

EL CANTO GREGORIANO DE AYER Y DE HOY

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA*

I. EL GREGORIANO DE CARLOMAGNO

El códice calixtino que celosamente se conserva en la catedral de Santiago de Compostela es célebre por muchos conceptos. Los músicos, musicólogos e historiadores de la música, lo estimamos justamente como testimonio inapreciable de la primitiva polifonía, el primer ejemplo conocido de música a tres voces según la técnica armónica usada en Occidente hasta el día de hoy, y mucha otra música (que ahora se está comercializando en una grabación que tuvo la fortuna de realizar hace muchos años). Pero ese precioso manuscrito inserta entre los libros III y el V, relacionados directamente con la peregrinación a Compostela y la celebración de los oficios del apóstol Santiago, una apología del emperador Carlomagno, que no parece venir a cuento, en 26 capítulos y un prólogo, y por eso se cree que es una interpolación del último redactor del códice. La apología está escrita, según el códice, por "*Turpín, por la gracia de Dios Arzobispo de Reirás y compañero inseparable del Emperador Carlomagno, cuando hizo su viaje a España*". Está dirigida a "*Luitprando, deán de la Iglesia de Aquisgrán*". Refiere Turpín que Carlomagno mandó construir en su ciudad de Aquisgrán unos magníficos baños de agua caliente y fría, y también una suntuosa iglesia en honor de Santa María. En ésta hizo que apareciesen ricamente representadas las batallas que había ganado en España (con exclusión, sin duda, de la de Roncevalles) y las siete artes liberales. Naturalmente, como las demás artes, allí estaba representada la música. Dice Turpín que la música estaba figurada como "*ciencia de cantar bien y con corrección, que sirve para celebrar y dar solemnidad a la oficios divinos de la Iglesia*". Sigue Turpín diciendo que "*con el arte musical cantan y tocan los cantores en la iglesia. Quien la ignora, añade, puede ciertamente mugir a estilo de los bueyes, pero no puede conocer los modos y tonos de la voz. Es como quien hace rayas con una regla torcida*", etcétera.

* Catedrático numerario de Canto Gregoriano y de Musicología Medieval en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

El panegírico de Carlomagno atribuido a Turpín por el redactor del Calixtino en el siglo XII, esto es, cuatro siglos más tarde de haber ocurrido los hechos, es la consecuencia de un largo proceso propagandístico en favor del imperio carolingio y de su proyecto de unificación de la Iglesia, para cuya total realización solamente restaba arrojar a los musulmanes de la Península Ibérica, y conquistar la Tierra Santa mediante las Cruzadas.

Un canto reformado

Esta pequeña anécdota del calixtino nos sirve de introducción para comprender la importancia de la acción de Carlomagno y sus clérigos en la implantación del canto gregoriano. Hacia los años 752-753, Crodegando, obispo de Metz, y pariente próximo del rey Pipino el Breve, visita Roma para preparar el viaje del papa Esteban II a las Galias. Este viaje tenía por objeto recibir el apoyo del rey de los francos para salvaguardar los territorios papales amenazados por la expansión lombarda. En Roma Crodegando comprueba que hay una gran diferencia entre los cantos y prácticas litúrgicas de aquella metrópoli y los de las iglesias de las Galias. De regreso a Metz instaura en su iglesia la liturgia y canto romanos. Era ésta una acción necesaria, porque en las Galias nunca había habido un canto auctótono, perfectamente formado y mantenido en una tradición rica y severa, como en Roma, Milán, Sur de Italia, España, Norte de África. Al contrario, todos los datos que tenemos hoy sobre el canto galicano, por más que algunos historiadores no quieran reconocerlo, apuntan a que los francos practicaban el canto hispánico que celosamente mantenían, primero, los visigodos, y luego los mozárabes.

La instauración de la liturgia y canto romanos venía a sumarse, y de qué manera tan eficaz, al proyecto de unificación político-religiosa emprendida por el rey Pipino el Breve. Así es que en el año 760, el papa Pablo I, sucesor del ya citado Esteban II, remite al rey franco un *antifonario*, esto es, un libro de cantos para la liturgia.

Sobre este antifonario se han urdido las más peregrinas leyendas. Los autores medievales creyeron que se trataba del códice que, según los biógrafos de san Gregorio Magno, había compilado este santo papa bajo la acción directa del Espíritu Santo. Algunos códices musicales de los siglos X y XI nos muestran en una bella miniatura que preside los

cantos, al papa san Gregorio Magno en su cátedra pontificia dictando a un amanuense la música que el Espíritu Santo en forma de paloma le está susurrando al oído. Así el códice 359 de San Galo, llamado antifonario de Hartker, del siglo X. Pero la historia no acaba aquí. Cuando a mediados del siglo XIX un ilustre musicólogo jesuita belga, Louis Lambillotte (1796-1855), descubrió este códice en la biblioteca de San Galo, creyó ver en él el mismísimo autógrafo de san Gregorio Magno, y como tal publicó su facsímil en 1851, 2/1867.

La instauración de los nuevos cantos que traía la liturgia romana sirvió poderosamente a Pipino el Breve para granjearse la amistad y el apoyo de Roma, pero sobre todo para que su sucesor Carlomagno consiguiera ser consagrado emperador en la Navidad del año 800.

La transición de una liturgia a otra, el cambio brusco de repertorio de cantos guardados fielmente en una memoria tenazmente cultivada, no debió hacerse con facilidad. Pero hay que decir que a ello contribuyeron varias circunstancias de notable relieve.

Los concilios francos de los años 743 y 744, promovidos por el monje benedictino san Bonifacio, habían iniciado una reforma religiosa de gran calado en la región franco germánica valiéndose del florecimiento de la vida monástica en dichos reinos. Este florecimiento monástico se debió en gran medida a la implantación de la *Regla de san Benito* gracias a los esfuerzos, primero, de san Bonifacio y, más tarde, en tiempos del sucesor de Carlomagno, Luis *el Piadoso*, de un monje visigodo venido a España, llamado Witiza, más conocido con el nombre de Benito de Aniano. La regla benedictina concedía extraordinaria importancia al oficio divino, de tal modo que su celebración constituía el primero de los objetivos de la vida monástica. El establecimiento de la regla benedictina traía consigo la implantación de su liturgia y cantos correspondientes, que eran precisamente los del entorno romano. Bien es cierto que el bloque litúrgico de la *Regla de San Benito* (capítulos 8-19) no pertenecen a la redacción primitiva, por lo que es posible que fueran introducidos, a más tardar, en la época carolingia (Linage).

Al auge de la vida monástica hay que añadir el esplendor intelectual, literario y artístico que le acompañó. En 782 llega Alcuino a la Corte de Carlomagno. Este monje inglés, intelectual de altos vuelos, comprueba que la celebración de la liturgia en las Galias deja mucho que desear. El latín de las nuevas oraciones y cánticos que llegan de Roma no hay quien lo entienda, porque cada uno lo pronuncia a su

manera. Las cinco bellas vocales romanas están contaminadas por un sin fin de elementos fónicos de origen franco-germánico. Alcuino y los clérigos carolingios emprenden una ardua tarea pedagógica y cultural para restablecer las normas clásicas que habían dominado en los mejores años de esplendor del viejo imperio romano, aunque, eso sí, trasladadas y adaptadas a la tradición y doctrina cristianas.

Este auténtico renacimiento carolingio, literario, artístico, litúrgico y musical, tendrá como soporte, para su prolongación en el futuro, la copia de códices donde quedarían fijados para la posteridad los textos más importantes de la cultura y de la religión: La Biblia, los escritos de los más importantes autores eclesiásticos (y también paganos, como Virgilio) y los textos eucológicos y litúrgicos en general.

No sabemos muy bien cómo nacieron los primeros códices litúrgicos con notación musical. Hay algunos indicios que hacen nacer en España, en la época visigoda, el código gráfico musical que conocemos como notación neumática, en el que se han escrito todos los códices musicales de la Edad Media y es el origen de nuestra escritura musical actual (M. Huglo). El hecho es que los carolingios se sirvieron de los códices para fijar primero y para difundir luego la liturgia y canto romanos que venían en sustitución de la práctica galogermánica.

Pero, ¿cómo era este canto que venía de Roma?

El canto venido de Roma

El canto romano era una de las diversas formas de canto litúrgico cristiano practicado desde los tiempos de la evangelización cristiana en el área de la dominación romana.

Los primitivos cristianos siguieron practicando durante el primer período de la evangelización el canto de los judíos. Este consistía en la recitación de los versos de la Biblia, según unas determinadas entonaciones que el rabino aplicaba a los versos y estrofas de los salmos, según su propia manera y estilo de cantar. El texto bíblico era el original hebreo, por más que la práctica totalidad de los fieles judíos no lo entendieran, como ocurre hoy en algunas comunidades de la Diáspora.

Al separarse de los judíos, los cristianos continuaron con la misma práctica cultural basada en la recitación de los salmos y otros textos

bíblicos. Mas en lugar de utilizar el texto hebreo, empezaron a usar una traducción griega, como lengua más universal en los países ribereños del Mediterráneo. En regiones más cerradas también usaron otras lenguas como el arameo, el copto y sobre todo el siríaco, a las cuales se había trasladado asimismo la Biblia. La gran diversidad de ritos cristianos con sus respectivos cantos que aún hoy en día perviven en las comunidades cristianas de Oriente, tienen su origen en la diversidad lingüística de los textos bíblicos que debían recitarse en cada culto.

Pero el griego, lengua de la comunicación de la cultura y el comercio por el Mediterráneo, no era entendida por las comunidades cristianas asentadas en los países del Occidente. Y así, poco a poco, los textos bíblicos que debían recitarse en las asambleas rituales fueron trasladándose al latín según las conveniencias de los lugares. Hubo varias traducciones latinas de la Biblia y especialmente del libro de los salmos, en Italia, África, Hispania, hasta el punto de que el papa san Dámaso hubo de encargar a san Jerónimo a fines del s. IV la unificación de los textos, adecuándolos lo más posible al original hebreo. Pero las iglesias continuaron, cada una de su país, usando sus viejos textos latinos de la Biblia para las recitaciones. Mucho más tarde se introduciría la llamada *Vulgata*, pero los textos de los cantos no fueron modificados. San Agustín, obispo de Hipona, en el norte de África, se pelea amistosamente con san Jerónimo (la correspondencia entre ambos se lee hoy con interés), y le recrimina que a los fieles de su iglesia les obligue a cambiar el texto sagrado latino con el que han rezado y celebrado siempre las divinas alabanzas por otro "más científico" y acorde con el original.

Consecuencia de un texto con el mismo contenido religioso pero con distinta expresión formal en las palabras fue la multiplicidad de los cantos que surgieron al recitar palabras y frases diversas. No era lo mismo, por ejemplo, cantar el texto del salmo 24, recurrente en el primer domingo de Adviento: "*Universi qui te expectant*", que decir: "*Universi qui sustinent te*". Este es el texto de la *Vulgata*. Aquél, el de la primitiva versión romana. Los acentos caen en distinta posición y la fonética varía.

La recitación de los salmos en los actos litúrgicos, por la acción sucesiva de los clérigos, lectores o cantores que iban adornando más y más sus entonaciones, se convirtió en un canto bastante más complicado que un sencillo discurso semitonado. Claro está, los diferentes tex-

tos latinos, según las tradiciones locales, crearon diversos repertorios de cantos: así hoy tenemos conocimiento de un canto viejo-romano practicado en las basílicas romanas distinto del practicado en la curia papal, un canto propio de las iglesias noroccidentales del África, un canto milanés o ambrosiano y canto beneventano en el norte y sur de Italia respectivamente, un canto hispano llamado mozárabe, un canto galicano, etcétera.

En cada región, metrópoli, o ciudad importante hubo sucesivamente reformas del canto litúrgico, pues los maestros en cuyas manos estaba la realización del canto, iban imponiendo motivos y adornos, propios del gusto de la época o acordes con sus propias cualidades vocales, que los sucesores consideraban ya tan estables como el prestigio del maestro. Entre las reformas o actuaciones que en lo sucesivo fueron consideradas como modélicas, hay que contar las que llevaron a efecto, san Ambrosio en el canto de la iglesia de Milán, siglo IV; los Padres visigodos en la liturgia hispánica, siglos VI y VII; san Germán de París (pseuo Germán) en el canto galicano, siglos VII-VIII; y sobre todo el papa san Gregorio Magno, principios del siglo VII, en el canto romano de la curia papal.

Caminos de la invasión gregoriana

Cuando Pipino *el Breve*, según hemos explicado anteriormente, se convierte en abanderado de la tradición romana y Carlomagno logra hacerse depositario de la legitimidad del imperio, su primera acción para conseguir su reconocimiento fue asumir como propios la liturgia y canto de la curia papal de Roma, reformarlos y extender su práctica a todo el Occidente suprimiendo los cantos litúrgicos de las restantes tradiciones eclesiásticas. Canto y liturgia así reformados por los carolingios, con el marchamo de su creación por san Gregorio Magno, se extendieron por todo el imperio, quedando tan sólo como vestigios que han permanecido hasta el día de hoy de una tradición no gregoriana, el canto y liturgia ambrosiana y la mozárabe.

A partir del siglo IX, para hacer más eficaz su acción proselitista en favor del canto "*gregoriano*", esto es, atribuido a san Gregorio, los clérigos carolingios copiaron su música en códices merced al sistema gráfico, antes aludido, que hoy llamamos notación neumática.

La notación neumática intenta representar el número de sonidos musicales que hay que articular en cada sílaba, así como su dirección

melódica relativa. Es un sistema sumamente eficaz para señalar el número de sonidos, como si se tratase de sílabas, y la relación de unos sonidos con otros, pero es muy poco precisa para indicar los sonidos altos o bajos, esto es, la exacta posición de los mismos en una escala. La notación neumática era, pues, un procedimiento mnemotécnico que servía, más que para otra cosa, para recordar unos cantos que necesariamente había que aprender de memoria y ejecutarlos poniendo mucho de la propia cosecha.

En efecto, sobre la capacidad de los neumas para representar todos los elementos musicales corría el siguiente aforismo entre los maestros cantores: "*Cum in neumis nulla sit certitudo, tales sunt neumae qualis puteus sine fume*" [Pues comoquiera que en los neumas no hay certeza posible, tales son los neumas como un pozo sin una cuerda (con que sacar el agua)].

La copia de los códices no unificó, ni mucho menos, el canto. Ya se ha dicho que los neumas dejaban una parte importante de los elementos musicales sin fijar. Pero, además, los monasterios que seguían la regla de san Benito tenían un rito especial, y los clérigos que atendían al culto de las catedrales y demás iglesias, otro. Por consiguiente, los cantos no eran los mismos en todos los lugares; y, según las regiones, los cantores y los copistas de los códices iban acumulando variantes que progresivamente iban diferenciando unas tradiciones de otras. Por otro lado, a mediados del siglo IX, se inició un proceso de intervención en el canto litúrgico, que consistía en introducir improvisadamente glosas y versos, llamados *tropos*, dentro del propio canto, probablemente para dar más solemnidad a los actos litúrgicos de las grandes fiestas. Según este procedimiento, como veremos más adelante, se realizarían también improvisaciones sobre el canto litúrgico en otra altura melódica cuya evolución daría lugar posteriormente al canto polifónico tal como lo entendemos hoy en día.

La extensión de la observancia cluniacense en toda Europa durante el siglo XI pareció impulsar una cierta unificación litúrgica, dado que muchos monjes fueron obispos, e incluso papas (Gregorio VII y Urbano II), y con ellos llevaron a los cabildos catedralicios la observancia monástica. Los cluniacenses eran muy severos y prohibieron adornos y tropos en los cantos. Otros monjes de la observancia benedictina que no dependían de Cluny, como san Víctor de Marsella, cuyos monjes introducirían el canto gregoriano en Silos hacia el año 1081, o

los del monasterio Corbie y de Saint-Amand, seguirían con su tradición propia en la improvisación de tropos.

La entrada en escena del Císter, durante el siglo XII, supuso una innovación en el terreno religioso, litúrgico y artístico de Occidente. Los fundadores del Císter, y muy particularmente san Bernardo, pretendían cumplir con todo detalle las normas establecidas por la regla de san Benito. Además vestían hábitos blancos, para significar su distinción respecto a los otros monjes benedictinos, especialmente los cluniacenses, vestidos de negro. Los cistercienses preconizaban una mayor simplicidad en las formas religiosas, litúrgicas y artísticas. El arte románico fue desplazado por el así llamado arte cisterciense que huía de las representaciones de animales fantásticos y otras figuraciones mitológicas e incluso sagradas. En el canto, los largos desarrollos musicales sobre una vocal fueron simplificados, y reducido el ámbito melódico, de manera que si un canto parecía subir más de la cuenta, la zona alta era rebajada a sonidos más intermedios, etcétera. Esta simplificación no excluía por el contrario la presencia de algún que otro tropo o verso introducido en los cantos, en los que se significó un ilustre cisterciense en la segunda mitad del siglo XII, llamado Helinaldo de Froidmont. Los capítulos generales de la Orden discutieron más de una vez sobre el tema y establecieron normas sobre cómo los monjes cistercienses habían de componer sus canciones tropadas: "*De monachis rythmos faciendis*". Así y todo, los cistercienses han guardado hasta el día de hoy en sus cantos una cierta uniformidad que en vano buscaríamos en el canto romano gregoriano de donde se escindió.

* * *

El que hoy llamamos canto gregoriano es en realidad un canto romano carolingio, en el que han intervenido influencias y se han producido préstamos de diversas procedencias. Este título de antigüedad y preeminencia histórica ya es, por sí mismo, sin atender a su alto nivel artístico, digno de la mayor gloria. Pero hoy nos gustaría saber cuánto de él es carolingio y cuánto romano. Los musicólogos mantenemos una larga discusión para lograr este discernimiento. La opinión hasta hoy más generalizada, defendida por algunos musicólogos, es que el canto atribuido a san Gregorio Magno es el producto de una refundición entre el canto romano y el canto viejo galicano, esto es, el practicado en las Galias en la época franca y merovingia, antes de la reforma carolingia. Pero esta tesis tiene muchos puntos vulnerables.

Sabemos cómo era el canto de tradición puramente romana, gracias a unos preciosos códices, entre los que destaca el gradual de Santa Cecilia in Trastévere, conservado hoy en la biblioteca Bodmer de Ginebra. La música de estos códices presenta notables variantes con respecto a la gregoriana o romano-carolingia. Pero no es menos cierto que la substancia musical es, en origen, la misma. Las variantes melódicas que se observan entre unos cantos y otros pueden estar causadas por los agentes naturales de la transmisión oral, e incluso por la acción de los redactores carolingios del canto gregoriano. En este último caso podríamos pensar que estos redactores se han dejado influir por una cierta manera de ornamentar propia de los galicanos. Pero entonces surge la cuestión: ¿Cómo ornamentaban los cantores de las Galias? Lo que sí sabemos es que las iglesias del otro lado de los Pirineos no tenían una liturgia y canto distintos del practicado en la España visigótica, y lo que nos revela este canto hispánico en poco se parece al gregoriano.

En resumidas cuentas, la acción de los cantores carolingios fue decisiva para la fijación del texto musical gregoriano. Hay que tener presente que los cantos romanos venían desde Roma al imperio franco impresos en la frágil memoria de unos liturgistas músicos. La puesta por escrito de una realidad viviente y fluída como es el canto, merced a la aplicación de un grosero código gráfico, por perfecto que éste nos parezca hoy a los paleógrafos, se llevó a efecto mediante un trabajoso dictado en el que participaban generalmente dos cantores, por si uno de ellos tenía un fallo de memoria, y un escriba.

La importancia de los cantores en la Corte de Carlomagno aparece gráficamente expresada en las bellas tapas de marfil del evangelionario de Drogón, obispo de Metz, y uno de los hijos del Emperador. En ellas está representada la *Schola Cantorum* presidida por un maestro, mientras el prelado recibe de los presbíteros los dones para la celebración de la misa.

El imperio no pudo sobrevivir a Carlomagno a causa de la ineptitud de sus hijos. Pero el destello de su personalidad brilló durante siglos. Todavía en tiempos del Calixtino quedaba viva la memoria de su retrato: *"Era el Rey Carlomagno, narra el viejo Turpín del códice compostelano, de pelo castaño, faz bermeja, cuerpo proporcionado y hermoso, pero de terrible mirada. Su estatura media ocho pies, pero de los suyos, que eran muy largos. Era anchísimo de hombros, proporcionado de cintura y vientre, de brazos y piernas gruesos, de miembros muy fuertes todos ellos. Su cara tenía palmo y*

medio de longitud, uno, su barba, y casi medio, la nariz. Su frente medía un pie, y sus ojos, semejantes a los del león, brillaban como ascuas. Sus cejas medían medio palmo, de modo que cualquier hombre a quien él en un raptó de ira mirase quedaba aterrorizado".

Esta irresistible personalidad tan expresivamente dibujada en la descripción de sus facciones corporales no es la que ha hecho de Carlomagno un insigne acreedor de la historia. Es su impulso al Renacimiento de las artes y de las letras y su decidida acción de reforma litúrgica y musical lo que ha perdurado hasta nuestros días en una música que ha marcado el flujo de la historia musical de Occidente: el canto gregoriano.

II. EL GREGORIANO Y EL NACIMIENTO DE LA POLIFONIA

En mis explicaciones sobre el canto gregoriano no quisiera dar la impresión de que contemplo los hechos musicales con daltonismo histórico, o como quien dibuja un paisaje mirándolo con un filtro monocromo. En mis múltiples declaraciones públicas que he tenido que realizar en los últimos tiempos sobre el gregoriano, a veces me han hecho notar lo excesivo de mis afirmaciones cuando he señalado la trascendencia del canto gregoriano en la historia de la música occidental. Sin embargo, nadie ha logrado convencerme de lo contrario. Porque la presencia del gregoriano en el discurrir de la historia de la música ha sido tan importante que sin ella ésta se hubiera desarrollado muy de otra manera. Y no es un criterio personal, sino el de todos los musicólogos en general.

La visión histórica de la música

A menudo nuestra visión de la historia depende de la lectura de los libros manuales disponibles en el mercado y de los conceptos tópicos fuertemente arraigados desde antiguo que se van transmitiendo a lo largo del tiempo sin que haya posibilidad alguna de introducir en ellos el más leve retoque o corrección.

Cuando hace algunos años los autores de la *Historia de la Música*, de Alianza Editorial, mantuvimos la primera reunión para distribuirnos

la materia, todos estaban de acuerdo en atribuirme el período antiguo y medieval. Yo entonces les repliqué con humor que, naturalmente, me hacía cargo de escribir toda la historia de la música menos de la de unos pocos siglos, los cinco últimos.

La humanidad es muy antigua. Y, sin duda, los hombres hemos cambiado mucho, pero no tanto como para que la música no haya estado siempre presente en el discurrir de su historia. Pues en algo están de acuerdo los antropólogos y los prehistoriadores: el sonido musical es al menos tan antiguo como el sonido articulado del lenguaje.

No seré yo quien ponga en duda la relevancia artística de los últimos siglos de nuestra historia en el terreno artístico musical. Pero sí quiero reflexionar sobre los agentes que han producido la asombrosa evolución de la música en estos siglos, y han propiciado la aparición de genios como Mozart.

Habrán quienes piensen que el agente que ha producido el desencadenamiento de la técnica musical capaz de producir las obras geniales de los últimos siglos en Occidente es el canto gregoriano. Y no es una exageración.

Contemplemos la historia desde el exterior. Comparemos someramente y pongamos en paralelo las culturas más refinadas de la humanidad. La diferencia salta a la vista. La altura intelectual, literaria, artística de todas ellas es parangonable desde antiguo, en todos los campos. Pero no en el terreno de la música. En este campo no han producido obras similares a las de nuestros clásicos, nuestros barrocos, nuestros románticos, etcétera. Busquemos a un Bach entre los chinos, o a un Mozart entre los árabes. ¿Y quién negará a estas dos culturas su refinamiento, su altísimo nivel intelectual?

El discanto, la escritura musical y los tropos

La escritura musical surgió y se desarrolló en el repertorio litúrgico y más precisamente en el gregoriano. En el mismo repertorio se produjo la fijación y clasificación de los sonidos en nuestra escala diatónica y cromática, y otros tantos recursos técnicos que tenemos asumidos como propios y connaturales, y han sido traídos por el canto gregoriano y experimentados en él, como es el nacimiento de la polifonía.

Tocante a la notación musical, no se ha dado, todavía hoy, una respuesta satisfactoria a la cuestión sobre el origen y primer desarrollo de los neumas latinos. Estos neumas eran signos gráficos que intentaban representar de manera adecuada los sonidos, una vez aislados del continuo sonoro que es el canto. Los signos formaron un código gráfico-musical sumamente rico, cuya evolución acabó conformando la notación musical moderna.

Sobre los tropos tenemos alguna información más precisa, aunque se refiere especialmente a un tipo de tropos que llamamos *secuencia*, esto es, el tropo que se añade al fin del *alleluia* de la misa. Por los años en que a este lado de los Pirineos se libra la batalla de Clavijo, 859, un monje procedente de tierras norteñas acude al célebre monasterio de San Galo (Suiza) huyendo de los terribles normandos. San Galo era a mediados del siglo IX un emporio de cultura y espiritualidad monástica. Monjes escritores, músicos y artistas nos han dejado huella imperecedera de aquel esplendor. Uno de ellos, por nombre Notkero, narra cómo el citado monje normando trajo en su huida un antifonario en el que los largos melismas de algunas piezas se veían enriquecidos con letrillas y composiciones circunstanciales, de nuevo cuño, llamados *tropos*, con el fin de hacer menos aburridos los grandes desarrollos melódicos sobre una vocal, y permitir al mismo tiempo su exacto recuerdo. Esta invención iría muy unida a la polifonía, por muchos motivos, pero sobre todo porque abría un cauce a las nuevas composiciones en un repertorio hasta entonces cerrado e intocable, por sagrado. Vayamos a la polifonía.

La primera polifonía occidental

Cuando hablo de polifonía me refiero en sentido técnico a la yuxtaposición o entrelazo de dos o más melodías para producir un efecto armónico. No pretendo defender que la polifonía en sentido lato haya nacido con el gregoriano. Todos sabemos que la fusión de dos o más voces para cantar incluso en grados diferentes es un procedimiento muy antiguo que, además, aparece en casi todas las culturas. Me refiero aquí específicamente a la técnica del *discanto*, llamado más tarde *contrapunto*, en el que las voces aparecen individualizadas en busca de un efecto armónico, y que, como se sabe, ha sido el desencadenante de la composición musical, así para instrumentos como para voces humanas.

Los primeros testimonios escritos fehacientes de la polifonía así entendida, aparecen en la misma época que los *tropos*, a mediados del siglo IX. Hacia el año 850 encontramos en los tratados del Seudo-Hucbaldo, "*Musica Enchiriadis*", "*Scholia Enchiriadis*", una descripción de los diversos procedimientos polifónicos en uso. De hecho, la voz (*vox organalis*) que se añade a una melodía preexistente para producir el efecto polifónico, no es ni más ni menos que un tropo de interpolación simultáneo. Ahora bien, estos tratados presuponen una práctica consolidada de la polifonía cuya técnica describen.

Son numerosos los datos que pueden aducirse para probar la existencia del discanto polifónico en la liturgia hispánica desde la época de san Isidoro de Sevilla en el siglo VII.

El uso que de la palabra *organum* hacen los autores eclesiásticos nos lleva desde la acepción de instrumento artificial al efecto producido por la voz humana. En diversos textos encontramos las dos acepciones. Así, san Isidoro pasa del concepto expresado en la definición. "*organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum; hoc autem, cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant*", a designar la voz humana, en otro texto bien significativo escrito unas líneas antes, "*secunda divisio organica, est in hiis quae, spiritu reflante completa, in sonum vocis animantur*" (*Ethym.* III,21). El sentido que san Isidoro da al sustantivo *organum* y a su derivado *organicus* viene, por una desviación trópica, del aerófono de soplo o de viento ("*cui folles adhibentur*") y pasa a aplicarse a la voz humana ("*spiritu reflante, in sonum vocis animantur*"). Más explícito, el "*Carmen de Nubentibus*", himno de la liturgia del matrimonio, compuesto probablemente en el siglo VII, se expresa así: "*Pusilla copula, assume fistulam / Lyram et tibiam, perstrepe cantica, / Voce organica carmen, melodia / gesta psalle davidica*". En estos versos se invita a interpretar cánticos con varios instrumentos, y a cantar un poema (*carmen*) con la voz propia del discanto polifónico (*voce organica*).

Estos y otros testimonios referidos a las palabras *melos* y *modos*, dan pie para suponer que los largos melismas escritos en el *Antifonario de León* (Archivo de la Catedral, Ms. 8, fol. 229v.) sobre estas palabras (*modos, melos, organum*, esta última y sus melismas escritos en el margen) no se han puesto sin una intención polifónica. En este supuesto, tendríamos en esta página el más antiguo ejemplo de polifonía escrito en Occidente (Michel Huglo; Fernández de la Cuesta).

Fuera de esta polifonía conocida probablemente por los visigóticos, practicada luego, quizá, en nuestro país de manera mortecina,

podemos citar en otros lugares de Europa la polifonía practicada en Fleury, Chartres, Limoges y Saint Maur de Fossés en Francia, o Winchester en Inglaterra.

Naturaleza de la primitiva polifonía

Hasta el siglo XI, la polifonía vocal era sobre todo una técnica de improvisación, llamada *discanto*. Mientras los clérigos de la *schola* monástica o catedralicia cantaban con gravedad y respeto y con voz sostenida los cantos del repertorio litúrgico, el *primicerius* o *capiscol* (*caput scholae*) tejía sobre él un adornado melisma, multiplicando virtuosísticamente sonidos y más sonidos sobre cada una de las notas del canto litúrgico. El resultado de la conjunción de las voces debía producir un efecto sonoro extraordinariamente sutil, sometido a las inamovibles leyes de la consonancia. Esta técnica era transmitida de maestros a discípulos por tradición oral, y las formas resultantes recibían el nombre de *organum*, *conductus*, etcétera.

Llegados aquí, una reflexión se impone acerca de la personalidad de los músicos, cantores, compositores de las obras del repertorio litúrgico. Los compiladores carolingios y mozárabes del canto litúrgico atribuyeron, respectivamente, a san Gregorio Magno y a los Santos Padres visigóticos, la composición y ordenamiento del mismo. Al hacer esta atribución a santos de tanto renombre y esconder su personalidad, estaban prestigiando el repertorio que pretendían implantar o defender. Pero también ponían en evidencia que el canto, como los textos bíblicos con que se rezaba, no eran obra de hombre sino fruto de la inspiración divina. En ese caso, el compositor cualquiera que fuese su nombre dejaba de tener relevancia ante el hecho trascendente de la suprema autoría de Dios. La realidad histórica, como hemos venido apuntando, es que los largos melismas de los cantos del llamado fondo antiguo no fueron compuestos de una vez, antes bien son fruto de un largo proceso, sustancialmente cerrado, según todos los indicios, ya en el siglo VI, en el que intervinieron sucesivamente auténticos profesionales del canto que transmitían su saber en las *scholae*. La distancia con que los copistas carolingios o hispánicos podían contemplar la formación del repertorio litúrgico en tiempo inmemorial, favorecería la sacralización y el anonimato de las obras del repertorio antiguo tradicional, pero no justificaría, por sí sólo, el de las obras

polifónicas recientemente compuestas, cuya interpretación exigía el virtuosismo vocal y la profesionalidad aprendidos en las escuelas. Y es que las piezas que hoy estudiamos y analizamos en los códices no fueron consideradas como obra de un autor, sino como producto mínimo del uso de una técnica, largamente aprendida de los viejos maestros, y generalizada en las más importantes iglesias, la cual era capaz de producir en vivo esas y muchas más obras, gracias a la habilidad de improvisación inducida por dicha técnica. De hecho conocemos la condición de extraordinario cantor de algunos maestros, como el de Lucas "*magnus organista*" en Tarragona (m. 1164), pero nada sabemos de sus obras. Esta inequívoca realidad no impide, sin embargo, considerar que la negación de la autoría por parte de los cantores y maestros de las grandes iglesias sea debida también a una conciencia moral que rechaza todo culto a la personalidad, donde la modestia del buen artesano enmascara la importancia de la obra maestra.

Recorrido por la Historia

Explicada a grandes rasgos cómo se produce la técnica polifónica, hagamos ahora un breve recorrido histórico por ver su evolución, y situémonos ya al final del periodo románico.

1. Románico

Es verdaderamente notable que el primer repertorio polifónico coherente con obras audibles en el mundo actual pertenezca a los oficios del Apóstol Santiago según la liturgia compostelana. Y que un hito tan importante en el camino como es Burgos posea uno de los códices polifónicos más significativos de toda la Edad Media, en la transición de la llamada "*ars antiqua*" al "*ars nova*". Qué duda cabe que el camino de Santiago sirvió para traer y llevar las nuevas técnicas del entramado polifónico.

El *códice calixtino* al que me he referido anteriormente por otros motivos, atribuido al Papa Calixto II (†1124) y compuesto a la manera de una "*guía de peregrinos*", recoge los oficios solemnes del Apóstol Santiago y añade ciertas obras en polifonía para ser insertadas en las correspondientes piezas de canto llano. Desde el punto de vista musical, hay razones, apoyadas por argumentos de orden codicológico, para pensar que los oficios fueron copiados (y quizás compuestos a la vez),

primeramente, en canto gregoriano hacia el año 1140 según la moda de la época, esto es, con sus *farsas* y *tropos*. Posteriormente, entre 1160 y 1170, se copiaría la colección de piezas polifónicas a incluir por los cantores en su lugar correspondiente dentro del oficio.

Los oficios pertenecen a las dos fiestas del Apóstol, del 25 de julio, *In die natalis*, y el 30 de diciembre, *In festo Translationis*. Ambas comprenden la misa y el oficio divino propiamente dicho, así para el día previo de la vigilia como para el día de la fiesta. Las obras polifónicas son veintiuna en total.

La originalidad del repertorio calixtino es indudable, por el número de obras en él contenidas y por la ausencia de paralelos en otras fuentes. En él aparece el primer canto a tres voces que tenemos documentado en Occidente: "*Congaudeant catholici*" (fol. 185). Todas las obras son atribuidas a personajes eclesiásticos importantes dentro de la Iglesia, algunos de ellos, como Fulberto de Chartres (960-1028), muerto hacía ya siglo y medio ("*Rex immense Pater pie*", fol. 188v). Sostienen algunos autores que no hay razón para dudar de la autenticidad de tales atribuciones cuando éstas se refieren a autores contemporáneos, como los maestros Albert ("*Congaudeant*") y Gautier ("*Regi perennis*" y "*Cunctipotens*"), ambos de París. Parece, no obstante, más sugerente conceder a dichos personajes la autoría antes de los textos que de la música.

La notación musical del calixtino pertenece a la región de Nevers en Francia. Sin duda éste es un argumento poderoso para defender la proveniencia del códice de algún centro eclesiástico del Sureste de París, concretamente de Vezelay. Pero tampoco hay razones que impidan suponer que el códice fue copiado en Compostela por algún escriba peregrino procedente de este monasterio.

2. El gótico

Los historiadores atribuyen la cultura gótica a un largo período que se extiende desde las primeras décadas del siglo XIII hasta fines del siglo XV.

Los musicólogos aceptamos, como no podía ser de otra manera, esta repartición de la historia. Pero nos damos cuenta de que en el período gótico ocurren hechos transcendentales en la evolución de la poli-

fonía que por sí solos definen estilos nuevos. Y así distinguimos un período que denominamos de estilo antiguo, o "*ars antiqua*", y otro estilo nuevo o "*ars nova*" que va a enlazar con el Renacimiento gracias a una interesante transición que solemos llamar estilo sutil, "*ars subtilis*" o "*ars subtilior*".

Claro que el gótico musical no va a ser un islote, antes bien la creación de las obras polifónicas va a estar inducida y orientada en cada momento por un pensamiento que es universal, extensivo a todas las artes.

Los últimos tiempos de la era románica se van a caracterizar por la espectacularidad de las formas del canto litúrgico: complicados tropos, representaciones y farsas en los momentos más sagrados de la liturgia, capaces de modificar sustancialmente la naturaleza de los primitivos cantos donde se hallan insertos. Ejemplo bien evidente es la liturgia de Santiago Apóstol que consigna el Códice Calixtino. A un bloque litúrgico, que podríamos considerar formalmente puro, se le añaden tropos, conductos para las procesiones, y se hacen versiones farcidas de la misa, con versos, farsas, diálogos de cantores, entre los que intervienen niños; se insertan conductus y cláusulas polifónicos, y se añaden voces de discanto a algunas de las piezas monódicas ya existentes.

Frente a este *barroquismo*, "avant la lettre", del fin del románico, el retorno a la simplicidad de formas donde no caben rincones ornamentales, el despojo de la fantasía y de todo lo que pueda dar cabida a secretas intenciones poco conformes con la nitidez de la doctrina cristiana, marca el comienzo de una nueva era, la era del gótico. En música surgió el estilo mensurado, los modos rítmicos y las pequeñas formas musicales, tales como el motete.

Los agentes de este cambio son múltiples, pero el más importante de todos, a mi juicio, es la rápida propagación de la reforma cisterciense y de los órdenes mendicantes. Estas órdenes difundieron durante el siglo XIII la estética de la sencillez y de la racionalidad que iba a imperar en aquellos centros importantes, París, Toledo, Burgos, donde se practicaron precisamente las nuevas formas de la polifonía. La predicación de la buena doctrina y de las más puras prácticas evangélicas frente a las desviaciones de valdenses, cátaros, albigenses, etcétera, y contra la relajación de las costumbres, debía llevarse a cabo en un flujo de comunicación entre los monasterios, conventos y frailes establecidos gracias al centralismo creado en torno a la Casa Madre, y a la máxima

y casi única autoridad del Capítulo General, cuyas decisiones eran rápidamente anunciadas a los miembros de la orden por emisarios o visitantes. La uniformidad de doctrina y de práctica religiosa afectó, como no podía ser menos, al canto litúrgico de regiones tan periféricas, incluso, como las de la Península Ibérica.

Las catedrales tuvieron mucha más autonomía que las órdenes religiosas recién creadas, para establecer su culto, pues los cabildos no estaban obligados a la uniformidad que a aquéllas les imponía la Casa Madre o el Capítulo General. La corriente reformadora, con una espiritualidad de la sencillez y una estética de la funcionalidad, también llegó hasta allí. A ello contribuyeron decisivamente los obispos, los cuales, si no todos habían sido profesos en las nuevas órdenes, muchos de ellos fueron grandes bienhechores de ellas, promoviendo su establecimiento en la diócesis.

Podemos aducir el ejemplo de los dos centros que nos han dejado el testimonio más importante de polifonía litúrgica de la época gótica en España: Toledo y Burgos. Don Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo desde 1209 a 1247, fue cisterciense. Durante su pontificado se instalaron en Toledo los franciscanos y dominicos (hacia 1230) y se iniciaron los trabajos de la nueva catedral gótica. Don Mauricio, obispo de Burgos de 1175 a 1238, amigo de aquél que puso, asimismo, la primera piedra de la catedral actual (6 de junio de 1221), promovió el establecimiento de los franciscanos (1214), trinitarios (1221), dominicos (1227), clarisas (antes de 1234) y calatravas (1219). Y además promulgó una importante reforma del cabildo recogida en la famosa *Concordia mauriciana*. Ambos inician su pontificado en tiempos del papa franciscano Inocencio III, 1198-1216. Pero ya antes habían estudiado en París, donde probablemente habían coincidido y se habían hecho amigos.

Mientras tanto, el mundo civil parecía estar totalmente de espaldas a la polifonía casi hasta el final del período gótico. Así, la técnica polifónica se desarrollará, sin duda, para el servicio del culto divino.

3. *El Magnus Liber Organi*

El período gótico en la música litúrgica se inicia, pues, por el abandono de toda espectacularidad y boato que había sido la nota característica de los inmediatos tiempos pasados. En adelante, los tropos debían

ceñirse únicamente a ciertas piezas específicas más adornadas del oficio y misa, principalmente los responsorios y el alleluia. Se desterraban las farsas en las lecturas bíblicas, se evitaban las representaciones y todo lo que pudiera dar cabida a intervenciones particulares de dudosa ortodoxia. La música entraba así en la corriente de austeridad, autenticidad, pero también de racionalidad y formalismo que iba a impregnar el espíritu del hombre durante el gótico. En el campo de la polifonía este espíritu fue impuesto en París, según parece, para difundirse desde allí por los centros europeos más importantes.

Nos proporciona esta noticia un estudiante inglés, probable autor de un tratado musical escrito hacia 1275 y conocido como *Anónimo IV* de Coussemaker, su editor (París, 1864). Este tratado nos da detalles sobre dos extraordinarios maestros, Leonín y Perotín, que ocuparon sucesivamente el puesto de cantor en la catedral de Notre Dame y compusieron diversos cantos polifónicos, *organa* y conductos, cuya voz principal o básica eran los cantos monódicos del antifonario y gradual gregorianos. Las obras del primero de los maestros, Leonín, fueron compilados en un gran códice de polifonía titulado, según el autor inglés, *Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario pro servitio multiplicando*. Perotín no haría, más tarde, sino resumir este libro, según el mismo informante. La primera "edición" de este *Magnus Liber* debió coincidir con la apertura al culto de la catedral de Notre Dame, en 1182. Ni de ésta ni de la que debió realizar Perotín nos ha quedado otro testimonio que las palabras, difíciles de interpretar, del famoso Anónimo IV.

La cronología de estos dos grandes maestros no es muy clara. La actividad de Leonín como cantor de París se extendió probablemente desde el año 1150 en adelante. Perotín, su sucesor, pudo componer los *organa* "*Viderunt*" y "*Sederunt*" hacia el año 1198. La referencia a la cronología de estos cantores parisinos es pertinente para conocer la Habilidad que nos merecen las afirmaciones del *Anónimo* inglés, las cuales han sido suficientes para que los historiadores atribuyan a estos maestros de Notre Dame de París el origen de un particular estilo de composición polifónica. Ahora bien, el estudiante inglés escribe su tratado un siglo, al menos, después de la supuesta composición del *Magnus Liber Organi* por el gran Leonín, y unos ochenta años después de que Perotín compusiera sus obras más célebres. Por otra parte, el tono encomiástico de las expresiones del anónimo inglés en su tratado, se aviene mal con la opinión negativa que sobre la escuela parisina en

general tiene el compatriota suyo Daniel Morley. Este estudioso inglés, que tras su estancia en París, donde –dice– no encontró más que bestias, se dirige a Toledo en busca de ciencia, pudo conocer personalmente a Leonín o a Perotín, o a ambos, en esta ciudad, pues escribe hacia el año 1180, pero no los menciona.

4. *El estilo polifónico de Notre Dame*

El repertorio de obras pertenecientes al estilo presuntamente inaugurado en París y que formaría el *Magnus Liber Organi* según el *Anónimo IV*, se halla recogido en varios manuscritos, pero todos ellos posteriores.

La definición del estilo polifónico llamado "de Notre Dame" es otra de las cuestiones sobre las que los musicólogos no se ponen de acuerdo, pues apenas pueden percibirse propiedades que, o no aparezcan ya en fondos musicales precedentes, o no se encuentren en los repertorios posteriores.

Sea cual fuere la respuesta a esta cuestión que acabamos de plantear, lo cierto es que, durante el siglo XIII, París alcanzó un prestigio intelectual muy grande como centro de la ciencia y de las artes. En la segunda mitad del siglo coincidieron allí maestros insignes de la teoría musical. Mas en todas las ciudades donde había escuelas o universidades importantes se practicaba la música con una técnica muy moderna. Esta seguía su avance progresivo por la acción de dos agentes principales: los maestros cantores y los estudiosos. Los cantores intentaban demostrar su habilidad y virtuosismo en la aplicación de una y más voces al canto llano de los clérigos; los teóricos analizaban con toda precisión los efectos sonoros del cada vez más depurado canto polifónico, buscaban nuevos recursos técnicos, tomados de la especulación y estudio de los autores clásicos, para lograr la representación gráfica de uno de los elementos más difíciles de captar, la dimensión rítmica de los sonidos.

El intenso periodo de producción polifónica durante el siglo XIII que se prolonga hasta la tercera decena del siglo XIV, suele denominarse "*ars antiqua*". Esta denominación terminó imponiéndose como una solución práctica para designar la producción polifónica del Norte de Francia en el lapso de tiempo que va desde los años 1230 a 1320, aproximadamente. En la medida en que la polifonía del Norte de Fran-

cia, dadas las especiales relaciones de la corte castellana con París durante el siglo XIII, tuvo su influencia en España, también puede aplicarse para designar el mismo período en los reinos del Norte de nuestro país.

El epíteto "*ars antiqua*" tiene como fundamento principal un texto del *Speculum musicae* escrito por Jacobo de Lieja (ca. 1260 -ca. 1340), ya en su ancianidad, para defender la música de los antiguos: "*Ad antiquorum excusationem quedam de musica mensurabili disposui*", pues los músicos jóvenes, según él, huyen de los viejos cantos: "*a se repellent cantus antiquos organicos*" (Libro 7, cap. 45). Otro breve tratado atribuido a Felipe de Vitry hacia 1315, llevaba por título "*Ars vetus, ars nova*".

El término de *ars antiqua*, sin duda polémico ya desde su utilización por Wolf, Riemann y Bessler, no solamente no ha sido abandonado por los musicólogos, sino que, por el contrario, se ha usado con una acepción más amplia, para designar toda la producción polifónica durante el siglo XIII e incluso anterior.

Tomando como referente la materia musical que aparece en los repertorios, desde el comienzo de la era gótica se advierte el abandono progresivo del *organum* en favor del *motete*, y una mayor querencia por las prosas y cláusulas polifónicas en los cantos del Ordinario de la Misa, especialmente *Sanctus* y *Agnus*. De esta manera la polifonía conseguía una mayor autonomía e independencia respecto al canto litúrgico original.

La expresión *ars antiqua* indica sobre todo una práctica en la escritura y en la composición tal como la definen los teóricos del siglo XIII, entre los que habría que señalar a Juan de Garlandia, Lambert, el Anónimo IV de Coussemaker, Francón de Colonia, Petrus de Cruce, etcétera. Para ellos la mensuración de la música, interpretada según unos esquemas rítmicos llamados modos, deberá quedar cada vez mejor reflejada en la notación. Los teóricos del siglo siguiente formularán con toda precisión en la grafía los valores rítmicos de los sonidos y propiciarán la subdivisión aún mayor de los mismos.

5. *El Ars Nova*

Suele indicarse el año 1315 como inicio del período histórico denominado *Ars nova*.

El *Ars nova* es reconocido por la notación y el ritmo que ésta refleja, a saber, un ritmo mensural y acompasado en el que se introducen notas con valores más pequeños, llamadas *mínimas*, que subdividen proporcionalmente la nota más pequeña de la notación antigua, la *breve*. El paso siguiente será la introducción de la nota *semimínima* que subdividirá la mínima. La complicación cada vez mayor de los ritmos musicales en los cantos de iglesia llevará a producir obras de auténtico malabarismo musical, contra el que el papa Juan XXII promulgará la bula *Docta Sanctorum Patris* (1324-1325), exigiendo la inteligibilidad del texto litúrgico, cuando se canta. Hoy día se reconoce también este período por el tipo de manuscritos en formato de cuarto mayor y doble hoja para leer. Suele añadirse como característica del *ars nova*, respecto al *ars antiqua*, una nueva relación de la música con el mundo real. Ya no se componen obras sólo sobre textos latinos orientados al culto divino o tomados de la práctica cultural, aunque tengan contenido profano. La música aparece ahora como un arte público, profano en sí mismo, ligado a los acontecimientos y personajes más relevantes de la vida política y social. También es característica la polémica que surge entre los teóricos sobre los dos estilos, durante el primer cuarto del siglo XIV, y en la década de 1370, respectivamente.

H. Besseler, uno de los autores que más ha contribuido a definir los estilos nuevo y viejo en la música de la baja Edad Media, sitúa al *ars nova* como una creación francesa, si bien reconoce que también define la producción musical del final del trecento italiano. Por lo que se refiere al *ars subtilior*, defendido especialmente por U. Günther, no hay duda de que Italia tiene una notable representación.

En España sólo parece haber tenido algún eco este nuevo estilo en las cortes de Aragón y Castilla, como lo demuestran sus precarias fuentes. La música de este período y estilo conservada en nuestros archivos, en efecto, es realmente escasa. Si exceptuamos las diez canciones del *Libro bermejo* (*Llibre vermell*) de Montserrat, que tiene unas características muy especiales, casi toda la música del *ars nova* guardada en España pertenece al ciclo del Ordinario de la Misa, y no hay otro tipo de *lais*, *motetes* o canciones profanas, como, por ejemplo, los de Guillaume Machaut, o del *Roman de Fauvel*. Las cortes de los reyes favorecieron la actividad de sus capillas musicales, dotándolas de medios económicos y humanos. Y en ellas recalaban músicos, ministriles o instrumentistas más que cantores, provenientes de toda Europa, tal como se aprecia en la Corona de Aragón, que es hasta el momento la más conocida en este

punto. Pero esta actividad no tiene correspondencia con la creación de un repertorio propio que haya llegado hasta nosotros, pues la decena de fuentes españolas, o poco más, que nos transmite este tipo de música, por lo general fragmentarias, contiene obras existentes, las más de las veces, en otros manuscritos europeos, franceses e italianos. Los autores hispánicos Fray Steve de Sort (1340-ca.1407) autor del Credo, muy difundido, de la llamada *Misa de Toulouse*, así como Juan Robert, conocido como Trebor o Trebol (activo ca. 1388-1409), y Jacomí de Senlenches, autores de baladas francesas, o Francisco de Campania, supuesto autor de las obras del fragmento Gormaz-Burgos, son verdaderas islas. Su música, ciertamente, se halla en la órbita cultural del otro lado de los Pirineos.

La laguna documental que hoy reconocemos estuvo sin duda rebosante de una larga y activa práctica que conducirá a la polifonía clásica típica del Renacimiento español, tan distinta de la franco-flamenca y de la romana. La sencillez, la eficacia expresiva, el apego a la palabra, frente a la retórica y formalismo musical de la *chanson française*, son las notas que hacen de la polifonía española del siglo XVI uno de los hitos esenciales de la historia universal de la música.

Este rápido bosquejo de la historia de la polifonía durante el medievo nos permite ver cómo el canto gregoriano está omnipresente como estrato básico y sustancia que sirve a los compositores para el perfeccionamiento de la técnica musical, y para la creación de obras de gran inspiración.

Llegado el Renacimiento, cuando la creación polifónica parece despegarse del primitivo sustrato que la ha sustentado, ahí está el gregoriano como voz obligada en una gran parte de las obras de los grandes compositores, no sólo de música eclesiástica vocal, sino también de la instrumental. Pensemos, por ejemplo, en el polifonista Palestrina o en el organista Antonio de Cabezón. Tendrán que venir los *madrigales* y con ellos la música barroca para romper sus ataduras con el canto gregoriano.

III. GREGORIANO Y MÚSICA MODERNA

El musicólogo que se dedica al estudio de la música de tiempos remotos tiene la deformación de considerar moderno todo lo que es

posterior a esa época. Yo mismo me he sorprendido muchas veces etiquetando como modernos los lais de Guillaume de Machaut, cuando estaba estudiando las canciones de los trovadores o las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Llamar moderna a la notación cuadrada sobre pentagrama, que ya se usaba en el siglo XII, suele ser incluso una deformación bastante frecuente si lo que se estudia es la notación neumática de los códices de San Galo, de Chartres o de Limoges. ¡Qué difícil entonces hablar de Canto Gregoriano y música moderna!

No quiero entrar, por tanto, en discusión sobre la fijación cronológica de la modernidad aplicada a la música. Determinaré aquí el tema, sin atender demasiado a los postulados académicos de la historiografía en uso. Porque ¿en qué época debemos situar al canto gregoriano? ¿Es el canto gregoriano una música antigua, es moderna o es contemporánea?

Cuando el papa san Pío X encargó a Dom Joseph Pothier, benedictino de la Abadía de Solesmes, como responsable y presidente de una comisión de expertos, la preparación de la Edición Vaticana de los cantos de la misa, el monje solesmense se encontró en una tremenda disyuntiva (P. Combe). ¿Qué canto gregoriano había que editar: el que aparecía en los viejos manuscritos o el que venía practicándose en los diversos países católicos tan distinto en su forma?

Los musicólogos y los monjes de Solesmes, por una parte, pedían que se restituyese la forma del canto gregoriano según los códices más antiguos. Pero algunos editores europeos, sumamente influyentes por su enorme poder económico, exigían que se respetase la forma que el canto gregoriano había alcanzado en cada país y que muy poco se parecía a la de los viejos manuscritos. La postura de Dom Pothier no fue del todo favorable a sus hermanos en religión los monjes de Solesmes, entonces abanderados por André Mocquereau y su famosa teoría del ritmo musical, pero no se alió en absoluto con los otros editores. El canto gregoriano, confiesa Dom Pothier en el prólogo a la edición vaticana del gradual romano (Roma, 1908), escrito en bello latín, no es un canto exclusivo de la antigüedad, porque esto sería reducir al espacio de unos pocos años la tradición gregoriana. Ésta, en efecto, comprende todos los siglos que con mayor o menor éxito han cultivado el arte del canto gregoriano.

Si nos situamos, pues, en la perspectiva con que contemplaba la historia el mayor conocedor del canto gregoriano que jamás ha habi-

do, podemos deducir que este canto eclesiástico es un canto intemporal o atemporal, en la medida en que, sometido a las leyes de su propia tradición, ha coexistido con las diversas formas y estilos de música de todos los tiempos.

Ya no se trata sólo de reconocer el papel decisivo que el gregoriano ha jugado en la Historia como desencadenante y lugar de ensayo de las técnicas de la música compuesta en los últimos siglos. Sino, más aún, lo que sorprende al historiador de la música de estos siglos es el protagonismo que el gregoriano ha tenido como música viva extraordinariamente influyente en la gran música de los últimos siglos al coexistir amigablemente con ella.

Los cimientos de la música culta

La presencia del gregoriano en la cultura occidental es proporcional, como no podía ser de otra manera, al hondo enraizamiento del cristianismo, y de su principal manifestación religiosa que es la liturgia romana.

La creación de música sagrada ocupa en Occidente una relevancia extraordinaria. Alguna vez he oído afirmar que el 80 % de la música compuesta en los últimos siglos es de índole religiosa. No voy a suscribir tal afirmación, porque ignoro los datos que han proporcionado tal porcentaje. Pero sin duda el peso específico de la religión en la música es realmente grande. No hacen falta grandes estudios para reconocerlo, y ya lo expresaba admirablemente el poeta Horacio: "*Musica divitum mensis et amica templis*" ("amiga en los templos y en los convites de los ricos"). Pero el gregoriano no ha ejercido únicamente influencia en la música sacra, ni sólo durante la Edad Media sino en el Renacimiento y desde el Barroco hasta hoy.

La Iglesia católica le ha puesto siempre como modelo y primer analogado de música litúrgica, de manera que las nuevas composiciones debían tomar de él su naturaleza religiosa. Este principio que ya aparece en la "*Docta Sanctorum Patris*" de Juan XXII del año 1325, es el que animará las sucesivas reformas de la música sagrada desde el Concilio de Trento en el siglo XVI, hasta el Concilio Vaticano II de los años sesenta de nuestro siglo. No es de extrañar que, aún en los momentos en que la liturgia se halla, por decirlo de alguna manera, más conta-

minada de los gustos profanos, como ocurre en los últimos decenios del siglo XVIII y primeros del XIX, los compositores de música litúrgica reclamen la bondad del gregoriano como fuente inagotable de inspiración.

Por otro lado, hay que atribuir al gregoriano una cualidad relevante como forjador de los códigos y arquetipos audiofónicos en los que se basa la música moderna occidental. ¿Quién negará que las escalas diatónica y cromática usadas y experimentadas durante tantos siglos en el gregoriano son las que condensan asimismo la materia sonora de las composiciones antiguas y modernas? La música de algunas culturas, tienen muchos más sonidos que los nuestros. Por ejemplo, la árabe. En Occidente se redujeron múltiples microtonos al sistema diatónico que imponía el gregoriano. Para un oído acostumbrado a los microtonos, nuestro canto puede sonar desafinado. La música de otras culturas, por el contrario, tiene muchos menos sonidos, escalas pentatónicas, tetratónicas, tritónicas, de manera que para ellos un tono o un semitono es un microtono no perceptible. Así en la África subsahariana. Para probar que nuestra escala diatónica se debe al gregoriano, lo mejor es acudir a las variantes de los manuscritos del Norte y del Sur. Cuando se implanta el gregoriano en las regiones del Norte con escalas muy anchas, por ejemplo, pentatónicas, que no conocen el semitono, los manuscritos huyen de él siempre que pueden. Por ejemplo, se sustituye el recitativo en *mi* o *si*, por *fa* y *do* respectivamente.

Recordemos otro detalle, entre los muchos ejemplos que podríamos aducir: nuestras canciones comienzan en el grave, rápidamente ascienden hacia un determinado nivel agudo, que modernamente llamamos dominante, para terminar, por lo general, en la misma nota grave, hoy tónica, por donde se ha comenzado. Pero esta forma de cantar y de componer surge de la recitación litúrgica de los salmos, donde hay un tenor o cuerda dominante en la que se recita cada uno de los versos, precedido de un incipit y seguido de una cadencia. Pero si nuestra cultura musical estuviera enraizada en la música de los indios de Norteamérica, nuestras composiciones iniciarían en el agudo, se desarrollarían, quizá, en una tesitura más o menos grave y volvería hacia el agudo. ¿Se imaginan los *Heder* de Brahms con sus frases en arco invertido? ¿Y cómo sería la música occidental si nuestras escalas en lugar de ser ascendentes, fueran descendentes, como las de los griegos? En efecto, la teoría de las escalas griegas han llegado hasta nosotros bastante desdibujadas, y en todo caso vistas bajo el prisma de los teóricos que se dedicaban a la música litúrgica occidental.

No entraré a describir la presencia del gregoriano en nuestra música tradicional. Uno de los más importantes en la materia, Miguel Manzano, así lo reconoce en sus trabajos.

En suma, el gregoriano, practicado de manera extensa e ininterrumpida durante tantos siglos en el Occidente cristiano es el forjador de nuestro oído musical, o, para emplear una expresión acuñada por los lingüistas, es el adstrato de la música moderna.

Todo lo cual nos permite situar al gregoriano como auténtico cimiento de la música culta occidental, por más que no podamos reconocerlo a simple vista. A veces me he permitido hablar del gregoriano en términos psicoanalíticos, para decir que es nuestro subconsciente histórico musical. Y, sin duda, algo hay de ello.

Uso del gregoriano por los compositores

No todos los compositores han sido conscientes de la dependencia que directa o indirectamente sus obras tienen del gregoriano. Pero no se sabe de ningún gran compositor que lo haya despreciado, a excepción de Camilo Saint-Saëns, según se cuenta. Sin duda a este gran compositor francés debieron impresionarle mucho los cantos de las parroquias e incluso de la catedral de París, que en la segunda mitad del siglo XIX eran, por lo que se dice, espantosos. No voy a justificar la negativa opinión de Saint-Saëns sobre el gregoriano, si es que la tuvo. Pero, en cualquier caso ¿quién no ha oído a sacristanes e incluso a cabildos catedralicios cantar desastrosamente las bellas melodías del canto llano? Sin embargo bien sabe utilizar Saint-Saëns la secuencia "*Dies irae*" para su *Danza Macabra*, como la había utilizado Liszt, y en su *Sinfonía en do menor*.

No acabaríamos nunca de reseñar y justificar el uso que han hecho del gregoriano los compositores de los últimos siglos, y la influencia directa que ha tenido en su música, aflorando del subconsciente. En el mundo protestante, muchos de los músicos que ejercieron su actividad en los Servicios de las Iglesias, como veremos luego en Bach, se inspiraron en las canciones recogidas por Lutero en su *Pequeño Libro de Himnos* (1525) y en su *Misa Alemana* (1524), en las que existe una gran presencia del repertorio gregoriano.

Hace falta, por otra parte, estudio muy delicado para descubrir los filamentos de uno u otro tema gregoriano en composiciones que poco o nada tienen que ver con el mundo religioso. En la *Sinfonía fantástica* de Berlioz está presente el "*Dies irae*". En la *Sinfonía antigua* de Widor está citado el "*Te Deum laudamus*"; en la *Gótica* del mismo autor, el "*Puer natus est nobis*"; y en la *Romana*, el responsorio "*Haec dies quam fecit Dominus*". El Oratorio *Redemption* desarrolla temas del himno "*Vexilla Regis prodeunt*". En un wagneriano convencido, como Vicent d'Indy, no podría esperarse la presencia del gregoriano. Sin embargo, en sus tres principales óperas, *Fervaal* (Acto IV), *L'Étranger* (Acto II), y *La leyenda de San Cristóbal*, nos encontramos el "*Pange lingua*", el "*Ubi caritas*", y el responsorio "*Haec dies*".

Podríamos multiplicar las citas. Pero me referiré especialmente a tres autores: Juan Sebastián Bach, Mozart y Debussy.

Bach, protestante, organista de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, ¿cómo pudo recibir influencia del gregoriano, si Lutero había proscrito de su liturgia el latín?

Mozart, en pleno clasicismo, y en medio de una absoluta decadencia del canto llano, ¿cómo dejó influenciarse del gregoriano?

Y, en fin, Claude Debussy, del que no se conocen obras religiosas propiamente dichas, como no sea *El Martirio de San Sebastián*, que es, más bien, una obra lírica.

Juan Sebastián Bach

Un historiador mal informado sobre la música sagrada en la iglesia luterana podría extrañarse de encontrar melodías gregorianas en los compositores protestantes, como Praetorius, Buxtehude y sobre todo Juan Sebastián Bach. Pero si se estudia en profundidad el origen y la evolución de los servicios religiosos, se percatará uno del lugar tan importante que en los orígenes mismos de la Reforma tuvo el canto gregoriano. Hasta las postrimerías del siglo XVIII se advierte la presencia del gregoriano, siempre arropado y oculto dentro del gran ropaje que es la música severa y tupida del contrapunto y del bajo continuo.

Lo mismo que los maestros de capilla y organistas de las iglesias y catedrales católicas, los músicos de la liturgia protestante eran fieles servidores del culto que había instaurado Lutero. Mas Lutero no se

inventó la música, ni mucho menos. En un principio, como es bien sabido, no hizo sino traducir al alemán los textos latinos, tal como aparece en la *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdienst*, de 1526. Pero también tomaría de la tradición gregoriana cantos para su *Geistliche Gesang Buchlein*, de 1524. En este libro se recogen, según su propósito de hacer la liturgia más inteligible y accesible al pueblo, cantos de la tradición popular; pero también y sobre todo, cantos del repertorio gregoriano, traducidos al alemán y dotados de una forma métrica y estrófica que permitiera su interpretación por el conjunto de la comunidad. Así nacieron los corales. Las fuentes de la liturgia latina tradicional son a veces difíciles de reconocer en los corales, porque la forma, como digo, se ha modificado. Pero las melodías ahí quedan como testimonio fehaciente del viejo estrato gregoriano. Lo que Lutero y los primeros reformadores toman son los cantos litúrgicos más populares al fin de la Edad Media, como son tropos, secuencias, y un sinfín de cantos latinos paralitúrgicos, más que los cantos propios e inmutables de la Misa y del Oficio Divino.

A través de estos cantos así adaptados de la iglesia luterana, el repertorio gregoriano tendrá una presencia destacada en la obra de Bach.

Sería prolijo enumerar y describir las obras de tan gran maestro en las que se han utilizado viejos temas gregorianos, porque son muchas. En los oratorios, cantatas, y en las adaptaciones de éstas y los corales para órgano, sin contar la *Misa en si menor*, de la que el *Credo* está plagado de citas gregorianas. El estupendo *Magnificat* en latín (BWV 243), pues así se cantaba en algunos días más solemnes desde la época de Lutero, que para cinco voces y orquesta compuso Bach, tiene como eje central el tono antiguo con que era cantado en la iglesia luterana, esto es el *tonus peregrinus*.

En los corales para órgano, Bach utiliza dos técnicas en el tratamiento de una melodía de origen gregoriano: o bien ésta aparece como *cantus firmus* en el sentido propio del término, mientras las demás voces realizan una invención libre, o bien es origen de motivos contrapuntísticos. Podríamos citar entre las piezas gregorianas muy conocidas usadas por Bach, además del "*tonus peregrinus*" aludido, el "*Te Deum*", y como testimonio realmente sorprendente, el canto de Comunión del Domingo X después de Pentecostés "*Acceptabis sacrificium*". Este es el tema de su *Pasacalle en do menor* para órgano.

W. A. Mozart

Hablar del canto gregoriano en Mozart puede parecer fuera de lugar. Y, en efecto, no es lícito encasillar a los genios, ni establecer en ellos líneas de dependencia en el decurso de la historia. Como en la biología, también en la historia se producen saltos o cortes con el pasado. Y en la Historia de la Música, Mozart es quien hace uno de esos saltos y sitúa el proceso histórico de la composición musical en otro nivel. Sin embargo, su personal vivencia del canto llano queda reflejada en su música religiosa, cuya producción es enorme. Más de sesenta piezas, entre las que se encuentran algunas de sus obras maestras. Esto lo entendí en 1973 cuando asistí en Hamburgo a la misa de Pascua de Resurrección presidida por el obispo católico de esta ciudad del Norte de Alemania. La misa era muy solemne, como correspondía al día más importante del año litúrgico, y el coro asistido por una orquesta de cámara cantaba la *Misa de la Coronación en do mayor* del gran maestro salzburgués. Allí percibí desde los primeros acordes del Kyrie una atmósfera que a mí se me antojaba gregoriana. En el "Agnus Dei" la entrada de la solista soprano -fa-sol-fa-mi-fa; la-sib-la-sol-la; do-re-mi-fa-mi-re-do-si-, me recordaba los pasajes del Agnus Dei gregoriano de la Misa V, por cierto de origen alemán, "*Magne Deus potentiae*", sin dejar de reconocer que ciertos pasajes llevaban mi pensamiento a la *Flauta Mágica*.

Más tarde he sentido la curiosidad de saber con más exactitud lo que hay de gregoriano en las composiciones religiosas de Mozart. Y hay mucho: temas gregorianos que se desarrollan a lo largo de una pieza, y que uno estaría tentado de ver un "*cantus firmus*" que pasa de una voz a otra, si no fuera consciente de que no es un autor del siglo XVI, sino el mismísimo Mozart. Y recordemos el primer acorde del *Requiem*, que responde exactamente a la entonación gregoriana. Claro, no es fácil reconocer elementos tan simples como una melodía gregoriana en el inmenso bosque musical mozartiano. Pero ahí está, sin duda ninguna. Y no es de extrañar, si nos asomamos al entorno socioreligioso que le tocó vivir. Todavía hoy en la Llofburgkapelle de Viena el capellán prelado celebra los domingos y fiestas una misa solemne como en la época de Mozart (a excepción de la homilía que es en alemán). Allí se hace la entrada de los ministros del altar con un prelude de órgano, a continuación la schola canta el introito gregoriano, los niños cantores junto al coro y orquesta interpretan una de las misas de Mozart o Salieri, se recitan las oraciones y lecturas, se canta el gradual gregoriano, y

así sucesivamente todas las partes de la misa hasta el *Ite, missa est*. ¿Cómo no iba verse imbuido Mozart de la atmósfera del canto llano, con la práctica diaria del mismo? Entre tantas anécdotas que se cuentan de Mozart, hay una referida al canto llano. Parece que al final de sus días llegó a confesar que el simplicísimo recitativo del prefacio de la misa valía más que toda su obra.

Claude Debussy

Más sorprendente todavía puede parecer la influencia del gregoriano en la obra de Claude Debussy. Por haberse iniciado en Francia la restauración del canto gregoriano durante el siglo XIX, es natural que los compositores franceses se vieran influenciados por este proceso. Ya hemos hablado de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, quien estaba muy alejado de este movimiento restaurador. Pero Vicent d'Indy, a quien también nos hemos referido, fue uno de los fundadores de la *Schola Cantorum* que cultivaba el gregoriano en París. Y no hablaré de la importancia que la *École de musique religieuse et classique*, creada y dirigida por el compositor y organista suizo Niedermayer en París, tan preocupado por el acompañamiento del canto gregoriano, tuvo en la formación de Fauré, Saint Saëns y otros. En todos ellos y en casi todos los compositores y organistas franceses de la época está presente el canto gregoriano, generalmente en forma de tema musical.

Debussy, sin embargo, es un caso especial. Como es bien sabido, desde muy joven este gran músico se rebeló contra el academicismo de sus maestros. Y esta postura rebelde e inconformista es también la que explica, quizá, que ni una sola nota del repertorio gregoriano aparezca en sus obras. Pero, como explica la profesora portuguesa Julia d'Almeida en su monografía sobre Debussy y el gregoriano, lo que siente este hombre por esta música es auténtica fascinación. Es sobre todo la atmósfera que trasciende de él lo que le subyuga: esa sonoridad plena cuando se escucha en una iglesia. Un amigo suyo, Julien Tiersot, recuerda que al salir de la iglesia después de haber escuchado gregoriano a los Chanteurs de Saint Gervais, con el rostro iluminado y emoción intensa, le dijo: "*Voilà de la musique*" ('esto sí que es música').

Sabemos que Debussy en su juventud, al lado de su tía Madame Roustand, asistía con mucha frecuencia a los oficios religiosos de la catedral de Cannes. Más tarde, en París, era oyente asiduo de los Chan-

teurs de Saint-Gervais, institución dedicada a la música religiosa y al servicio divino de esta iglesia, fundada por Charles Bordes. Y su afán por descubrir la esencia del gregoriano le llevó más de una vez a Solesmes a departir con los monjes benedictinos la esencia de esta música ancestral pero siempre viva en la iglesia católica. Hace un siglo, el verano de 1893, pasó una temporada en Solesmes, precisamente cuando más preocupado estaba por los problemas modales, y cuando estaba iniciando la composición de su *Pelléas et Mélisandre*. En la búsqueda de colores e impresiones Debussy descubrió en el gregoriano una gama infinita.

Epílogo

Un ilustre musicólogo español llegó a decir en una asamblea de doctos y circunspectos investigadores venidos de toda España, que no podía explicarse cómo se daba tanta importancia al gregoriano en el plan de estudios de los conservatorios españoles, si al fin y al cabo no representaba más que un pequeño capítulo de la Historia de la Música. El Padre Samuel Rubio, un hombre sabio, tan sabio como humilde y recio, oriundo de las montañas de León, catedrático a la sazón de musicología del Real Conservatorio de Madrid, presidente de la Asamblea, contestó con estas palabras: "No merece la pena detenerse a replicar esta afirmación. La ignorancia es muy atrevida".

Las breves reflexiones y pequeñas muestras que hemos traído en esta disertación pueden desmentir categóricamente la afirmación de los ignorantes.

Terminaré con las palabras que J.J. Rousseau dedica al canto llano en la famosa *Enciclopedia*: "Este canto no ha perdido aún su primitiva belleza, quedándole bastante como para ser preferible a esas músicas afeminadas y teatrales o ceñudas y vulgares que en algunas iglesias lo sustituyen, sin gusto, sin conveniencia, sin respeto al recinto que así se atreven a profanar". Y el dramaturgo judío Lodovic Halévy, a este propósito se preguntaba, a principios de este siglo: "¿Cómo es que los sacerdotes católicos, teniendo en el canto gregoriano la más bella melodía religiosa que en la tierra existe, admite en sus templos la pobreza de la música moderna?"

BIBLIOGRAFÍA

Para una información completa sobre el canto gregoriano con una bibliografía exhaustiva, acúdase a

David HILEY, *Western Plainchant. A handbook*. Oxford, Clarendon Press, 1993.

Autores citados con los títulos de referencia:

J. D'ALMENDRA, *Les modes grégoriens, dans l'oeuvre de Claude Debussy*, París, 1950

Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes, 1669.

I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la Música Española desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid, Alianza, 1983, 2ª ed. 1988.

"Quelques remarques paléographiques et littéraires á propos du déchant polyphonique dans la liturgie vielle hispanique", en *Cahiers de civilisation médiévale*, 31, (1988), págs. 93-99.

"La música litúrgica de la Peregrinación a Santiago: el códice calixtino", en *Santiago. Camino de Europa. Culto e Cultura na Peregrinacion a Compostela*. Catálogo de la exposición Xacobeo 93, Santiago de Compostela, 1993, págs. 37-53.

Historia de España Menéndez Pidal. Vol. XI, La Cultura del Románico. La Música. Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 491-528.

Historia de España Menéndez Pidal. Vol. XVI. La época del gótico en la Cultura Española. La Música. Madrid, Espasa Calpe, 1994, págs. 745-785.

Ursula GÜNTHER, "Das ende der Ars Nova" en *Die Musik Forschung*, 16, 1963, págs. 105-121 (trad. italiana por Silvja Tuja, "La fine dell'Ars nova" en *Il canto delle pietre*, Como, 1992, págs. 71-87).

Michel HUGLO, "Les débuts de la polyphonie à Paris: les premiers 'organa' parisiens" en *Aktuelle Eragen Musikbezogenen Mittelalterforschung*. Basilea, 1975, Winterthur (Forum musicologicum, 3, Amadeus) 1976, págs. 95-99.

Antonio LINAGE CONDE, *San Benito y los benedictinos*, 7 vols., Braga (Ediçao da irmandade de S. Bento da Porta Aberta, 1996.

Miguel MANZANO, *Cancionero leonés*, León (Diputación Provincial) 3 vols., 6 tomos, 1988-1991.