

EL RECITATIVO LITÚRGICO. LOS CANTOS DEL SOLISTA EN LA MISA

MARÍA CONCEPCIÓN PEÑAS GARCÍA

Universidad Pública de Navarra

Ejemplos musicales interpretados por Bruno Jiménez Jiménez

La palabra es comunicación y a su fuerza creadora tampoco la música puede escapar porque la palabra, mediante la cual el hombre es capaz de comunicarse, de expresar su pensamiento, de dar paso a sus sentimientos y respuesta a sus exigencias artísticas, encierra en sí misma, un germen de canto y, por tanto, un germen de música.

La palabra más simple tiene su propia modulación que es consecuencia de su acento. Su mayor o menor intensidad produce un efecto de elevación en unas sílabas y descenso en otras creando una impresión análoga a la del canto. Por otra parte, y ya dentro de la cadena hablada, además del acento y del ritmo, el ritmo que resulta de la combinación de acentos, es necesario distinguir la melodía o curva musical a la cual llamamos entonación y que está formada por las pautas musicales que constituyen los distintos tonos de las sílabas de cada palabra. Cada lenguaje posee en sí mismo, su propia melodía y ningún lenguaje se habla con una única nota musical. La voz sube y baja y las diferentes alturas se combinan para formar melodías mediante las cuales somos capaces de transmitir sentimientos, actitudes, estados de ánimo.

En el uso litúrgico, que es el espacio musical en el que nos vamos a centrar, la palabra ocupa un lugar destacado y, evidentemente, su desarrollo musical puede ser más o menos marcado, más o menos rico y alejarse, por lo tanto, también más o menos, de lo que es la simple entonación que resulta de su propio acento. De esta manera, se producen diferentes tipos de canto que van desde lo más simple a lo que requiere un cierto grado de elaboración o complejidad dependiendo de factores tales como el contenido del propio texto, la intención que determina su utilización, el momento de su inclusión en un determinado ceremonial, la solemnidad del mismo, etc.

Entre los cantos más sencillos, se hallan los llamados recitativos, los cuales se diría que responden más al carácter de lectura que al de canto. Sin embargo, antes de seguir adelante, me gustaría precisar que si bien el ritmo que es propio del discurso o de la lectura, se halla también presente en todas las melodías gregorianas pudiendo éstas, por lo tanto, encajar dentro de la categoría de recitativo, se suele reservar esta denominación para aquellas melodías que solamente presentan una nota única o un grupo simple por sílaba.

No obstante, en este sentido, sería un error pensar que el recitativo responde siempre a la misma fórmula sin que, por lo tanto, se produzcan variaciones de estilo. La inclinación artística se manifiesta tan pronto como surge un cauce apropiado y así, muy pronto en la Historia de la Música, encontramos vestigios de diferentes maneras de leer y, por lo tanto, de diferentes maneras o estilos de cantar. Tradicionalmente se distinguen: el estilo silábico, el neumático y el melismático. En el silábico, cada sílaba del texto recibe una y, ocasionalmente, otras dos notas; en el neumático, la mayor parte de las sílabas se cantan con un grupo de dos, tres, cuatro o más notas y cada grupo está representado por un solo neuma; de ahí su denominación. Finalmente, en un canto melismático, hay un número de sílabas que llevan un melisma formado por un número importante de notas.

Según estas definiciones, cada estilo incluiría las características del anterior además de las propias, y así en el canto neumático encontramos sílabas de una sola nota mientras que el melismático está compuesto por una mezcla de notas simples, grupos cortos y melismas extendidos. Es obvio, por lo tanto, que para una misma cadena de sílabas, el número de notas aumentaría considerablemente si en lugar de aplicar el estilo silábico, se empleara el neumático en tanto que el aumento sería llamativo si se empleara el melismático.

Cabría especular ahora sobre qué es lo que podía determinar la utilización de un estilo u otro o si éstos se sucedieron o se dieron simultáneamente. A este respecto, lo que sí se puede afirmar con certeza es que existe una relación muy clara entre el grado de elaboración del canto y la categoría litúrgica a la que pertenece, y así cuanto más importante y solemne es el acto litúrgico, mayor grado de elaboración musical le corresponde, tanto en lo que se refiere a la Misa como al Oficio.

De esta forma, en los días normales, llamados feriales, los cantos de la Misa son menos solemnes, en el sentido de ser menos adornados, menos complejos que los de domingos y festivos. También, en el Oficio, las melodías entonadas en los momentos culminantes de las dos horas principales, laudes y vísperas, son más ricas que las destinadas a las restantes horas del día. De la misma manera, en la sucesión de piezas que constituyen el propio de la Misa, vamos de las melodías más sencillas a las más elaboradas y adornadas.

Atendiendo, pues, a esta estrecha relación entre el rango litúrgico, por así decir, y la complejidad melódica de los cantos, ofrecemos a continuación la clasificación de los diferentes tipos de cantos de la Misa, ordenados según la posición que mantienen en el orden estilístico.

Generalmente son silábicos los tonos de lecciones y oraciones, los tonos para los versos del introito, el responsorio breve, los himnos, las secuencias, los credos y los prefacios. En cambio, el estilo suele ser neumático en el caso del introito, sanctus, Agnus Dei, comunión y antifonas procesionales. Finalmente, el estilo melismático se reserva generalmente para los kyries, los grandes responsorios, los ofertorios, tractos, graduales y aleluyas.

El ejemplo más típico sobre el que se ha escrito abundantemente y que tradicionalmente se cita para ilustrar, con claridad, la variada gama estilística sobre la que, en este momento, estamos reflexionando es el salmo “Justus ut palma” del que existen numerosas versiones en más de doscientos códices manuscritos, entre los siglos IX y XVII, con melodías que van desde un recitado mono tono al tipo de canto más profusamente adornado, según se trate, claro está, de un tono de salmo, de un introito, de un ofertorio, de un gradual o de un aleluya.

Sin embargo, en esta ocasión, les voy a proponer la observación de otro ejemplo, perteneciente a la Misa, a menudo citado con el mismo fin que el anterior. Se trata de la melodía que acompaña al Kyrie I, para fiestas solemnes y la que acompaña al Kyrie XVIII para los días de la semana de Adviento y Cuaresma (*vid.* ejemplo nº 1). De esta forma, al escucharlo, podrán apreciar Vds. fácilmente la profusión de notas que se da en el primero, extremadamente melismático, frente a la casi total ausencia de adornos en el segundo.

Ejemplo n° 1

Kyrie I

Ky - ri - e e - le - i - son. (3 veces)

Chris - te e - le - i - son. (3 veces)

Ky - ri - e e - le - i - son. (2 veces)

Ky - ri - e e - le - i - son.

Kyrie XVIII

Ky - ri - e e - le - i - son. (3 veces)

Chris - te e - le - i - son. (3 veces)

Ky - ri - e e - le - i - son. (2 veces)

Ky - ri - e e - le - i - son.

De todas formas y aun siendo fundamental este criterio de clasificación basado en la relación sílaba-nota y su correspondencia con la categoría litúrgica, me parece absolutamente necesario mencionar que existen también, como es natural, otros factores que intervienen en la configuración del estilo pudiendo dar lugar a una gran diversidad. Recordemos, por ejemplo, las variaciones que pueden resultar del movimiento melódico que, como es sabido, puede ser recto tono u oscilante; de ámbito estrecho o amplio; conjunto o disjunto y este último con distintos intervalos que pueden ir, además, en la misma o en distinta dirección.

En otro orden de cosas, hay que tener en cuenta también algunos elementos estructurales tales como la longitud total del canto, la división en frases y secciones, la repetición de las mismas, y otros aspectos de la fraseología de cada pieza que, de la misma manera, pueden introducir variaciones sobre un mismo diseño.

Finalmente, tampoco hay que descartar, como factor significativo en un estilo, la habilidad del intérprete, y así no será desacertado pensar que el canto podría ser diferente según fuera destinado al celebrante, al solista o a la *schola*, por ejemplo.

En cualquier caso, la consideración de todos estos elementos ha llevado a los expertos a reconocer y aceptar dos categorías en el repertorio de cantos: por una parte, los que, de una forma más estricta, mantienen carácter de recitativo y, por otra, aquellos que responden a un tratamiento bastante más libre o, por lo menos, incluyen melodías con elementos menos predecibles.

Tras esta breve introducción sobre el recitativo litúrgico en general, nos ceñiremos ahora al recitativo entonado por el solista, cuya fase más elemental está representada por las fórmulas melódicas que se utilizaban para la presentación musical de las lecturas y oraciones que formaban parte de la Misa, principalmente la Epístola y el Evangelio. Después, y precisamente por la relación que guarda con el Prefacio Eucarístico, haré un muy breve comentario sobre el Exultet y, finalmente, si hay tiempo, es mi intención ofrecerles una muestra de lo que pudo ser el recitativo en el canto mozárabe según los *Cantorales de Cisneros*.

LECTURAS

La lectura de los libros sagrados se remonta a los orígenes mismos de la Iglesia y, en realidad, hay que buscar sus raíces en la sinagoga. Parece natural que la Iglesia primitiva cultivara la lectura pública de las escrituras a la manera de las comunidades judías en las que esta actividad incluía la cantilación de los textos en tonos de un recitado más o menos elaborado. Todos los Sabbath, varios lectores participaban en el servicio, reanudando cada vez la lectura en el punto donde se había interrumpido la semana anterior, y los Libros se leían así, de forma continuada, en un sistema conocido como *lectio continua*.

El Cristianismo adoptó y conservó, en parte, el mismo procedimiento para la liturgia de la Palabra y digo, en parte, porque desde fecha muy temprana, además de las dos lecturas del Antiguo Testamento heredadas de la práctica judía, se incluyeron también las Epístolas y los Evangelios del Nuevo Testamento. La liturgia de la Palabra estaba configurada, pues, por una serie de lecturas ordenadas de forma que el puesto de honor, el último, se reservaba siempre al Evangelio.

El número de lecturas se alteró según las liturgias y también como consecuencia del proceso de crecimiento y elaboración de lo que luego sería la liturgia de la Misa. Algunos ritos orientales, como los de Antioquía, conservaron durante mucho tiempo, entre sus cinco lecturas, dos lecciones del Antiguo Testamento; otros, particularmente en Occidente, redujeron el número total a tres, entre ellos el rito mozárabe por ejemplo. Así en la antigua iglesia de San Clemente de Roma todavía existen los tres amboes desde los cuales se leían las tres lecciones. En Roma en cambio, el número se redujo más: a dos en el siglo V, con el Papa León X, aunque se mantuvo el número de tres en algunos días especiales como miércoles Santo, Viernes Santo y otras festividades, pudiendo afirmarse que, ya desde el siglo VI, hubo definitivamente dos lecturas. Se manejaban tres clases de libros: libros del Antiguo Testamento, libros del Nuevo Testamento y los Evangelios. Recordemos que aunque los Evangelios pertenecen al Nuevo Testamento suelen citarse separadamente.

Por otra parte, también se alteró el sistema original de *lectio continua* que pasó a ser de lectura fragmentada como consecuencia de la adopción de otros criterios para la selección de lecturas en la liturgia de la Palabra de cada día.

Aunque el dato es sobradamente conocido, tenemos noticia de esta evolución a través del documento que la peregrina Eteria, siglo IV, de viaje a los Santos Lugares, dirigió, al parecer, a sus hermanas en religión, de un convento situado en el noroeste de España. En dicho documento describe, por ejemplo, cómo en Jerusalén se elegían las lecciones según los días, la ocasión (*diei*) y el lugar (*loco*). Así se desarrolló un sistema de selección de lecturas basado en parte, en el calendario litúrgico, en parte en las connotaciones de los lugares donde se desarrollaba la práctica de la liturgia y en parte en el establecimiento de una relación entre las lecturas del día. También se puede obtener información sobre este tema, estudiando las festividades en los leccionarios más antiguos. En el rito mozárabe, por ejemplo, quedaron fijadas las lecturas desde fecha muy temprana.

La reestructuración de las lecciones, dentro de ese proceso de elaboración de la liturgia de la Misa al que me he referido anteriormente, comenzó con el período de Pascua, después con el de Pascua a Pentecostés, y luego con el período de preparación para la Pascua. La serie de lecturas destinadas al ciclo de Navidad, con algunas excepciones, parece más reciente (M. Huglo, 1980).

En cuanto a la lectura de estos textos, me refiero principalmente a oraciones y lecturas, se declamaban a menudo *recto tono*, esto es, a una altura casi invariable, y con una ligera pausa para marcar el final de las frases y oraciones. Observen el ejemplo nº 2 de una oración, un recitado en el que solamente hay dos alturas.

Ejemplo nº 2. ORACIÓN

O - re - mus. Ma - jes - ta - tem tu - am Do - mi - ne sup - pli - ci - ter e - xo - ra - mus:

ut si - cut Ec - cle - si - æ tu - æ be - a - tus An - dre - as A - pos - to - lus exs - ti - tit præ -

di - ca - tor et rec - tor; i - ta a - pud te sit pro no - bis per - pe - tu - us in - ter - ces - sor.

Per Do - mi - num nos - trum Je - sum Chris - tum Fi - li - um tu - um: qui te - cum
 vi - vit et reg - nat in u - ni - ta - te Spi - ri - tus Sanc - ti De - us, per om - ni - a sæ -
 cu - la sæ - cu - lo - rum.

Las fórmulas melódicas utilizadas se llaman “tonos”, traducción del término latino *tonus* con el que se les denominaba en la Edad Media. Estos tonos comunes responden a esquemas extremadamente sencillos, como el del ejemplo que acabamos de escuchar, y consisten en la recitación cantada a una cierta altura llamada *tenor*, con inflexiones descendentes en los diferentes lugares de la puntuación, indicados en el texto mediante coma, dos puntos, punto y coma, interrogante o punto final de verso. En los libros medievales, se le denomina también *tuba*, en lugar de *tenor*, en referencia al volumen alto y chillón que le caracteriza, recordando el de una trompeta.

De los manuscritos más tempranos, deducimos que el recitado se hacía preferentemente sobre *La*, con inflexiones descendentes a *Sol* y *Fa*, desenvolviéndose, por lo tanto, en tres alturas como puede apreciarse en el ejemplo nº 3, Evangelio, que vamos a escuchar.

Ejemplo nº 3, EVANGELIO

Do - mi - nus vo - bis - cum. R. Et cum spi - ri - tu tu - o. Se - quen - ti - a Sanc - ti
 E - van - ge - li - i se - cun - dum Mat - thæ - um. Glo - ri - a ti - bi - Do - mi - ne

EL RECITATIVO LITÚRGICO. LOS CANTOS DEL SOLISTA EN LA MISA

In il - lo tem - po - re: Di - xit Je - sus dis - ci - pu - lis su - is: Vos es - tis sal - ter - ræ.
 Quod si sal - e - va - nu - e - rit, in quo sa - li - e - tur? Ad ni - hi - lum va - let ul - tra,
 ni - si ut mit - ta - tur fo - ras, et con - cul - ce - tur ab ho - mi - ni - bus

Sin embargo, en las fuentes del siglo XII, encontramos ya los primeros ejemplos de un tenor sobre *Do*, con inflexiones descendentes a *Si* y *La*, (vid. ejemplo nº 4: *Epístola a Corintios*) o sobre *Fa* con inflexiones descendentes a *Mi* o *Re*. El canto se desenvuelve entre tres y cuatro alturas.

Ejemplo nº 4. EPÍSTOLA

Lec - ti - o E - pis - to - læ be - a - ti Pau - li A - pos - to - li ad Co - rin - thi - os.
 Fra - tres: Ex - pur - ga - te ve - tus fer - men - tum, ut si - tis no - va cons - per - si - o,
 si - cut es - tis a - zy - mi. Et e - nim Pas - cha nos - trum im - mo - la - tus est Chris - tus.
 I - ta - que e - pu - le - mur: non in fer - men - to ve - te - ri, ne - que in fer - men - to ma - li - ti - æ,
 et ne - qui - ti - æ: sed in a - zy - mis sin - ce - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

Este cambio es la indicación de una tendencia observable a menudo en el Canto Gregoriano para sustituir un tenor subtonal, como en el tercer ejemplo, por un tenor subsemitonal, cuarto ejemplo; esto es, un tenor que está a un tono entero por debajo (*Sol, La, Si*) por uno que forma un semitono con el sonido inferior (*Fa, Do*). En cuanto a los tonos de las oraciones, etc., los libros litúrgicos actuales, por ejemplo el *Liber Usualis*, prefieren los tenores subsemitonales (*vid.* ejemplo nº 4), llamando a los otros “Tonos Antiguos” (D.J. Pothier, reed. 1980).

Las puntuaciones melódicas en las que el cantante se desvía del recitado en un solo tono se llaman *positurae* o *pausationes*. Son principalmente cuatro: flexa (originalmente *punctus circumflexus*), que normalmente implica un simple movimiento descendente a una nota más baja, tal como *La-Sol*, y aproximadamente corresponde a una coma en el texto; metrum (generalmente llamada *punctus elevatus* en fuentes medievales), y que implica un movimiento descendente y ascendente, como *La-Sol-Sol-La* o *La-Sol-Fa-La*, ocurriendo generalmente en el lugar de los dos puntos; la interrogación (*punctus interrogationis*) que corresponde, como es obvio, a las frases interrogativas (*vid.* ejemplo nº 3) las cuales normalmente requieren un recitado a una altura por debajo del tenor pero con un ascenso final hasta el tenor, por ejemplo, *Sol...Sol-La* o *Sol Sol-Fa-Sol-La*; el punto final (*punctus versus*, esto es, punto final del verso) que implica, por lo general, un movimiento descendente a una altura inferior, por ejemplo, desde un tenor sobre *La* a *Sol*: *La-Sol-Fa-Sol*, o descendiendo a *Re*: *La-Sol-Fa-Re*.

Aunque los esquemas puedan parecer limitados, muchos de los tonos también proporcionan fórmulas algo más amplias para la Conclusión, es decir, para las palabras finales del texto.

Llegados a este punto y teniendo en cuenta las consideraciones hechas anteriormente sobre estilo y rango litúrgico, podríamos preguntarnos ahora, si hemos de ser coherentes, por qué en la Misa que es, precisamente, el acto central de la liturgia cristiana se utilizaban fórmulas tan elementales.

En la reflexión que obligadamente sigue a la pregunta conviene que dirijamos nuestro pensamiento, de nuevo, a la importancia de la palabra y destaquemos, en este caso, el carácter funcional de la música. Estamos refiriéndonos a textos, principalmente doctrinales, cuyo con-

tenido se supone debía llegar al oído y corazón de los fieles. No cabe duda que, en este sentido, la música contribuía en gran manera a una pronunciación clara de las palabras y a una audición íntegra y exacta en todos los lugares de la iglesia. Consecuentemente, algunos de estos cantos como bien comenta uno de los eruditos más notables en la materia, no constituyen piezas musicales en sí mismas, sino que “son textos hablados cuyo significado quedaría seguramente menguado o incluso destruido por algo que no fuera la forma más simple de declamación musical” (W. Apel, reed. 1990).

Al tratar de la función de la música en este tipo de canto litúrgico, es casi inevitable citar la frase de Monteverdi refiriéndose al recitativo cuando su utilización se reavivó en el siglo XVII. Aunque sobradamente conocida, no deja por ello de expresar bien la idea: “sea la palabra señora de la música, no sierva”.

La Epístola

Como es sabido, en las liturgias cristianas, tanto orientales como occidentales, la Epístola era en su origen y también lo es en la actualidad, una lectura bíblica, procedente de las epístolas del Nuevo Testamento y leída dentro de la Liturgia de la Palabra o primera parte de la Eucaristía. Tradicionalmente la declamaba el subdiácono, utilizando un tono de recitado, normalmente muy sencillo aunque, en ocasiones, podía ser más elaborado. Por extensión, también se denominaba así a pasajes no bíblicos que ocupaban el espacio reservado a la Epístola.

Éste es el caso de la lectura de las Actas de los Mártires que, a veces, sustituían a la Epístola en muchas iglesias latinas excepto en Roma, y también en África, según el canon 36 del tercer concilio de Cartago (397) y San Agustín. El leccionario galo de Luxeuil contiene, por ejemplo, algunas lecturas de las Actas de los Mártires y la Pasión de los Mártires de Lyon, de la *Historia Eclesiástica* de Eusebio, se leía todavía en Vienne, en 1700, entre el gradual y el aleluya (M. Huglo, 1980).

Aunque carecemos de tiempo para adentrarnos en el tema, me parece oportuno destacar aquí, el interés de estas lecturas cuyo análisis ha llevado a estudiar el marcado paralelismo existente entre la canción de gesta y la vida y los sufrimientos –las llamadas pasiones– de los san-

tos, es decir, entre la épica secular y la vida sagrada, y a considerar también que el canto de las Epístolas de San Esteban, en Chartres, por ejemplo, quizá represente una forma muy elemental de acompañamiento a una narrativa.

Existen numerosos epistolarios y leccionarios estándar de los siglos VIII y IX, época en la que las series de epístolas estaban ya normalizadas. La práctica de este período fue finalmente transmitida al Misal romano de manera que quedó definitivamente establecida.

En cuanto a la música, el tono del recitado de la Epístola figura a menudo con toda la notación únicamente en tonarios relativamente recientes o en colecciones de tonos comunes, tales como el *Cantorinus* (Venecia 1540) o el *Compendium musices* (Venecia 1509). Los leccionarios y epistolarios más antiguos incluyen algunas veces acentos o neumas, en tinta negra o roja, indicando las sílabas en las que comienzan las fórmulas cadenciales (*cadence formulae*) que se realizaban de memoria.

En las citadas fuentes, el tono de recitado comprende una sola nota, “tenor”, vinculada o limitada por una fórmula de entonación y una fórmula concluyente. El punto medio del período está marcado por dos puntos o punto y coma que indica una cadencia intermedia. El final del período, marcado por un punto, lleva la cadencia final (*metrum*). Si una frase es interrogativa, la cadencia es invertida y la melodía se eleva. La cadencia final (*finalis*) está ornamentada y proporciona la conclusión del recitado. Pueden observar estos detalles en el ejemplo n° 4 anteriormente escuchado.

Sin embargo, junto a este carácter mono tono, claro, sobrio, elegante, de la lectura, pronto se advierte una tendencia a animar y adornar el relato y así, desde los siglos XII y XIII, los códices recogen lo que se ha dado en llamar epístolas farcidas, o con tropos, y epístolas polifónicas.

Epístola farcida

La Epístola farcida es aquella cuyo texto está ampliado con glosas explicativas o comentarios en latín o algunas veces en lengua vernácula.

la. Este tipo de inserciones de frases o palabras en textos fijos que, en origen, no son parte de ellos, aparece con frecuencia en los libros litúrgicos franceses, sicilianos y españoles desde el siglo XII y se da con mayor abundancia durante los siglos XIII al XV.

Es interesante destacar la importancia de la novedad que supone la incorporación de un elemento dramático a la liturgia porque bien puede relacionarse este hecho con la aparición del drama medieval.

Las principales fiestas que incluían la Epístola farcida en su celebración corresponden principalmente al ciclo de Navidad: la Misa del día de San Esteban (26 de diciembre) o “fiesta de los diáconos”, San Juan Evangelista (27 de diciembre), los Santos Inocentes (28 de diciembre), Santo Tomas de Canterbury (29 de diciembre), la Circuncisión (1 de enero) y Epifanía (6 de enero). Fuera del ciclo de Navidad, había también otras celebraciones solemnes en las que se introducía la melodía farcida: Pascua, Pentecostés, fiestas de la Virgen María, San Nicolás, la común de un Confesor, la Dedicación de una Iglesia, etc. (J. Stevens, 1988).

Generalmente, las epístolas farcidas que se conservan están escritas íntegras con notación musical, lo cual no deja de ser lógico si se tienen en cuenta los problemas que podrían derivar de la aplicación del tono de recitado a un texto no bíblico y por tanto desconocido.

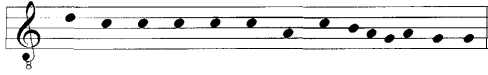
Encontramos un canto de estas características en una Misa del *Codex Calixtinus*, siglo XII. Otro ejemplo, y éste es el que podrán observar y escuchar a continuación, es una versión farcida de la lección de las Actas de los Mártires que sustituye a la Epístola en la Misa del día de San Esteban (J. Chailley, 1948). Probablemente, la cantaban dos clérigos: uno el texto latino y otro la farsa (*vid.* ejemplo nº 5).

Ejemplo nº 5. EPÍSTOLA FARCIDA

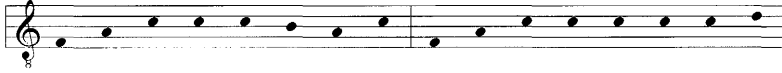
Sci - gnors, oi - ez cum - mu - ne - ment car en - ten - dre po - ez bref - ment

la pas - si - on et le tor - ment de saint Es - tein - vrea - per - te - ment.

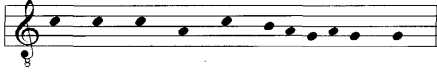
MARÍA CONCEPCIÓN PEÑAS GARCÍA



Le - cti - o a - ctu - um a - po - sto - lo - rum.



Li a - po - stre ces - te le - çon fi - rent par bone en - ten - ci - un



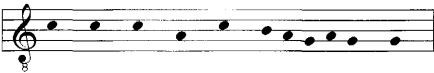
de saint Es - tein - vre le ba - run.



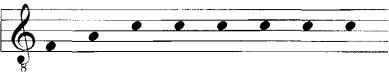
In di - e - bus il - lis



Em - prez le jor que Deus fu nez et por nous en - <ter - re> po - sez



fu saint Es - tein - vre la - pi - de.



Ste - pha - nus ple - nus gra - ci - e etc.

Epístola polifónica

El elemento dramático de las epístolas farcidas se desarrolló todavía más en las epístolas polifónicas que, al parecer, surgieron de la distribución de la Epístola entre varios lectores, hecho que sucede, también, en algún momento del Evangelio como veremos más adelante. En Navidad, tiempo de grandes celebraciones como acabamos de indicar, se aplicaba la polifonía a las lecciones en maitines y durante la Misa.

En cierto modo, el uso de la polifonía en las lecciones podría parecer atípico o contradictorio puesto que por definición, estas lecturas son recitados cantados por un solo cantor. A este respecto, no hace falta recordar que la polifonía, prácticamente desde sus comienzos,

estaba considerada como una forma de ornamentación o enriquecimiento para hacer el canto monofónico, y por extensión el recitativo litúrgico sencillo, más solemne.

El Evangelio

Hemos visto ya que la Liturgia de la Palabra culminaba en el Evangelio y parece lógico que así fuera porque es precisamente en el Evangelio donde se da testimonio de la vida y de las enseñanzas de Cristo. También tenemos noticia desde el siglo IV, a través de San Jerónimo, de que su lectura se acompañaba de gran ceremonial. Tanta importancia se le daba que no podía recitarlo un lector cualquiera sino que tenía que ser el diácono, o el sacerdote y, en ciertas solemnidades, el obispo.

La estima con la que se le distinguía queda reflejada en la rica ornamentación de los códices, llamados Evangeliarios, que los contenían y en el lujo desplegado en su confección. No era raro, sobre todo en la época carolingia, que estuvieran protegidos por cubiertas realizadas en marfil, oro y plata. Algo semejante continuó sucediendo en épocas más tardías. Buena parte de estos códices disponían, además, de notación musical para determinados fragmentos que estaban destinados a días especiales: Navidad, Epifanía, Resurrección, Ascensión,...

La normalización de las series de evangelios ocurrió hacia el siglo VIII y se puede decir que los evangelios para los domingos después de Epifanía y después de Pentecostés no han variado significativamente a partir de esa época, excepto el final de las series porque el número de domingos después de Pentecostés variaba entre 23 y 27 según la fecha de Pascua (Righeti, 1965).

Además de los Evangeliarios propiamente dichos, también contienen evangelios otros tipos de libros tales como Leccionarios, Troparios y Graduales. En España donde, hacia 1980, llevé a cabo una minuciosa investigación existen –me refiero a códices con música– 19 Evangeliarios que datan de un período de tiempo comprendido entre los siglos XI y XV, destacándose principalmente tres: uno, el más antiguo, con rica iluminación (siglos XI-XII), guardado en la Biblioteca Nacional y dos en Navarra: Catedral de Pamplona y Real Colegiata de Roncesva-

lles, ambos con magníficas cubiertas de plata. Se da la circunstancia, además, de que el segundo de los códices navarros es el más rico en contenido de fragmentos evangélicos con música escrita (M^a C. Peñas, 1983).

El recitado del Evangelio, en los libros españoles, es también en recto tono y el tenor varía entre *La*, en los más antiguos, y *Do* o *Fa* en el resto. De qué manera se aplicaban los tonos comunes a las diferentes perícopas podremos apreciarlo ahora comparando, desde la observación y la escucha, dos fragmentos de dos textos distintos que pertenecen el primero a San Mateo, ejemplo n^o 3 procedente del *Liber Usualis* que hemos escuchado anteriormente, y el segundo a San Marcos, ejemplo n^o 6.

Ejemplo n^o 6. EVANGELIO

Do - mi - nus vo - bis - cum. R. Et cum spi - ri - tu tu - o.

Se - quen - ti - a sanc - ti E - van - ge - li - i se - cun - dum Mar - cum.

R. Glo - ri - a ti - bi Do - mi - ne. In il - lo tem - po - re: Ma - ri - a Mag - da - le - ne,

et Ma - ri - a Ja - co - bi, et Sa - lo - me e - me - runt a - ro - ma - ta, ut ve - ni - en - tes un - ge - rent Je - sum.

Et val - de ma - ne u - na sab - ba - to - rum, ve - ni - unt ad mo - nu - men - tum, or - to jam so - le.

Et di - ce - bant ad in - vi - cem: Quis re - vol - vet no - bis la - pi - dem ab os - ti - o mo - nu - men - ti?

Sin embargo, en un análisis detallado de los códices españoles, resulta bastante evidente que existe una cierta tendencia a enriquecer estos tonos comunes mediante el uso, más o menos abundante, de melismas en su línea melódica. Por eso, he seleccionado algunos ejemplos que ofrezco a su reflexión de forma que puedan Vds. apreciar y valorar este proceso de enriquecimiento artístico.

En primer lugar, les propongo tres versiones del mismo texto evangélico de San Mateo destinado al día de Resurrección (M^a C. Peñas, 1983), extraídas de tres códices distintos: B.N. - siglo XI, RON - siglo XII y TAR - siglo XIII. El texto contiene la frase interrogativa que dice: “¿Quién nos removerá la piedra de entrada al sepulcro?” Como puede observarse en los ejemplos n^o 7a, 7b y 7c que a continuación van a escuchar, la frase queda subrayada musicalmente con la cadencia suspensiva que hace un movimiento ascendente, después de haber descendido. En las tres versiones está reflejada melódicamente la puntuación del texto.

Ejemplo n^o 7. EVANGELIO

B.N. V^o 20-5 S. Marcos 16, 1-7

a

Et di - ce - bant ad in - vi - cem: Quis re - vol - vet no - bis la - pi - dem ab
os - ti - o mo - nu - men - ti? Et res - pi - ci - en - tes vi - de - runt
re - vo - lu - tum la - pi - dem.

RON S. Marcos 16, 1-7

b

Et di - ce - bant ad in - vi - cem: Quis re - vol - vet
no - bis la - pi - dem ab os - ti - o mo - nu - men - ti?

Et res - pi - ci - en - tes vi - de - runt re - vo - lu - tum la - pi - dem

TAR. B. R. 102 S. Marcos 16, 1-7

c Et di - ce - bant ad in - vi - cem: Quis re - vol - vet no - bis la - pi - dem

ab os - ti - o mo - nu - men - tí? Et res - pi - ci - en - tes vi - de - runt

re - vo - lu - tum la - pi - dem.

No hay duda de que se trata de recitativos de línea melódica relativamente llana aunque no, por ello, inexpresiva. Como contraste, he preparado otros ejemplos cuyo estilo se aleja tanto de lo que normalmente caracteriza al recitativo, que nos vemos inducidos a pensar que podría tratarse de cantos destinados o bien a diáconos con buena preparación musical o, más probablemente, a solistas. Los dos fragmentos que vamos a escuchar, ejemplos nº 8a y 8b, pertenecen también a evangelios con música de las mismas fuentes, habiendo sido seleccionados en función de su ornamentada forma melódica, de estilo melismático, sobre todo el segundo. Constituyen el inicio del Evangelio de Lucas, según las versiones del código de Roncesvalles y del Orfeón Catalán (BAOC).

Ejemplo nº 8. EVANGELIO


a RON S. Lucas 10, 38-42

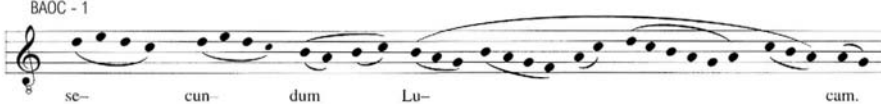
[S]e - quen - ti - a san - cti e - van - ge - li - i

b BAOC - 1

[S]equen - ti - a san - cti e - van - ge - li - i

EL RECITATIVO LITÚRGICO. LOS CANTOS DEL SOLISTA EN LA MISA


a RON

 se - cun - dum Lu- cam.

b BAOC - 1

 se- cun- dum Lu- cum.


Tratando de hallar el punto medio, presentaré ahora una melodía mucho más equilibrada que combina, con mayor sentido de la proporción, el silabismo y los grupos de neumas. Corresponde al Evangelio de San Juan 14, 23-31 en el código de Roncesvalles, ejemplo nº 9.

Ejemplo nº 9. EVANGELIO


RON S. Juan 14, 23-31




[S]e- quen- ti- a san - cti e - van - ge - li- i




se- cun- dum lo- han- nem. [I]n il - lo tem -




po- re: [D]i- xit Do- mi- nus The - sus dis - ci -



pu - lis su - is: [S]i quis di -



li - get me, ser - mo - nes me - os non ser -



vat. Et

Dentro de los relatos evangélicos de San Mateo y de San Lucas, creo que son dignos de mención, por el tratamiento especial que tradicionalmente han recibido en su declamación musical, los pasajes referentes a la Genealogía de Cristo. Existen numerosas versiones y constituyen recitativos muy variados pero con posibilidad de ser agrupados en torno a lo que podríamos llamar melodías tipo.

La Genealogía de San Mateo se cantaba en los Maitines del día de Navidad y la Misa de la Natividad de la Virgen, y la de San Lucas en la Epifanía. Conocemos en España aproximadamente 40 versiones, 24 de San Mateo, el resto pertenece a San Lucas.

En la de San Mateo, a la que dedicaremos un comentario breve y de la que podrán escuchar alguna muestra, se citan las generaciones que van desde Abraham hasta Cristo, en tres series de 14 nombres. Las series están separadas por frases literarias más explicativas que las que siguen el esquema normal "A genuit B". La música, en las 24 variantes que ofrecen los códices españoles, discurre sosegadamente como acentuando el pausado fluir de las generaciones. (El libro de la generación de Jesucristo, el hijo de David el hijo de Abraham. Abraham engendró a Isaac; e Isaac engendró a Jacob...). En el relato, las sílabas y las palabras se deslizan repitiendo ciertas fórmulas musicales interrumpidas solamente por la aparición de melismas, más o menos desarrollados, en momentos significativos del texto.

Para esta ocasión, he elegido una melodía de un grupo de cuatro que, en mi opinión, proceden de una misma raíz (Mont, B.N. 289, B.N. V^a y B.N. 19.421). Se trata de un códice, siglos XII-XIII que, aunque procedente de Catania, se halla en la B.N. (M^a C. Peñas, 1983). El clímax musical culmina en la frase "Iacob autem genuit Iosef virum Mariae" que justamente introduce el nacimiento de Cristo y, por tanto, marca el fin de la Genealogía. La melodía anticipa, en dos ocasiones, mediante la introducción de un pequeño melisma, el clímax final al cual llega mediante otro melisma que alcanza la misma altura que los dos anteriores pero presenta, luego, un descenso a la nota final, cuidadosamente adornado, expresión, quizá, de un sentimiento de gozo. Oigamos, pues, el ejemplo n^o 10.

Ejemplo nº 10. GENEALOGÍA DE CRISTO SEGÚN SAN MATEO

RON

Li - ber ge - ne - ra - ti - o - nis ie - su xri - sti fi - li - i da - vid fi - li - i
a - bra - ham. A - bra - ham ge - nu - it y - sa - ac. Y - sa - ac au - tem
ge - nu - it ia - cob. Ia - cob au - tem ge - nu - it iu - dam et
fra - tres e - ius. Iu - das au - tem ge - nu - it pha - res
et za - ram de tha - mar
Ia - cob au - tem ge - nu - it io - seph vi - rum ma - ri - æ.

Como dato curioso, esta misma melodía pero con el punto climático solamente sobre el nombre de “Iuda” se halla en un manuscrito de Rouen del siglo XIII (J. Stevens, 1988).

La Genealogía de San Lucas, en cambio, está organizada de forma diferente a la de Mateo. Lucas se remonta hasta la Creación, es decir, que emplea el orden inverso. El esquema del texto es, en este caso, “qui fuit A, qui fuit B”. En los libros litúrgicos españoles hay 14.

Indudablemente estas melodías representan un ejemplo más de las posibilidades que ofrece el recitativo puesto que, aun tratándose de un texto consistente en casi exclusivamente una sucesión de nombres, hasta 42 en 3 series de 14, se producen, dentro del marco grandioso de la celebración de la fiesta de la Navidad, o de alguna otra festividad

importante, efectos de contraste expresivos y muchas veces sorprendentes. De esta manera, la monotonía del relato desaparece y el canto se aviva como respuesta al mensaje que se anuncia.

De la misma manera que en las epístolas, la polifonía se aplicó al Evangelio ocasionalmente, por ejemplo en la Genealogía de Mateo y así consta en algún manuscrito para las palabras *de qua natus est Iesus qui vocatur Christus*, pero generalmente se daba en los Maitines del Oficio en los que, a veces, intervenían tres diáconos e incluso, como en el caso de Rouen, se introducía el drama.

Finalmente, entre otros recitativos utilizados para ocasiones especiales –Te Deum, “Exultet”, etc.– nos queda por mencionar el relato de la Pasiones, en primer lugar porque forma parte del Evangelio y, en segundo lugar, porque musicalmente, a causa de su carácter dramático, es interesante y único en el Canto Gregoriano.

Las cuatro versiones de la historia de la Pasión se recitan durante la Misa en cuatro días diferentes, precedentes a la Pascua: la de Mateo el Domingo de Ramos (596), la de Marcos en Martes Santo (607), la de Lucas en Miércoles (616) y la de Juan en Viernes Santo (700). Hoy, generalmente se leen, pero la práctica medieval era cantarlas de acuerdo con un esquema pensado para señalar el contraste entre los participantes de la historia: Cristo, los judíos, y el Evangelista que narra los acontecimientos. Esto se conseguía proporcionando un recitado en tres niveles diferentes de altura y velocidad: bajo y lento para las palabras de Cristo, alto y rápido para las de los judíos y *medium* para las del Evangelista.

Los manuscritos más antiguos (siglos IX y X) distinguen sólo entre las palabras de Cristo y el resto del texto, correspondiendo a aquéllas la “t” (*tarde*, despacio), y a éstas la “c” (*celeriter*, rápido). Más tarde, se añadió la letra “s” (*sursum*, alto) para caracterizar la *turba Judaeorum*, la multitud de los judíos. Finalmente se interpretó la “t” como el signo de la Cruz y las otras dos adoptaron un significado diferente, C para *Chronista* y S para *Sinagoga*.

En los Evangelarios españoles solamente hay Pasiones en el manuscrito de Gerona, siglo XV.

Exultet

Se define el “Exultet” como una oración lírica que forma parte de la vigilia de Sábado Santo y contribuye a realzar la solemnidad del momento en el que tiene lugar la bendición del cirio pascual. Los Oficios del Sábado Santo son de gran antigüedad y proceden de la costumbre, muy arraigada en la primitiva Iglesia, de velar toda la noche hasta el amanecer del día de Resurrección. En las liturgias occidentales, la vigilia consiste en una serie de lecciones y oraciones que hacen referencia a la historia de la relación del hombre con Dios –desde la Creación, a través de la Historia de Israel, hasta las profecías de la Redención de la Humanidad–. Se evoca en esa noche, un sentimiento de renovación y los variados ritos, cargados de símbolos: bendición del agua y del fuego, encendido del cirio bendecido acompañado del singular “Exultet”, la pausada procesión que comienza en la oscuridad para anunciar el *Lumen Christi*, etc., formaban parte de muchas liturgias.

El canto debe su denominación a la palabra “Exultet” que inicia el texto cuya estructura literaria tiene dos partes diferenciadas: una es la introducción o prólogo, *Exultet iam angelica turba*, de carácter exhortatorio y otra el Prefacio que comienza con la frase fija, “Vere dignum et iustum est”, forma abreviada de la frase original en fuentes más antiguas “Dignum et iustum est, vere quia dignum et iustum est” que, según los estudiosos –M. Huglo entre ellos– del tema, pasó por diversas alteraciones en las distintas liturgias. Sigue después el texto, con la reflexión, en tono lírico, de temas y pensamientos que el asombro de la noche Santa puede suscitar en el alma cristiana.

Parece ser que el “Exultet” formó parte del rito romano desde la Edad Media pero sus orígenes se remontan a las diferentes liturgias antiguas, siendo el prólogo de creación anterior al prefacio. Se suele sugerir el siglo IV/V para el primero mientras que se sitúa el segundo antes de finalizar el siglo VI. La práctica más tardía de establecer un texto fijo, propio, data del siglo VIII cuando algunas liturgias occidentales, entre ellas la hispánica, desarrollaron sus propios textos para la bendición del Cirio.

A este respecto, T. E. Kelly comenta que la hispánica se distingue del resto porque no utilizaba el texto inicial “Exultet iam angelica” sino que las fuentes hispanas antiguas mencionan una bendición del fuego

y una bendición del propio cirio, cada una en el estilo prolijo de su liturgia. También señala que en el antifonario de León, siglo X, se alude a estas dos partes como *Benedictio lucerne ante altare* y *benedictio cerei*. Pinell y Bernal han demostrado que forman parte de una unidad. El lenguaje es original, en el sentido de que es propio de esa liturgia, pero muchos de los temas que se introducen –indignidad del que canta, carácter especial de la noche, el cirio, la cera, las abejas, la mención a las autoridades, etc.– son comunes a otras.

A modo de inciso y aunque sea de forma muy somera, son dignos de mención, por su interés y belleza, los rollos ricamente iluminados del “Exultet” que tienen su origen en el sur de Italia, desde el siglo XI. La versión del texto en esta región era diferente y la bendición del cirio se escribía en largos rollos de pergamino que contenían también la notación musical y, además, intercalaban en el texto, en orden inverso al mismo, y también a su comienzo y fin, curiosas y artísticas escenas más o menos relacionadas con el contenido del canto. Dichos pergaminos han suscitado mucho interés y curiosidad, existiendo estudios muy documentados sobre este tema.

Desgraciadamente, hasta ahora, no se conserva notación musical para el “Exultet”, anterior al siglo X y la primera noticia que se posee sobre la melodía está en el *Ordo Romanus* 28, un documento de aproximadamente el año 800 a través del cual, se puede deducir que se cantaba una melodía especial para el prólogo, quizá la que se usa ahora para el “Exultet” romano (T. F. Kelly, *op. cit.*), y se aplicaba el tono del prefacio local después.

Un caso singular dentro de las liturgias occidentales es el “Exultet” del sur de Italia, dado que canta ambas partes con la melodía del prólogo sin cambiar a un tono de prefacio en la segunda, caracterizándose, además, por la utilización de una melodía con solamente tres alturas adyacentes.

La mayoría de las fuentes sigue el modelo de las dos partes diferenciadas. La parte segunda, el prefacio, es un canto solemne, consistente en un recitado, sobre una misma nota, precedido de una entonación y seguido de una cadencia final. En las frases largas una cadencia intermedia interrumpe el recitado sobre dicha nota. La única alteración de este esquema se produce en los adornos que acompañan

a la exclamación que refleja el asombro o estupor que produce la noche de Pascua.

Sin embargo, esta fórmula, que es similar a la del Prefacio eucarístico, no es universal y algunas fuentes contienen melodías con más melismas en las entonaciones y en las cadencias.

La adopción uniforme de la melodía que se canta ahora, en el rito romano del siglo XX, es el resultado de las reformas (de la práctica del canto llano) instituidas por Pío X y llevadas a cabo por los monjes de Solesmes.

La muestra que vamos a escuchar procede de los Evangeluarios españoles antes citados. Existen siete versiones de las que seis pueden reunirse en dos grupos de tres, según sea el recitado sobre *Do*, con inicio de tercera menor o sobre *Re*. La séptima melodía, que queda aislada por su estilo es la que van a escuchar. Se halla en el manuscrito de la B.N. 8958 del siglo XIII (*vid.* ejemplo nº 11) y, aunque mantiene el recitado *Do* difiere, de las restantes, por su entonación y frecuentes melismas, y cadencia sobre *Mi*.

Ejemplo nº 11. EXULTET

B.N. 8958

E - xul - tet iam an - ge - li - ca tur - ba cae - lo - rum: e - xul - tet di - vi - na

mis - te - ri - a et pro - tan - ti re - gis vic - to - ri - a, tu - ba in - so - net

sa - lu - ta - ris.

Como se puede observar, en este caso se trata de un canto de ámbito melódico medio, dentro de la octava, por lo que se mantiene dentro de la categoría de recitado aunque alejándose un poco del mismo por la acumulación de neumas en las palabras clave del texto.

De los otros dos grupos que he mencionado, el primero responde a la melodía romana establecida, de ámbito más limitado mientras que el segundo lo constituyen melodías con una línea de ámbito muy amplio (sobrepasa la décima) y con un melisma, muy extenso también, en la palabra incorrecta “misteria” (ministeria).

Puestos a considerar qué es lo que hace del “Exultet” un canto tan especial, tendríamos que pensar, a mi entender, en el espíritu de la Noche Santa, en la calidad poética del texto y las imágenes y sentimientos que éste evoca y final y definitivamente en el discurrir de la música, porque las fórmulas melódicas utilizadas, se ajustan tan perfectamente a las palabras, a las frases y, en general, a la estructura del texto, que se produce un efecto enaltecido del momento.

LOS CANTORALES DE CISNEROS

En el breve comentario hecho sobre el “Exultet”, he mencionado la antigua liturgia hispana, y me ha parecido que podría ser interesante dedicar un momento a este tema y terminar ofreciéndoles una muestra de lo que pudo ser, en esencia y a través de los *Cantorales de Cisneros*, el recitado litúrgico en la tradición mozárabe. En este sentido, no hace falta recordar que, aunque tengamos algunos datos importantes sobre esta tradición a través de ciertos documentos o fuentes literarias e históricas, el conocimiento de la misma, por fuentes directas, queda a la espera de alguna especial circunstancia o coincidencia que ayude a resolver el enigma de los códices conservados. Mientras tanto, en alguna parte de los denominados *Cantorales de Cisneros* es muy posible que perviva algún vestigio de lo que fue el canto litúrgico en la tradición que nos ocupa.

Los *Cantorales* son tres libros manuscritos cuya confección, de hacia 1500-1502, formó parte del conjunto de disposiciones que el Cardenal promovió con el fin de evitar, precisamente, la desaparición del antiguo rito hispano, visigodo o mozárabe.

Los libros estaban destinados al uso de la capilla mozárabe que perpetuaba la tradición del canto. Dos de ellos contienen los cantos propios de las misas de todo el año, agrupados de manera que el primero reúne los cantos propios del tiempo y el segundo los cantos de las

fiestas y común de los santos. El tercero contiene el Oficio de Difuntos y las vísperas de los santos titulares de las seis parroquias mozárabes de Toledo, únicas iglesias en las que había subsistido la antigua liturgia desde su abolición por Alfonso VI, en 1085.

No recogen estos libros, por lo tanto, las melodías que, en este rito, se supone que también acompañaban a las diferentes lecturas de la Misa: oraciones, Epístola (*Apostolus*) o el Evangelio. En cambio, ofrecen suficiente base para el estudio del recitativo que, en cualquiera de los tres estilos definidos, se aplica a numerosos tipos de recitación o rezo: preces, gloria, credo, *praelegendum*, *psallendum* o *threni*, *sacrificium* y oraciones que acompañan el rito de la comunión. Como rasgo característico de la tradición recogida en estos libros, se podría señalar el predominio, en algunas piezas, del recitado unitono sobre determinada cuerda así como un mayor uso de los recursos ornamentales.

La tentación de intentar acceder al código indescifrable de los manuscritos visigóticos a través del estudio de los *Cantoriales* no se puede evitar pero lo cierto es que no hay más remedio que reconocer que se trata de melodías tomadas, total o parcialmente, de una tradición oral de varios siglos. Lo que quede de la liturgia original es de muy difícil precisión.

En esta línea, se puede afirmar que un análisis minucioso de las melodías permite hacer la siguiente distribución de las piezas: un primer grupo que sigue el modelo romano, un segundo grupo sobre el cual es razonable suponer que fueron compuestas por los encargados de la Comisión en el siglo XVI y, finalmente, queda un tercer grupo que por repetirse con cierta frecuencia y aplicarse a distintas fórmulas litúrgicas, se podría pensar que realmente pertenecieron a la tradición oral de origen mozárabe.

Tratando de hallar la tan buscada relación entre los códices cisnerianos y el canto mozárabe, dediqué mucho tiempo al análisis de las melodías repetidas con mayor frecuencia, centrándome sobre todo en una que, con muy pocas variantes, los miembros de la Comisión utilizaron hasta la saciedad. Tanto es así, que se puede reconocer en un tercio del total de melodías. Esta circunstancia nos permite afirmar que, evidentemente, se trataba de una fórmula con un significado muy especial puesto que, además, después de examinar las cerca de 400 que

contienen los tres códigos, no se vuelve a dar esa situación en ninguna otra.

Para concluir, cabría suponer, por lo tanto, que una utilización tan exagerada de la melodía, aplicada a casi todos los tipos de piezas, bien podría deberse al hecho de que los miembros de la Comisión la consideraran, si no auténticamente mozárabe, muy representativa, por lo menos, de dicha tradición.

La melodía consta de un número muy reducido de elementos que varían y se combinan de forma muy hábil. La vamos a escuchar aplicada a *preces*, es decir, a un conjunto de súplicas que, organizadas en estrofas de varios versillos, se entonaban de forma dialogada entre el solista y la asamblea. Tenían lugar en la Misa mozárabe del período cuaresmal, inmediatamente después del *psallendum*, pieza que seguía a la primera lección. Ocupaba, por lo tanto, el mismo espacio que el destinado a la secuencia en el rito latino, pero su significado era totalmente diferente. El fragmento que escucharemos seguidamente, ejemplo n- 12, corresponde al Domingo II de Cuaresma (*Cantoral I*, fols. 38-41).

Ejemplo nº 12. PRECES

Mi - se - re - re et par - ce cle - men - tis - si - me
do - mi - ne po - pu - lo tu - o qui - a pec - ca - vi - mus
ti - bi

Finalmente les invito a participar en el recitativo de un credo de extremada sencillez, con solamente tres alturas que se halla en los *Cantorales I y II*, ejemplo nº 13.

Ejemplo nº 13. CREDIMUS

Cre - di - mus in u - num de - um pa - trem om - ni - po - ten - tem.

Fac - to - rem cœ - li et ter - ræ. Vi - si - bi - li - um om - ni - um

et in - vi - si - bi - li - um con - di - to - rem. Et in

u - num do - mi - num nos - trum ie - sum chris - tum

fi - li - um de - i u - ni - ge - ni - tum et ex pa - tre na - tum

an - te om - ni - a sæ - cu - la. De - um ex de - o

lu - men ex lu - mi - ne, etc.

Como Vds. mismos habrán podido experimentar tras el resultado de su perfecta interpretación, aunque suponga insistir de nuevo sobre el mismo aspecto, por muy sencillos o repetitivos que sean estos cantos, la palabra apoyada y ajustada a sus fórmulas melódicas adquiere tonos de mayor solemnidad y elevación. Nadie mejor que W. Apel lo expresa cuando, refiriéndose al recitativo, comenta que representa una solución admirable al problema que puede plantear la presentación o declamación en voz alta y clara de un texto en prosa, consiguiendo, con un mínimo de medios, un grado notable de propiedad litúrgica, orden artístico y satisfacción estética.

BIBLIOGRAFÍA

- APEL, Willi, *Gregorian Chant*, Indiana University Press, 1999, Indianapolis (reed. de 1958).
- AA.VV., *Aspects de la Musique liturgique au Moyen Age*, Éditions Créaphis, Paris, 1991.
- AA.VV., *Essays on Medieval Music in honor of David G. Hughes*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.
- BÉNÉDICTINS de Solesmes, *Paléographie musicale. Les principaux Manuscrits de chant*. Vol. II, ed. Herbert Lang, Berne, 1974.
- BERNAL, J., "La *laus cerei* de la liturgia hispana: Estudio crítico del texto", *Angelicum*, 41, 1964.
- CLAIRE, Jean, "L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux", *Revue Grégorienne*, 40, 1962.
- CHAILLEY, Jacques, "Études musicaux sur la chanson de geste et ses origines", *Revue de Musicologie*, 17, 1948.
- HOPPIN, Richard H., *La Música medieval*, Akal, 1991, Trad. de P. Ramos López (Título original: *Medieval Music*, 1978).
- HUGLO, Michel, "Epistle" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edit. por Stanley Sadie.
- KELLY, Forrest Thomas, *The Exultet in Southern Italy*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1996.
- LEVY, Kenneth, *Gregorian Chant and the Caroligans*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1998 (reed.).
- PEÑAS, M^a C., *La música de los Evangelarios españoles*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1983.
- PEÑAS, M^a Concepción, "De los cantorales de Cisneros y las melodías de tradición mozárabe", *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XII, 2, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1996.
- PINELL, Jordi, "La bendicció del ciri pasqual i els seus textos", en *Liturgica 2. Scripta et documenta* n° 10, Montserrat (Abadía), 1958.
- POTHIER, Joseph, *Les mélodies grégoriennes*, Éditions Stock, 1980 (reedición, prologada por J. Chailley, de 1880).
- RIGHETTI, M., *Historia de la liturgia*, 2 vol. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1954, traduc. C. Urtasun.

STEINER, Ruth, *Studies in Gregorian Chant*, Ashgate Variorum, Great Britain, 1999.

STEVENS, John, *Words and music in the Middle Ages, 1050-1350*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, U.S.A., 1988 (1ª Ed. 1986).

ABREVIATURAS DE MANUSCRITOS

BARCELONA ORFEÓN CATALÁN	BA OC
GERONA	GE
HUESCA	HU
LEÓN	LE
LÉRIDA	LER
MADRID BIBLIOTECA NACIONAL	B.N.
PAMPLONA	PAM
RONCESVALLES	RON
TARRAGONA	TAR
TORTOSA	TOR
VALLBONA	VALL
VIC	VIC