

CANTO GREGORIANO: EL CANTO DE LA IGLESIA

CARLOS MONTES

Director de canto gregoriano
del Coro San Marcos de Madrid



Publicamos en estas páginas el trabajo que ha resultado ganador en el concurso de Pliegos convocado meses atrás por *Vida Nueva*. En ellas, su autor reivindica la importancia de que el canto gregoriano se una a los cantos del pueblo y a la polifonía clásica, para que este deslumbrante patrimonio de la Iglesia vuelva a llenar de belleza nuestra liturgia.

Un bello tesoro de Occidente

INTRODUCCIÓN

El canto gregoriano es el canto oficial de la Iglesia católica romana. A pesar de su destierro de nuestros templos después del Vaticano II, nada más lejos del espíritu del Concilio que el abandono práctico de este tesoro de la música occidental. Así, en el artículo 116 de la constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963), podemos leer: "La Iglesia reconoce el canto gregoriano como el propio de la liturgia romana; en igualdad de circunstancias, por tanto, hay que darle el primer lugar en las acciones litúrgicas". Y en el 117: "Se terminará la edición típica de los libros de canto gregoriano, además se procurará una edición más crítica de los libros ya editados posteriormente a la restauración de san **Pío X**".

Más allá de la asombrosa "interpretación" de este texto conciliar, que en la mayoría de los casos llevó a hacer justo lo contrario de lo que se proponía, trataremos ahora de aproximarnos a esta joya de la civilización occidental, fuente de arte, de música y de espiritualidad: el canto "gregoriano", así llamado en honor de un papa, san **Gregorio Magno**, que nada (o casi) tuvo que ver con él...

LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA LITÚRGICA

El texto esencial de la primera liturgia cristiana fue la Biblia, y, sobre todo, el libro de los salmos, a juzgar por las alusiones que encontramos en el Nuevo Testamento. Era lógico: en la liturgia del templo de Jerusalén, los salmos, atribuidos al rey **David**, eran solemnemente ejecutados por los levitas, que los cantaban a coro según un calendario estructurado.

Pero la música que heredan los primeros cristianos no es la solemne del templo, donde intervenían diversos

instrumentos, sino la de la sinagoga, exclusivamente vocal, monódica, en ritmo libre.

Con la extensión del cristianismo por Antioquía, Asia Menor y Roma, pronto acabará produciéndose un choque entre los cristianos de tradición judía y los convertidos del paganismo, respecto a la observancia de la Ley de **Moisés** y la circuncisión. Así, en el año 48, tuvo que celebrarse el que se ha llamado Concilio de Jerusalén, cuya conclusión fue que la fe en Cristo, y no las prácticas rituales judías, era el camino para la salvación. Se abre, de este modo, una primera fisura entre las prácticas litúrgicas cristianas y judías, que se irá haciendo más grande en años posteriores.

UNA LITURGIA "CRISTIANA"

Con la insurrección judía del año 66 (que terminaría con la destrucción del Templo de Jerusalén y de buena parte de la ciudad, por las tropas del emperador **Tito**, en el año 70), los cristianos abandonaron la ciudad y se refugiaron al otro lado del Jordán, permaneciendo al margen de las revueltas, con lo que aumentaría el distanciamiento entre ambas comunidades. La ruptura definitiva llegaría hacia el año 90, estableciéndose la expulsión de la sinagoga para aquellos que confesasen a **Jesús** como Mesías.

Comenzó entonces el desarrollo de una liturgia al margen de la hebrea, en la cual, al libro de los salmos, se unirán otros textos compuestos por la naciente Iglesia: en ella, la influencia griega fue

muy notable desde el comienzo, y su teoría musical proporcionará una base teórica al canto de las comunidades cristianas. La unión de la teoría musical griega con el fondo judío dará lugar a los dos grandes tipos de canto de la cristiandad medieval: el canto bizantino, que utilizará como lengua litúrgica el griego, y el canto occidental.

En el primer siglo de nuestra era, aún en período de clandestinidad, parece que lo más llamativo de los cristianos era que constituían una comunidad que se reunía para cantar a Cristo. De ahí el conocido texto de **Plinio el Joven**, gobernador del Ponto y de Bitinia (norte de Turquía), que en el año 112 escribe al emperador **Trajano** sobre los cristianos en estos términos: "Tienen por costumbre, en días señalados, reunirse antes de rayar el sol y cantar, alternando entre sí a coro, un himno a Cristo como a Dios".

En estos primeros tiempos de clandestinidad (s. I-II), parece que la interpretación de los salmos era realizada por un solista mediante una declamación solemne sobre una sola nota musical llamada cantilación, en lo que podíamos considerar un procedimiento de proclamación intermedio entre el canto y la lectura. Esta declamación sobre una nota variaba para marcar los signos de puntuación (como en la liturgia de las sinagogas judías) y el énfasis del texto se realizaba mediante la ornamentación de la cuerda sobre la que se recita, sin apartarse demasiado de ella: algo similar a lo que se realiza hoy para el canto del Evangelio o la Plegaria Eucarística. En este contexto, varios autores han considerado que se produjo el nacimiento del canto sagrado en Occidente.

Será esta una época de gran creatividad litúrgica y musical, tratando de conseguir formas capaces de atraer a los gentiles: a principios del siglo III, aparece una liturgia que conserva rasgos hebreos y griegos, pero que utiliza ya textos latinos.





Entre los siglos III y IV, los fieles fueron asumiendo un pequeño papel en las celebraciones: cada uno de los versos del salmo era completado por un breve estribillo a modo de respuesta que dependía de cada celebración litúrgica: es la salmodia responsorial. Para que fueran fáciles de recordar, lo más habitual era que el estribillo fuera la segunda parte del primer verso de cada salmo. Posteriormente, se añadieron palabras propias del tiempo litúrgico, como la palabra *Alleluia*. Con el tiempo, se enseñó a los fieles otra respuesta, que podía proceder de otro versículo del salmo, para conseguir mayor variedad.

En el siglo IV se producirán una serie de hechos que influirán decisivamente en la situación de los cristianos:

- El latín pasaría a ser la lengua oficial de la Iglesia.
- El Edicto de Milán, promulgado por el emperador **Constantino** en el 313, permitió la libertad de cultos.
- El 3 de marzo de 321 el domingo se reconoció como festivo para todas las personas, fueran o no cristianas.
- En el 325 se celebró en Nicea (hoy Iznik, Turquía), el primer concilio ecuménico de la Iglesia, que estableció un calendario de celebraciones, la fecha de la Pascua, y creó jurisdicciones metropolitanas gobernadas por distintos patriarcas.

Por otro lado, la gran cantidad de conversos tras el Edicto de Milán obligó al establecimiento de una estructura cronológica (año litúrgico) y simbólica, poniendo fin al período de desbordante creatividad de los siglos anteriores. Para ponerse con eficiencia a las nacientes

herejías, surge la necesidad de no dejar nada a la improvisación, sobre todo en lo que se refería al orden de las lecturas y los textos de oraciones y cantos.

También comienzan a realizarse unas piezas líricas, los himnos: composiciones métricas fáciles que suponen la transición hacia el canto litúrgico propiamente dicho. Se cantan con melodías sencillas, posiblemente populares, y terminan con una doxología más o menos desarrollada para combatir las herejías del momento, sobre todo las que niegan la Trinidad y la divinidad de Cristo. Los primeros himnos no tenían una melodía fija para cada texto, sino que existen melodías que se adaptan a textos con su misma métrica. En los siglos VI-VII se escribirán con música propia.

Los textos patrísticos de los siglos IV-V hablan de la participación entusiasta de los fieles en el canto, donde el canto al unísono es visto como símbolo de la unidad de la asamblea, a pesar de que entonces, como ahora, no todos tuvieran cualidades: "Aunque alguno sea, como se suele decir, un kakófonos, con tal de que tenga buenas obras, para Dios es un buen cantor. El siervo de Dios cante de tal forma que no se goce en la voz, sino en las palabras que canta" (san **Jerónimo**).

Los Santos Padres también hablarán de las condiciones necesarias para el canto cristiano: al solista, que adquiere gran relieve a la hora de cantar el salmo, se le exige que la sonoridad de la voz se subordine a la expresión interna de la mente y del corazón.

UN CÁNTICO NUEVO

Dentro del proceso de creación y fijación litúrgica, en el siglo V se constituyen grupos de músicos profesionales: la *Schola Cantorum*. Durante los siglos V-VI, las *scholas* elaboraron una nueva colección de piezas, aunque en todas ellas la improvisación tenía un papel fundamental, pues la ornamentación quedaba confiada a la inspiración de los cantores.

Y llegamos al siglo VIII, hacia cuya mitad las fronteras de Europa Occidental estaban sometidas a una doble presión: los árabes hacia el norte, y los pueblos germánicos hacia el sur. En este contexto, el papa **Esteban II** (752-757) emprenderá un viaje a la Galia para pedir ayuda militar frente a los lombardos (y a su rey **Astolfo**, que amenazaba a Roma), porque en la Galia reinaba el soberano más poderoso del momento: **Pipino el Breve**, rey de los francos.

El 6 de enero, en el palacio de Ponthion, en el sur de Champaña, el rey Pipino se postra delante del papa Esteban II y toma la brida de su caballo, reproduciendo el gesto del emperador Constantino ante el papa **Silvestre I**. El acuerdo entre ambos llegará el 14 de abril en Quierzy-sur-Oise, en el norte de París: el Papa consagrará rey a Pipino, mientras que este último se compromete a auxiliar al Papa y declarar la guerra a los lombardos.

Así, entre 756 y 758, Pipino dirigió tres expediciones contra los lombardos, consiguiendo arrebatarles grandes espacios de territorio de la Italia central.

El rey franco entregó estos territorios a la Santa Sede como área de “seguridad” frente a sus enemigos, constituyendo los primeros Estados Pontificios.

El domingo 28 de julio de 754, en la basílica de Saint Dennis, el papa Esteban II consagra a Pipino, a su esposa e hijos, y le confiere los títulos de Rey de los Francos y Patricio de los romanos (*Patricius Romanorum*). Esta consagración de Pipino y su familia se realizó según la liturgia romana, y debió de impresionar bastante al soberano. Tanto, que Pipino ordenó que se fuera aprendiendo en la Galia el repertorio romano con el objetivo de que reemplazase al antiguo canto practicado en aquellas tierras: el canto galicano.

Pero en un mundo sin discos, televisión, radio ni medios audiovisuales, sin partituras siquiera para poder estudiar las melodías, la transmisión del repertorio era puramente oral. Así, la única solución posible para la introducción del nuevo canto fue que cantores romanos viajaran a la Galia para que los locales pudiesen aprender de memoria unas melodías que los cantores romanos habían aprendido también de memoria.

Sin embargo, ni Pipino ni el Papa pudieron prever el resultado de este “aprendizaje”, pues los cantores franceses no se limitaron a reproducir sin más lo cantado por sus colegas romanos, sino que pusieron también su granito de arena: lo que se produjo, en realidad, fue una fusión entre ambos. El repertorio romano aportó textos y formas características de recitación sobre notas determinadas, pero los franceses mantuvieron ornamentación propia de sus cantos. El resultado fue un nuevo repertorio: el romano-franco.

Este repertorio, llamado “canto romano”, porque, a falta de alguna manera de contrastarlo, se consideraba el canto que se realizaba en Roma, se difundió por toda Europa Occidental gracias al empeño del sucesor de Pipino, **Carlomagno**. Y es que ambos se dieron cuenta de la poderosa herramienta unificadora del Imperio que constituía una liturgia y un canto común a todas las tierras y pueblos gobernados por ellos.

Así, el repertorio “romano” fue reemplazando poco a poco a los repertorios locales, como nuestro canto

hispano. Este nuevo corpus musical se completó con la composición de nuevas piezas y con su sistematización en la teoría del octoecos; es decir, la clasificación de las piezas en un sistema de ocho modos, durante el primer renacimiento carolingio (siglo VIII). Este repertorio es el que se acabará conociendo con el nombre de “canto gregoriano”.

Un canto gregoriano sin Gregorio. Ese Gregorio es san Gregorio Magno, papa del 590 a 604. Las principales aportaciones de san Gregorio al canto litúrgico de la Iglesia, al parecer, fueron:

- a. La prohibición del canto de los diáconos, alegando que les distraía de sus labores fundamentales: el ministerio de la Palabra y la distribución de las limosnas.
- b. Impulsar la *schola cantorum*, que se consolida entre los siglos V y VI como grupo especializado en la ejecución de los cantos.

En realidad, la relación de san Gregorio con las nuevas piezas romano-galicanas se debe a su biógrafo **Juan Diácono**, que escribió su *Vita Sancti Gregorii* trescientos años después de la muerte del Papa, apuntando que “*antifonarium centonem compilavit*”; es decir, que realizó la compilación de melodías. Sea o no cierta su intervención sobre el material ya compuesto, el hecho es que era una figura que, por su condición de papa romano y santo, podía otorgar un argumento de autoridad al repertorio. Por ello comenzó a atribuirse la autoría de las nuevas piezas, que acabarían conociéndose con la denominación de “canto gregoriano”.

A finales del siglo VIII, los cantos del propio de la misa romano-franca ya se encuentran perfectamente codificados y transmitidos a numerosos lugares. El primer testimonio de canto



“gregoriano”, todavía sin notación musical, es el *Cantatorium de Monza* (año 790), que contiene los textos de los cantos de los solistas para la misa. Los cantores lo llevaban en la mano como signo de su ministerio, aunque no lo necesitaban, pues sabían los cantos de memoria. Está realizado con pergamino teñido de púrpura, como los decretos de los emperadores, y con mayúsculas de oro y plata. En él aparece específicamente la atribución a san Gregorio de las composiciones, en un texto que se conoce, debido a su íncipit, como *Gregorius præsul: Gregorius præsul meritis et nomine dignus unde genus dicit summum conscendit honorem qui renovans monumenta patrumque priorum tum composituit hunc libellum musicæ artis scolæ cantorum* (El prelado Gregorio se elevó al honor supremo, del cual es digno por sus méritos como por su nacimiento, restauró la heredad de los Antiguos Padres y compuso para la *Schola Cantorum* esta colección del arte musical). Este texto, copiado al comienzo de los manuscritos más lujosos, fue durante siglos la “prueba” de la labor compositiva del Papa.

DE LA MEMORIA A LA PARTITURA

Por entonces, se seguía considerando que la música tenía algo especial que impedía su escritura. Así, san **Isidoro de Sevilla** (+636) había escrito en sus *Etimologías*: “Si los sonidos no son retenidos en la memoria por



el hombre, perecen, ya que no podemos escribirlos".

Con algunos precedentes anteriores, a partir de mediados del siglo IX se multiplican los intentos de codificación musical, y en las primeras décadas del 900 comienzan a aparecer manuscritos completamente notados mediante neumas (del griego *pneuma*, aliento): elementos gráficos que representaban los detalles rítmicos de la melodía que los cantores habían memorizado previamente.

La aparición de varias escuelas de diseños gráficos de neumas tuvo lugar en varias regiones de Europa, más o menos simultáneamente, en las primeras décadas del siglo X. Esta primera generación de escrituras neumáticas se conocen como notaciones *in campo aperto* (sin líneas que indiquen la altura de cada nota). Los signos neumáticos se colocaban en los espacios entre renglones. En ellos se pone mucho cuidado para definir el número de notas y la dirección del movimiento melódico, pero, al no existir líneas de referencia, no se sabe con exactitud cuáles son las notas que hay que cantar (notaciones adiastemáticas). De las diversas grafías de esta primera generación, destacan las notaciones sangalense y lorena, que se caracterizan por su gran riqueza de signos. Sus manuscritos son los primeros ejemplos completos de notación que nos han llegado.

La abadía suiza de San Galo es un destacado representante de una

escuela de notación que se extendió por Alemania, Suiza, norte de Italia, Bohemia, Hungría, Polonia y algunas zonas de Escandinavia. Hacia el 920, el *Cantatorium de Saint Gall* (Stiftsbibliotek 359) presenta una notación perfectamente codificada, apreciándose además que el copista del texto no es el copista de los neumas. El principal manuscrito de la notación de San Galo (Einsiedeln 121, Gradual del siglos X-XI)¹ tiene, además, unas 5.000 letras para precisar la interpretación. Esta notación pervivió en muchos lugares hasta el s. XIV, en que dejó de utilizarse porque el grosor de los útiles de escritura había aumentado tanto que hacía irreconocibles algunos signos.

La notación Lorena procede del noroeste de Francia, extendiéndose desde la ciudad de Metz hasta la Archidiócesis de Reims y los Países Bajos. Por atribuirse su centro de difusión a la ciudad de Metz, se conoce también como notación mesina. El manuscrito más importante, y único testimonio completo, es un Gradual de hacia 930 (Laón, Bibliothèque Municipale 239)². El copista del manuscrito Laón 239 era consciente de la importancia del espacio para la distribución de la altura de los sonidos, y dibuja a mayor altura sobre el texto los neumas más agudos. Además, esta notación indica una gran cantidad de detalles de interpretación, quizás porque el coro no era tan bueno como el sangalense, y lo necesitaba.

Pero no fueron los únicos intentos de capturar en el papel mediante signos algo tan evanescente como los sonidos de la música, y pueden citarse muchos otros tipos de notaciones: bretona, normanda, hispánica, o las notaciones italianas (novalesa, boloñesa, de Nolantola...).

A finales del siglo XI, se introdujo una importante novedad en la notación aquitana practicada en el suroeste de Francia: comenzaron a utilizarse dos líneas para cada renglón, una para el texto y otra para las notas, con la particularidad de que esta línea, trazada con una especie de buril, sin tinta (punta seca) servía de referencia para poner sobre ella siempre la misma nota. Para el modo I, esa línea indicaba el fa. Con el tiempo, la línea se trazaría en rojo, indicando esa nota, y por ello los tetragramas posteriores se trazarán también en rojo. Colores aparte, había comenzado a desarrollarse un sistema para recoger en el papel la diferente altura de las notas.

Entre 1025 y 1030, **Guido de Arezzo** revolucionará la historia de la música al presentar al papa **Juan XIX** su proyecto de notación, que permitía aprender las melodías en mucho menos tiempo, y sin necesidad del soporte de la tradición oral. Era un sistema de líneas y espacios, en el que cada línea y espacio entre líneas llevaba un solo sonido. Para designar la altura concreta de los sonidos, utilizó las letras clave: una F (fa) o una C (do) para designar la nota que debía cantarse cuando el sonido ocupaba esa línea (pues el do, y, sobre todo, el fa constituyan frecuentemente el término medio del ámbito melódico de las piezas). Había nacido la posibilidad de escribir y leer la música.

Como consecuencia de su presentación, Guido de Arezzo recibió el encargo de escribir los libros litúrgicos en notación diastemática. Esta notación se difundió rápidamente por toda Europa, pero no de manera uniforme (por ejemplo, en el área germánica el sistema no se adoptó hasta el siglo XIII).

LA NOTACIÓN CUADRADA

Hoy, dejando aparte las transcripciones más o menos afortunadas en notación musical moderna, la notación básica para la



escritura de las melodías gregorianas es la notación cuadrada, también con unos cuantos siglos de historia a sus espaldas.

En el siglo XII, y en el entorno de París, comenzó a escribirse una notación distinta a las citadas, que se basaba en formas cuadradas más que en trazos. Las plumas eran cada vez más gruesas, debido a que la letra había evolucionado desde la letra minúscula carolina hasta la letra gótica. El uso de la pluma de avestruz, de corte biselado y sin punta, posibilitó que un trazo de izquierda a derecha dejase una mancha cuadrada, que se complementaba con un trazo vertical fino al mover la pluma oblicuamente hacia abajo. Estas nuevas formas, aparte de llevar a la supresión de algunos signos, hicieron necesaria una mayor separación de notas y, por tanto, una mayor separación de líneas. Este aumento de tamaño permitió, no obstante, la elaboración de libros de coro, que posibilitaron la lectura a cierta distancia.

Los pautados se escribieron en rojo, de manera que la notación en negro resaltase de manera clara. Además, las claves adaptaron su forma a las nuevas plumas, con lo que la C y la F engrosaron y modificaron sus formas.

El papa franciscano **Nicolás III** (1277-1280) mandó destruir los antiguos libros de canto de Roma y reemplazarlos por los modelos de la orden franciscana, que ya estaban copiados en notación cuadrada.

Las ediciones impresas de canto gregoriano se adelantaron varias décadas a las de música polifónica, probablemente por un criterio económico: su tirada era siempre mucho mayor. El primer libro litúrgico impreso con notación musical apareció en 1473: un Gradual estampado probablemente en Constanza, con notación gótica. En España, el primer libro (*Missale Cæraugustanum*) se imprimió en 1485, con notación cuadrada.

UN CANTO ENVEJECIDO

A lo largo de los siglos, se fueron multiplicando las ediciones de canto gregoriano arbitrarias o erróneas, lo que le conducirá a una degradación progresiva. Como muestra, en 1615, la

imprenta del cardenal **Médicis** publicó la edición *Medicea*, brutal simplificación de los ornamentos del canto, falsamente atribuida a **Palestrina**. En 1871 se reeditó en Ratisbona, y llegó a ser oficial en 1873.

Afortunadamente, a la vez que se imprimen estas ediciones, se fue despertando el interés por el estudio paleográfico de los manuscritos antiguos. Será un sacerdote francés, **Prosper Guéranger** (1805-1875), quien pondrá en marcha un movimiento litúrgico para devolver al canto eclesiástico su pureza original. No era músico, pero buscó en los monasterios a la gente más preparada para llevar a cabo este estudio: Dom **Jausions**, Dom **Pothier, André Mocquereau...**

En 1833 restaura un pequeño priorato cerca de Le Mans, que cuatro años más tarde se convertirá en la abadía de Solesmes. Con sus trabajos de investigación se comenzó a estudiar la manera de recrear las notaciones de la manera más fiel posible, usando una notación que resultase familiar a los cantores. Para ello tomaron los signos básicos de las copias manuscritas de los códices parisinos del s. XIII, por su elegancia, proporción y respeto a la mayoría de los neumas de la primera generación, completados con algunos



signos nuevos basados en las formas antiguas. Eligieron también una pauta musical de cuatro líneas (tetragrama), siguiendo la costumbre de finales de la Edad Media. Como la extensión melódica del canto gregoriano es más reducida que la de la polifonía, la pauta de cuatro líneas es por lo general suficiente.

Sus trabajos tuvieron un primer fruto con la publicación, en 1884, de *Liber Gradualis*. En 1889, Dom Mocquereau comenzaba en Solesmes la monumental *Paléographie Musicale*, herramienta básica para la restauración de la pureza de las antiguas melodías.

El 17 de mayo de 1901, **León XIII** publicó el breve *Nos quidem*, dirigido al abad de Solesmes Dom **Pablo Delatte**, donde el Papa expresa su “aprobación por el incesante trabajo que ha realizado sin descanso y con tanto esfuerzo dedicado a la investigación y a la publicación” de las melodías gregorianas.

Poco después de su elección, san Pío X (1903-14) promulgó, el 22 de noviembre de 1903, su motu proprio *Tra le sollecitudine*, donde se abordaban diversos aspectos referentes a la música sagrada, que tiene en el canto gregoriano su más acabado modelo: “Una composición religiosa será tanto más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano.

Así, pues, el antiguo canto gregoriano tradicional deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto, teniéndose por bien sabido que ninguna función litúrgica perderá nada de su solemnidad aunque no se cante en ella otra música que la gregoriana.

Procúrese, especialmente, que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar el canto gregoriano, para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en el oficio litúrgico, como solían antigüamente”.

El 25 de abril del año siguiente, san Pío X publicó otro motu proprio sobre la edición vaticana de los libros de canto gregoriano, encomendando su redacción a los monjes de Solesmes, y la revisión a una Comisión Pontificia presidida por Dom Pothier, de la que formaron parte



los mejores gregorianistas del mundo, como Dom Mocquereau (director del coro de Solesmes), **Lorenzo Perosi** o **Peter Wagner**.

A partir de entonces, los nuevos libros empezaron a mostrar el esplendor de un canto oscurecido por el paso de los siglos: *Graduale* (1907), *Officium Defunctorum* y *Antiphonale Diurnum* (1912).

Un hito importante en la historia de la notación gregoriana contemporánea fue la aparición del *Graduale Triplex* (Solesmes, 1979), que incorpora a la notación cuadrada (o vaticana) del *Graduale Romanum* (1973) los neumas de las grafías de primera generación: sangalense y lorena. La edición del *Offertorale Triplex* (1985) supuso la recuperación de estos neumas en los versículos de los ofertorios.

La publicación del tomo con el oficio de domingos y fiestas del *Antiphonale Romanum* (2009) y del *Graduale Novum* (2011) ha seguido profundizando en el intento de aproximación a las melodías originales a partir de las fuentes antiguas; aproximación, porque nunca sabremos cómo sonaban realmente las melodías “gregorianas” en la Edad Media, cuando no se había fijado nuestro sistema temperado de notas, y el uso del microtonalismo era más que posible. Aun así, una interpretación digna del canto gregoriano tal como la recogen nuestros excelentes libros actuales sigue teniendo la capacidad de conectar con algo dentro del espíritu del oyente, y mucho más en el creyente que toma conciencia de que las palabras que se deslizan con suavidad entre las notas son Palabra de Dios que nos sigue interpelando.

¿GREGORIANO EN LA PARROQUIA? ALGUNAS ORIENTACIONES PRÁCTICAS

El regreso a nuestras parroquias del canto gregoriano, de un buen canto gregoriano, no es un empeño rancio ni un ideal imposible; aunque, por supuesto, tampoco debe ser un vendaval similar al posconciliar que arrase la música litúrgica actual.

Un primer paso, al menos para la persona encargada de dirigir a los fieles, y para el muy deseable coro, es una mínima dedicación a la notación cuadrada, en la que se escriben los libros litúrgicos. Puesto que las notas cuadradas no indican duración, las líneas son solo cuatro y las “figuras” son limitadas, resulta muy fácil de aprender. Así, resulta recomendable huir de la tentación de las transcripciones mediante corcheas y negras: al principio puede facilitar algo el aprendizaje a quien conozca la notación musical moderna. A medio plazo, perjudicará el resultado, porque el coro no fraseará, sino que silabeará corcheas.

Salvo que los fieles de la parroquia sean muy jóvenes, existen piezas sencillas que todavía forman parte del acervo popular. Puede ser una buena idea comenzar con ellas, aunque haya que tomarse el trabajo de eliminar defectos: un ejemplo típico sería *Salve Regina*, que, sobre todo en templos marianos, no ha dejado de cantarse, pero que se ha ido aprendiendo mediante una “tradición oral” que ha viciado parte de la melodía, –sobre todo, a partir de “*O Clemens*”–. Sería interesante conocer qué piezas recuerda todavía nuestra asamblea, para

“reaprenderlas” con no mucho esfuerzo y volver a cantarlas. Piezas del ordinario generalmente recordadas por los fieles podrían ser los *Kyries* y *Agnus Dei* “*De Angelis*” o “*Cum iubilo*”, o el *Pater noster*, y pueden ser un buen comienzo para la recuperación del gregoriano de la asamblea.

Los cantos del ordinario pueden encontrarse en el *Graduale Romanum*, aunque, puestos a empezar a adquirir libros de partituras, recomendamos el *Graduale Triplex*, que incluye el tetragrama con la notación cuadrada, la notación lorena (en negro sobre el tetragrama) y la sangalense (en rojo bajo este). La progresiva familiarización con el *Graduale Triplex* proporcionará la posibilidad de enriquecer la interpretación más adelante. Para los otros cantos, el librito *Cantus Selecti*, editado por Solesmes, recoge una buena selección de piezas, algunas conocidas o fáciles de aprender por la asamblea.

Cuando exista un coro capaz, el gregoriano desplegará su verdadera belleza al cantar las piezas del Propio, generalmente pertenecientes al llamado “repertorio auténtico”: piezas compuestas, aprendidas por las *scholas* y fijadas antes del siglo VIII. El aprendizaje e interpretación de ese repertorio planteará un apasionante reto a los coros que se enfrentan a él por primera vez.

Un esquema muy sencillo para la preparación de estas piezas sería:

1. Estudio del texto

El canto gregoriano del Propio es Palabra de Dios musicalizada, y el texto es la parte fundamental de su riqueza. Pero como está expresado en una



lengua extraña para la mayoría, como es el latín, lo primero que debe hacerse es conocer el significado del texto. Esto, que parece fundamental para el director y el coro, lo es también para la asamblea. Nuestra experiencia indica la conveniencia de que el animador del canto o monitor dedique unos momentos previos a la celebración para traducir los textos en latín que vayan a cantarse; así, aparte de disfrutar de la belleza espiritual de la música, los fieles pueden interiorizar la Palabra de Dios que la música lleva.

Por otro lado, la familiarización con la fonética del texto permitirá una interpretación sin tropiezos. Existen diversas pronunciaciões del latín, pero nosotros sugerimos la pronunciación “eclesiástica” o “romana”, quizás menos “científica” o “arqueológica”, pero de uso más extendido en las celebraciones litúrgicas. Coincide básicamente con la pronunciación “española”, con algunas variaciones que habrá que tener en cuenta (*regina /reyina/, lœtitia /letitsia/, mihi /miki/...*) Sea cual sea la pronunciación escogida, lo que consideramos más importante es ser fiel a ella y no construirse una pronunciación “a la medida” tomando elementos de aquí y de allá.

La lectura en voz alta del texto, individual y coral, varias veces hasta que la emisión no resulte forzada, es la mejor manera de dominarlo. No estará de más en esta fase recordar el sentido de lo que se está leyendo, para que vaya penetrando en los cantores más allá de la pura materialidad del lenguaje.

2. Cantilación del texto

Como hemos visto, el recitado sobre una nota fue el primer procedimiento de proclamación de la Palabra de Dios. Para mejorar la dicción del texto y ponerlo en contacto con la futura melodía, es conveniente cantilarlo: escoger una nota bien representada en la pieza y “recitar” el texto sobre

una nota. El siguiente paso sería la cantilación marcando los acentos con una nota más aguda. Con ello, ya estaríamos en disposición de acometer el estudio de la melodía.

3. Aprendizaje de la melodía

Antes del aprendizaje de la melodía, donde sea posible, sería conveniente un análisis previo de la pieza contando con su modalidad y las pistas de interpretación que proporcionan las notaciones antiguas. En cualquier caso, la falta de una persona que realice esta labor no debe desanimar a la hora de seguir adelante con el aprendizaje. Adaptándose a las características del coro, puede repetirse la melodía hasta aprenderla. Aunque la partitura incluya signos rítmicos como puntos y episemas (pequeños trazos sobre las notas), es conveniente olvidarse de ellos para que sea el texto el que dicte la dinámica del canto.

4. La interpretación

Aunque la tonalidad de las piezas puede ajustarse a las capacidades del coro, habría que evitar transportar todo a la misma tesitura “cómoda”, pues corremos el riesgo de que piezas de carácter muy distinto suenen casi igual. La división en voces graves y agudas puede ayudar a solventar este problema, aparte de ofrecer como resultado una sonoridad más atractiva. Una regla muy general, y con todas las excepciones que se quiera: en nuestro coro las voces de hombres cantan las piezas más “agudas” y las voces de mujeres, las más “graves”. En fin, la experiencia dictará la mejor solución, práctica y estética, para nuestro coro.

El gregoriano se canta sin lentitud, pero sin prisa, ligando las notas, apianando los finales... Podríamos acumular consejos y recetas, pero es mejor acudir a algún buen manual moderno (el complicadísimo método de Solesmes, a base de ritmos ternarios y binarios, arsis y tesis, ya ha quedado superado, y, según algunos autores,

los propios monjes nunca llegaron a interpretar como decía su teoría). O mejor aún, asistir a algún curso de iniciación; por ejemplo, la Asociación Hispana para el Estudio del Canto Gregoriano (AHisECGre) organiza encuentros de diversos niveles con especial dedicación a las notaciones antiguas, que tanto pueden enriquecer la interpretación³.

Baste para comenzar dos cosas: que el texto se proclame de verdad y con verdad, y que la melodía fluya con suavidad, como suben las nubes de incienso...

5. Atender a la asamblea

Como hemos comentado, la asamblea debería participar cantando las partes del Ordinario más conocidas, o ensayadas. Los cantos del Propio, sobre todo los más adornados, nunca se concibieron como canto de la asamblea, sino de la *schola*. Pero eso no quiere decir que la asamblea no pueda participar en ellos: participa con su escucha y gustando de la belleza de la música y la fuerza del texto. Y, para ello, es imprescindible dedicar algún minuto antes de la celebración para presentar brevemente la pieza que se va a cantar, leerla en latín y traducirla. Así, se producirá el pequeño milagro que une en un mismo espíritu de oración a cristianos que vivieron, sufrieron y se alegraron como nosotros a lo largo de dos mil años.

Cuando nuestro coro canta gregoriano en una celebración litúrgica, suele estar seguido de un silencio profundo y recogido de la asamblea, lo que demuestra su capacidad para seguir conectando con el creyente del siglo XXI. Desterremos, entonces, de nuestras celebraciones, no la música popular, sino la música mala. Y que cantos del pueblo, polifonía clásica y canto gregoriano, todos ellos deslumbrante patrimonio de la Iglesia, vuelvan a llenar nuestras misas de belleza. Esa belleza que de Dios procede y a Él nos acerca.

NOTAS

1. Accesible a través de Internet:
<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0121>
2. Accesible a través de Internet:
<http://manuscrit.ville-laon.fr>
3. <http://cantogregoriano.es/>



Barrio Molinar, 17. 48891 Carranza (Vizcaya)

Información y reservas: 94 680 60 02
www.casavicentepallotti.com
inforeservas@casavicentepallotti.com

CASA DE ESPIRITUALIDAD

TERMAS DE MOLINAR **casa vicente pallotti**

un lugar de **acogida, reposo y bienestar**

**DESCUENTOS
ESPECIALES
A
GRUPOS**

**IDEAL
PARA
CONVIVENCIAS**

