas como la de la Inmaculada, la de Santo Tomás de Aquino y la de San José, corrían a cargo del maestro Arabaolaza. De ellas recuerdo, además de dos números de *Las siete palabras* y otros dos del oratorio *Job*, la interpretación de la obra *Luz y Amor*, especie de breve oratorio que alterna solos vocales con coros a 4 v. Conservo y guardo como oro en paño todas estas partituras, con la instrumentación en reducción a piano. Y también tengo en la memoria, todavía muy detallada, la actuación, entre bambalinas, de nuestro coro de cámara en la representación del auto sacramental *El Colmenero Divino*, de Calderón de la Barca. Nuestro Maestro, el de siempre, accedió después de breves insistencias nuestras, como siempre, a componer la partitura de la parte vocal de aquella obra, con una melodías en las que se alternaban los

solos con los coros a 3, que nos encantaron, como siempre, por su belleza y buena hechura. Siempre las músicas de Arbaolaza parecen brotar de las palabras en esa forma tan natural. Por su mente creadora no pasaban los años. No conservo los papeles, pero todavía las podría reconstruir con ayuda de los textos, porque siempre me tocaba a mí ensayarlas, al haber tomado ya el relevo de Jerónimo Aguado, que había dejado de ser profesor de solfeo desde la separación de los dos seminarios. Del otro tipo de veladas, más familiares y también más frecuentes, era yo el que tenía que preparar el programa musical. La actuación corría a cargo del grupo 'de cámara' que ejercía como *schola cantorum*, con interpretaciones de un repertorio variado en el que la canción popular tenía siempre un lugar prominente.



Canto solista y piano: una velada musical doméstica

De un conjunto no muy amplio, pero sí bastante selecto, recuerdo un bloque de canciones a 3 voces iguales armonizadas por Rafael Benedito (su nombre, que aprendí en *La escuela en acción*, me volvía ahora en otra forma), y algunas tomadas de otra antología que se me ha extraviado. Otro recurso para estas veladas era preparar alguna canción a solo para una de las cuatro o cinco voces de buena calidad de que disponía en el conjunto.

El primer magnetofón: un invento 'milagroso'

Fue en el curso 1955-1956 cuando nos llegó, como llovido del cielo, aquel invento del que tanto oíamos hablar, y que alguna vez habíamos visto y escuchado, cuando algún misionero que había estado en el Congo Belga, o en Nigeria, o en el Camerún, pasaba por los seminarios a la búsqueda de 'jóvenes generosos', dando charlas amenas ilustradas con diapositivas y el sonido de un magnetófono *Geloso* chillando sonidos grabados en la Misión. O también cuando algún estudiante en Comillas nos relataba, durante nuestra convivencia en los cursillos del verano, que la Schola Cantorum había grabado un disco para el sello Columbia, y las tomas de sonido se habían realizado en la mismísima capilla con un 'magnetofón'. A nuestro seminario llegó el aparato, un *Grundig* alemán de tamaño mediano, bastante pesado, con carretes de 16 cm., como regalo de un sobrino del Rector, que le hizo el obsequio por su gran utilidad para grabar y reproducir músicas, o cualquier tipo de sonidos. Nos encomendaron el manejo a otro compañero entendido en máquinas y a mí como encargado de la música, y durante algún tiempo nos sirvió de juguete más que otra cosa.

Recuerdo que una de las primeras músicas que grabamos fue la salida de la procesión del Cristo de San Frontis de la iglesia de San Andrés, con los últimos cánticos de los cofrades saliendo de la iglesia y la Banda del Regimiento Toledo interpretando una marcha fúnebre. La grabación era imperfecta, pero nos hizo mucha ilusión volver a escuchar las músicas que

ya se habían extinguido. Y cuando hicimos sonar la grabación en el comedor, sustituyendo a la lectura, hasta hubo un conato de aplausos. Teníamos el inconveniente de disponer sólo de una cinta, por lo que teníamos que borrar lo grabado para recoger lo siguiente, con lo que se iban perdiendo nuestros documentos sonoros. Así estuvimos bastante tiempo, a pesar de lo cual le sacábamos bastante provecho para aprender canciones nuevas, para escuchar nuestras propias interpretaciones corales, o comunitarias, para corregir defectos de canto y declamación. Al siguiente curso ya disponíamos de otras cintas y le sacamos mayor utilidad. Le hicimos escuchar el invento a nuestro Maestro Arabaolaza, al que no le gustó demasiado lo artificioso del sonido, que calificó de poco natural (icon razón, faltaba mucho tiempo para la alta fidelidad!). Pero nos hizo un comentario muy acertado: "¡Ah, si yo hubiera dispuesto de este aparato en mi casa! ¡Cuántas improvisaciones que nunca volví a recordar en la misma forma en que se me ocurrieron hubieran quedado grabadas, aunque sólo fuera para poder escribirlas después!" Sabias palabras del Maestro, que seguía mirando el invento con una mezcla de curiosidad y extrañeza. Pero lo cierto es que con el tiempo el aparato nos fue siendo cada vez más útil. En concreto a mí me ahorró mucho trabajo de ensayos directos, y me permitió disponer de piezas grabadas en el armonium para llenar de sonidos musicales determinados momentos del horario, como por ejemplo durante la media hora del comienzo del día desde que tocaba la campana hasta el momento de bajar a la iglesia o a la capilla, o en el comedor, sustituyendo a la lectura. El canto gregoriano, y también la polifonía, en grabaciones que yo me había traído de los cursos de Vitoria, sonó mucho durante mis últimos dos años, para satisfacción de muchos, aunque también para cansancio de un grupo de reacios, que se quejaban a menudo de que dábamos mucho la tabarra con tantas músicas, sobre todo cuando nos anticipábamos cinco minutos al toque de campana que llamaba a levantarse. Un detalle muy chusco que recuerdo es el de una mañana en que al hacer sonar una pieza de armonium en un dormitorio con camarillas sin techo, alguien respondió a nuestra alborada musical con un sonoro ventoseo que nos obligó a desenchufar el aparato y salir a toda prisa, antes de que se animaran otros a seguir 'aplaudiendo'. Desgajes del oficio.

El duodécimo curso, final de carrera: junio de 1957

Recuerdo este año como el de mi ordenación sacerdotal. Pero como no estoy tratando aquí de mi vida de cura, voy al grano de mi narración, que es mi itinerario como músico. Quiero, sin embargo, dejar constancia de que el último curso fue para mí, como para casi todos mis condiscípulos, la culminación de una preparación para lo que habíamos aprendido: un cura tiene que ser un servidor, una mente abierta, una vida dedicada al servicio a todos, pero con preferencia hacia los más necesitados, apoyada sobre el desprendimiento, la libertad y el empeño por llevar a cabo estos ideales dentro de la estructura eclesial en que nos habían formado. 'Pasar haciendo el bien y comunicar a los otros lo mejor que uno sabe y tiene' fue nuestro lema. 'Salvarnos, ya desde aquí, por amor y altruismo', fue nuestra conducta. Y creo que puedo decir que este proyecto de vida, con los inevitables momentos difíciles, no he dejado de llevarlo a cabo hasta hoy mismo. Y también, y por eso lo dejo dicho, que esta forma de ver la vida ha

litúrgica, y su autor es el benedictino montserratense Gabriel M^a Brassó, Prior del Monasterio de Montserrat por el año 1957.

Cursillo en Montserrat

La referencia que unas páginas más atrás he hecho a la interpretación del himno gregoriano *Decora lux* durante un acto en el Teatro Principal de Zamora está directamente relacionada, como indico allí, con mi estancia en el monasterio de Montserrat para asistir a un curso de Liturgia en el verano de aquel mi último año de estudios, durante el mes de julio, tres meses antes de mi ordenación. Porque en aquel acto estuvo presente como espectadora una religiosa que ejercía como superiora de la comunidad de las Dominicas de la Caridad, que desde los comienzos de la Residencia Sanitaria construida en Zamora por decreto del zamorano Carlos Pinilla (entonces subsecretario del Ministerio de Trabajo, y seguidamente Presidente del Instituto Nacional de Previsión), se encargaron de la organización del personal de la asistencia sanitaria, al ser especialistas en lo que entonces se denominaba Enfermería. La Madre Eulalia Brassó, éste era su nombre, era hermana del Prior de Montserrat, autor del libro que a mí me había servido de lectura durante aquel curso. Aunque se me ha extraviado, conservo el recuerdo de sus páginas subrayadas por todas partes, por lo que supuso para mí el descubrimiento de que cantar las plegarias litúrgicas en gregoriano era la mejor forma de orar.

Pues bien, en una visita ocasional a la residencia sanitaria para pasar un rato con uno de mis compañeros que estaba recibiendo asistencia médica, tuve la suerte de encontrarme casualmente en un pasillo con aquella monja, que me reconoció en seguida y me aseguró que aquel himno gregoriano le había recordado (de lejos, pienso yo) lo que ella escuchaba en sus frecuentes visitas al monasterio de Montserrat, sobre todo desde que su hermano Gabriel Brasó ejercía como Prior en el monasterio. Y al decirle yo que precisamente el libro que su hermano había escrito había sido una de mis principales lecturas durante aquel año, su alegría fue bien manifiesta. Pudimos conversar un rato, y me dijo que si tenía interés en conocer a su hermano y hablar con él, me podía gestionar una asistencia a los cursos de gregoriano que en el monasterio se impartían cada verano. Como era lógico, le dije que para mí sería aquello una doble suerte. Y pocos días después ya tenía asegurada la asistencia al curso de aquel mismo verano.

Curso que para mí fue la ocasión de descubrir la liturgia y el canto gregoriano en todo su esplendor, en aquella época de oro del Monasterio. Asistir diariamente a la misa celebrada y cantada por más de un centenar de monjes, escuchar a los solistas del canto gregoriano, oír a uno de los coros infantiles de mayor calidad que he escuchado en toda mi vida, percibir el lejano y casi imperceptible acompañamiento del gregoriano



Liturgia en la abadía de Montserrat

con el órgano, que creaba el recinto sonoro apropiado para cada uno de los modos, me dejó un recuerdo imborrable. Por otra parte las lecciones teórico-prácticas recibidas en el curso completaron, desde otra visión más

integrada en la liturgia, las que recibí en los cursos de Vitoria en los dos años anteriores.

Pero la gran sorpresa de mi estancia en el monasterio fue que el propio Prior, Dom Gabriel M^a Brassó, autor del libro que yo había leído y estudiado con tanto empeño durante el curso, me concedió, por mediación de su hermana, una entrevista personal de más de dos horas, en la cual pude hacerle todas las preguntas que tenía pendientes, recibiendo de él aclaraciones y explicaciones que me dejaron todavía más convencido de que había elegido un itinerario seguro para la vida que me esperaba. Y a todo esto tengo que añadir la calidad de la acogida de los cursillistas en la hospedería, en la que se palpaba que los monjes que nos atendían tenían bien presente la norma de su fundador: *Hospites tamquam Christus suscipiantur*. De la que no estuvo muy lejos en el estilo la de la familia de otra de las monjas de la comunidad de Zamora, cuya casa fue mi punto de aterrizaje y residencia en Barcelona, a la ida y a la vuelta de mi viaje, que me recibieron como uno más de la familia, me enseñaron la ciudad, me agasajaron y me llenaron de recuerdos y regalos. De aquella 'peregrinación' a Montserrat sigo teniendo un recuerdo como de una de las experiencias por entonces más enriquecedoras en muchos aspectos, incluyendo la música, por supuesto.

Organista de la catedral de Zamora

La segunda gran sorpresa de aquel año fue la entrevista en que mi Obispo me comunicó los planes que para mí tenía pensados: el desempeño de la plaza de organista en la Catedral de Zamora. Para mí suponía aquel mandato una contradicción muy fuerte, pues los frecuentes contactos que venía teniendo con el ambiente musical y la conducta de los profesionales del culto, sobre todo los pertenecientes a la capilla musical, me habían dejado bien claro el concepto que tenían de su oficio, que era un simple beneficio, una suma económica que había que conseguir ejerciendo como cantores profesionales al estilo antiguo: el canto como oficio, no como oración, despachado en el menor tiempo posible. El porvenir que se me avecinaba no era muy halagüeño, porque contradecía toda la práctica y el sentido de lo que venía haciendo en los últimos años de seminario. Pero dado que la obediencia era una de las virtudes que nos habían venido enseñando como necesarias, la escapatoria era difícil. En rigor podría haber obedecido ejerciendo como organista sin hacer oposiciones a la plaza, pero eso no iba con los planes de mi obispo. Afortunadamente hubo dos contrapartidas que me ayudaron a aceptar. La primera, que junto con el mandato que me había llegado también le llegó otro a mi discípulo Juan Manuel Hidalgo, amigo y colega en prácticas cantoras durante los cinco años de mi oficio en el internado, al cual le ordenó presentarse a las oposiciones para la plaza de sochantre (que era tanto como director de los cantos en gregoriano en el coro catedralicio, (canónigos y beneficiados). Con estos dos fichajes, más el de Martín Avedillo como Maestro de Capilla, cargo al que lo había venido preparando el Obispo dándole todas las facilidades para poder llegar a ocuparlo, pensaba el prelado que la Capilla de la Catedral y la práctica del gregoriano y la polifonía iba a quedar muy mejorada. Del estilo de esta mejoría y de los acelerados cambios que siguieron volveré a tratar más adelante.

Prefecto de Música del Seminario y prefecto de disciplina de los alumnos de Filosofía

Pero la circunstancia que más influyó en mi decisión a aceptar la plaza de organista fue que junto con ella me propuso también mi Obispo este cargo, que me iba a seguir dando la oportunidad de continuar avanzando en la reforma práctica de la música religiosa en un ámbito privilegiado: el coro y la comunidad del internado. Y a la vez, colaborar en el proyecto del cambio de mentalidad y de estilo que se venía adivinando en aquellos años previos al Vaticano II. El empujón definitivo para aceptar me lo dio mi amigo Benito Peláez, a cuya iniciativa y estilo de vida se debía en gran parte el cambio que se iba produciendo en el internado. Por descontado fuimos uña y carne desde el primer día en aquel compromiso, y nuestra necesaria separación, siete años después, fue muy dolorosa para los dos, como en su lugar iré contando.

Las oposiciones a organista

Las tres plazas, más otra correspondiente al bajo de la Capilla Catedral, fueron cubiertas mediante oposición convocada con todas las normas preceptivas de aquella época. Los cuatro aspirantes nos presentamos en el mismo día al examen teórico, y en días sucesivos fuimos desarrollando la prueba práctica en la catedral. Debido a mi desapego a la institución catedralicia, y debido a mi renuncia 14 años después, por las causas que aclararé, se me han borrado de la memoria una parte de los detalles de aquel evento.

Relato los que conservo. Las oposiciones tuvieron lugar, creo recordar por el calor que hacía, hacia la mitad del mes de agosto. Martín Avedillo y yo, que teníamos que desarrollar una prueba teórica larga, fuimos encerrados en un recinto cercano a la sala capitular del Cabildo, con un bocadillo para la comida, y con un vigilante (el sacristán) para acompañarnos en nuestras salidas por necesidades fisiológicas (nos pedía disculpas con un poco de vergüenza). De mi prueba recuerdo lo principal: analizar una obra polifónica, exponer y comentar el contenido de la liturgia de alguno de los tiempos del año, y, lo más importante: armonizar un bajo dado en estilo severo y un tiple en estilo libre. Esta tercera fue la que me planteó algunas dificultades, que pude resolver con cierta facilidad, dado que en el método que había estudiado con el maestro Luis Urteaga se alternaban los dos tipos de ejercicios. Hacia el final de la mañana ya habían concluido así que me tomé mi refrigerio con tranquilidad, y una vez repasados los papeles, los entregué al secretario del Cabildo. Tengo un leve recuerdo de que Avedillo me hizo señas para que me acercara a comentar algo sobre su ejercicio, que era más complicado que el mío, lógicamente. Pero ni recuerdo lo que fue, ni tampoco otros detalles.

Los ejercicios prácticos que tuve que desarrollar se me han borrado un poco de la memoria, pero estoy seguro de cuatro de ellos. El primero, interpretar una pieza al órgano. Yo elegí una obra de Bach, un preludeo y fuga de *El clave bien temperado*, creo que fue el en *Re mayor* del primer libro. Tengo que decir en mi favor que no pude preparar una obra con pedal porque no tenía un instrumento a mi disposición, ni tampoco la práctica suficiente como para una interpretación correcta. Fue después de ocupar la plaza cuando pude comenzar a estudiar algunas obras con pedal. La segunda prueba fue acompañar sobre el *Liber Usualis* el *introito* de una misa. Me tocó en suerte el de Pentecostés, *Spiritus Domini*, en tono 8º. El tercero fue acompañar un juego de antifonas y salmos de unas Vísperas e

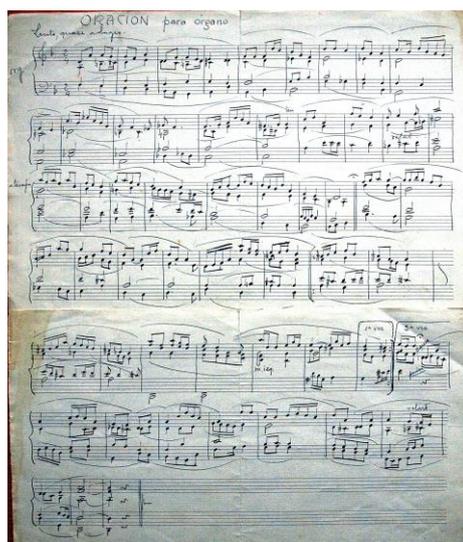
improvisar al órgano tres versos breves en cada uno, en total 15 improvisaciones en diversos tonos y modos. Y el cuarto interpretar una obra señalada por el tribunal, después de una preparación de media hora. La obra me la entregó el Maestro Arabaolaza, que la había compuesto expresamente para aquella ocasión (aunque jubilado, fue el presidente del tribunal, como era lógico). Conservo la obra, *Oración para Órgano*, con la dedicatoria y la firma que me estampó al terminar la oposición.

Objetivamente considerada, creo que mi respuesta a las pruebas estuvo en buen nivel, como lo demuestra la puntuación que recibí. Como ya dejo dicho más atrás, nunca aspiré ni a pianista ni a organista como profesión exclusiva, sino como una de mis variadas ocupaciones como músico, que con el tiempo se han orientado más hacia la composición, la dirección coral, la enseñanza, y la recopilación, edición y estudio de la música popular de tradición oral.



Oración para órgano, portada

Por otra parte, durante los 14 años que ejercí como organista cumplí sobradamente, y con buen estilo, con las exigencias de mi cargo. Al final de este tiempo la parte más importante entre todas mis tareas era el acompañamiento organístico de cuatro o cinco misas polifónicas en las grandes fiestas, pero sobre todo, en cuanto a dificultad, el acompañamiento organístico del canto gregoriano, tarea diaria que se acentuaba en los días festivos. Considero esta práctica, que llegué a dominar con toda facilidad ejecutando la armonía de carácter modal que exige este canto, como una de las tareas que más han contribuido en mi caso a mi formación como armonizador de melodías. Al cabo de tres años ya no necesitaba más que abrir el repertorio gregoriano por el pasaje correspondiente al día y ponerme a acompañar el canto en las tres cuerdas recitativas más frecuentes, que oscilaban entre, La natural, La^b y Sol, y algunas veces Si^b, dependiendo del ámbito en que cada melodía se desarrolla dentro del modo al que pertenece. Hay que tener en cuenta una dificultad añadida en el caso del gregoriano, que ya he comentado: era preceptivo no usar jamás alteraciones accidentales modulantes en el acompañamiento, que tenía que ser rigurosamente diatónico, y además crear con los acordes el recinto sonoro característico de cada uno de los ocho modos. Esta tarea, junto con la de la improvisación de piezas de corta duración que tenían que llenar los momentos de silencio del celebrante y no permitían el uso de un repertorio de piezas, creo que han sido para mí las que me han formado como inventor de melodías y realizador de armonías correctas e imaginativas para una melodía obligada. Y todo ello en un instrumento que, aunque modesto en posibilidades en su género (dos teclados manuales un pedalero completo



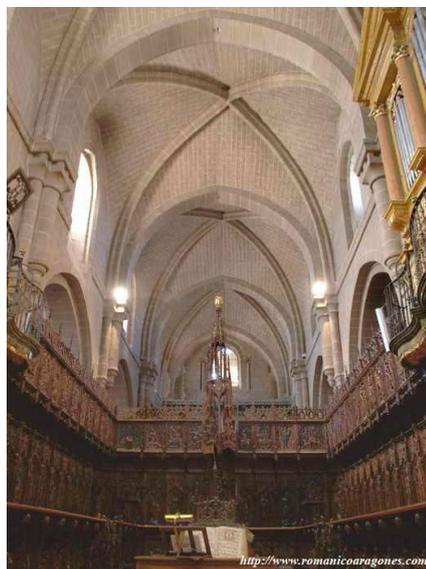
Oración para órgano, partitura autógrafa

y unos 30 registros), tiene una buenísima calidad en los flautados y un sonido noble y pleno, suficiente para llenar el ámbito donde suena.

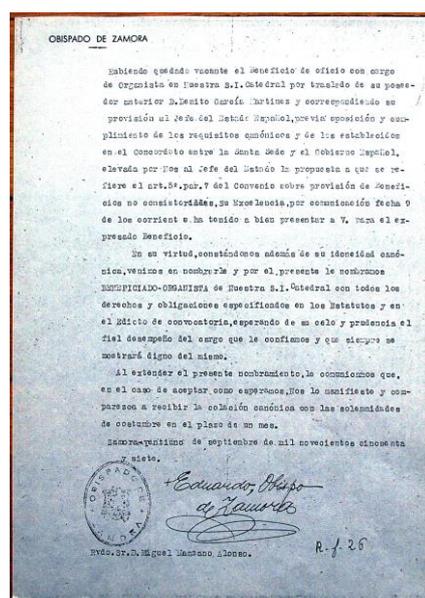
Mi nombramiento

Vuelvo un poco atrás para recordar mi nombramiento y mi toma de posesión. El nombramiento de las plazas que se ganaban por oposición tenía cuatro etapas en su procedimiento. La primera consistía en comunicar al Jefe del Estado Español que N.N. se había presentado a la prueba de una plaza vacante y la había superado. Esta comunicación se hacía desde el Obispado y su motivo era bien claro: como era el Estado el que pagaba el sueldo, tenía que ser el Jefe quien otorgaba este tipo de plazas, que se denominaban 'no consistoriales'. La segunda era una comunicación en la que el Jefe del Estado comunicaba al Obispo que presentaba a N.N. para el cargo o beneficio. La tercera era una comunicación del Obispo al ganador de la oposición expresándole que el Jefe del Estado lo había presentado a la plaza. Y la cuarta era una comunicación del Obispo al interesado, en este caso a mí, como consta en el documento que traslado aquí, en la que le otorgaba el nombramiento para el cargo, y le pedía que manifestara por escrito su aceptación de la plaza. Todo bien legal y explícito. Tanto es así, que si a mí se me hubiera ocurrido no renunciar a la plaza 14 años después, seguramente no habrían podido removerme del cargo siempre que hubiera seguido cumpliendo mis obligaciones (que cada vez habrían sido más livianas, hasta quedar en nada), a pesar de mi posterior secularización.

Lo que ya no recuerdo bien es la ceremonia de la colación canónica o toma de posesión, que era un acto más que decimonónico, cuyo ritual estaba descrito minuciosamente en los estatutos de la Catedral. En él, previa la lectura (veinte minutos y en latín) y asentimiento del aspirante al *Juramento Antimodernístico*, se daba también lectura a todo el proceso seguido y se adjudicaba al nuevo miembro del colectivo de beneficiados el asiento que le correspondía en el coro. Dato curioso: el asiento iba cambiando de derecha a izquierda de la sillería a medida que iban falleciendo los anteriores en los beneficios. Durante el tiempo en que estuve yo debí de cambiar unas cinco veces. Así que tuve cinco ascensos por defunción de un compañero. Como detalle curioso añadiré, ya para terminar este episodio, que al segundo ascenso tuve a mi derecha, es decir, detrás de mí, a D. Marcos Montalvo, cura amigo de mi tío, que me



El órgano de la catedral de Zamora



Mi nombramiento para el cargo de organista

había bautizado hacía 23 años, cuando era párroco de Villamor de Cadozos, mi pueblo natal. Cosas de la vida.

Y para terminar: la primera paga mensual que cobré como beneficiado organista ascendía a la cantidad de 1.236 pesetas con algunos céntimos. Cantidad que nunca había visto junta en mis manos. Pero que me sobraba para mis necesidades, pues la residencia y comida la tenía gratis por mi cargo en el Seminario, donde seguí viviendo todavía otros 7 años, que añadidos a los 7 que ya había pasado, suman 14. Si no hubieran cambiado varias veces los planos de las estancias, habitaciones, pasillos, clases, comedores, capillas, bibliotecas, y demás, podría recorrer todavía hoy con los ojos medio tapados, todo el plano de aquella grande casona. Es una forma de decir que el plano de aquel edificio que fue mi casa 14 años, lo conocía de memoria, porque es uno de los lugares en que he permanecido viviendo más tiempo a lo largo de mi vida.

A pesar de la indudable buena suerte que había tenido para mi vida de músico esta especie de 'ascenso', la asistencia a los oficios de la catedral, obligatoria en los diarios para la misa y las cuatro horas menores (una hora y 15 minutos aproximadamente), el canto de las Vísperas en los domingos, y las 10 misas pontificales de las grandes fiestas, fue para mí un continuo motivo de incomodidad, a veces de sufrimiento, a causa de la 'profesionalidad' con que se desarrollaba el culto en aquel recinto, que en general era más un oficio-beneficio rutinario y lo más acelerado que daba de sí la pronunciación de los latines, que la plegaria oficial de la Iglesia, que al fin y al cabo era la 'tarea' por la que recibíamos una retribución. Me

acompañaba en este sufrimiento mi amigo Juan Manuel Hidalgo, diariamente empeñado en frenar con su vozarrón potente los intentos de aceleración de los profesionales más endurecidos, sobre todo el contralto y el tenor, que le lanzaban constantemente miradas airadas.

Algo conseguimos los que formábamos el equipo de frenado, al que se unieron algunos canónigos de la hornada más reciente y alguno de los mayores. Pero muy poco cambió el estilo de canto, que siguió siempre pareciéndose más a un rezungueo confuso que a una dicción clara y reposada que exige la

oración. Catorce años pude aguantar aquella especie de contradicción interior, al cabo de los cuales me decidí, por fin, a renunciar a aquel 'beneficio'. Pero el abandono no fue una decisión repentina, sino largamente



Foto mía en bicicleta

Como la distancia entre el seminario y la catedral es de aproximadamente 1 km., siempre que andaba apurado para llegar a la hora tomaba en préstamo la bici de Benito Peláez y llegaba en muy poco tiempo. Como en Zamora todavía no se habían inventado las direcciones prohibidas, enfilaba, todo derecho, las tres calles que me llevaban hasta la verja de La Seo (como la llaman ahora los reporteros ignorantes). Esta foto me la hizo Jerónimo Aguado, buen aficionado a la fotografía. Debí de ser hacia el año 1961, con ocasión de una gran nevada.

madurada, precedida de una etapa en la que cada vez fui madurando la idea de que algún día iba a saltar al río de la vida desde la nave en que me había embarcado, como después contaré. Pues unas decisiones se fueron encadenando con otras.

Ordenación y primera misa

Si en estas páginas estuviera contando mi vida de cuando era cura, tendría que ser éste uno de los capítulos más importantes. Pero como voy trazando mi trayectoria de músico, la profesión para la que tan largamente me preparé es aquí sólo el contexto. En cuyo final y meta la música tuvo una presencia más bien discreta. Primero porque la ordenación era un rito larguísimo incrustado en una misa pontifical que celebraba el Obispo, y en ella sonaban sólo los cantos gregorianos, en este caso cantados por un coro descabezado, ya que no era yo quien lo dirigía. Pero además porque la primera misa, que también era un hito importante, también quedó empobrecida en lo

musical, pues fue en tiempo de vacaciones y con un contexto musical escaso y elemental, también de piezas gregorianas, sin el coro y el órgano o armonio con los que yo había contribuido tantas veces a solemnizar las primeras misas de amigos. El recuerdo más relevante que tengo de aquella ceremonia, por lo que a la música se refiere,



Arabaolaza, padrino de honor en mi primera misa

es que invité como padrino de honor de la ceremonia a mi maestro de siempre, don Gaspar de Arabaolaza. Afortunadamente conservo una fotografía en que él aparece, discretamente sentado observando desde un ángulo, mientras yo, con mi hermana al lado, que ejerció de madrina, ofrezco mis manos a un tío mío, que por cierto era uno de los menos allegados a mi familia, dentro de una amplia parentela. Dejo aquí la foto como homenaje y recuerdo del Maestro, que con sus 72 años ya cumplidos, conserva el porte sereno y la dignidad que siempre tuvo.