

EL RECITATIVO LITÚRGICO EN EL OFICIO DIVINO

LUIS PRENSA VILLEGAS
Conservatorio Superior de
Música de Zaragoza

"La melodía que los chantres hacen escuchar está destinada a mover la conciencia del pueblo reunido hacia el pensamiento (memoria) y al amor de las cosas celestiales, no sólo por el carácter sagrado de las palabras, sino por el poder expresivo de los tonos (suavitas tonorum).

Por eso, es importante que el chantre, según la tradición de los santos Padres, destaque y se distinga por su voz y su arte (voce et arte), de manera que toque el corazón de sus oyentes por el camino del placer sensible (oblectamenta dulcedinis).

*... Se **recitarán**, pues, los salmos en la iglesia, ni demasiado deprisa, ni demasiado fuerte, ni con voces desordenadas y sin disciplina, sino de una manera igual (plane) y distinta, con una gran disponibilidad de corazón (compunctio cordis), de tal manera que el espíritu de aquellos que los escuchen queden encantados de su pronunciación" (Recomendaciones del Concilio de Aix, 816).*

Esta recomendación del Concilio de Aix (816) nos sitúa en el punto de partida de lo que debe ser el canto, y, más si cabe, el recitativo: **la palabra**. Para nosotros, hoy y aquí, los recitativos en el Oficio Divino.

¿Dónde se canta el recitativo? ¿Qué se canta? ¿Cómo se canta? ¿Quiénes lo cantan? Serán estos los interrogantes que nos van a acompañar en nuestra conferencia. En su respuesta hallaremos la solución a nuestra búsqueda.

I. ¿DÓNDE? EN LAS HORAS DEL OFICIO DIVINO

En una conferencia anterior, hemos visto los recitativos en la Misa. A nosotros nos corresponde detenernos en los del Oficio Divino. Pero

antes de ir más allá, conviene definir qué es el Oficio Divino, en la Historia de la Liturgia. A partir de ahí, podremos entrar en los distintos recitativos que se utilizan en él.

Ya en el siglo III –según San Hipólito–, en la *Tradición Apostólica* había reuniones de oración de los fieles, además de la Eucaristía. Por la mañana –dice– diáconos y sacerdotes se reunían con el obispo y se dirigían al pueblo. También por la tarde tenía lugar a veces un ágape, en especial cuando un cristiano rico invitaba a los pobres de la comunidad. Entonces un clérigo asumía la presidencia. La comida iba precedida de la bendición de la luz y de una oración, en la que recitaba algunos salmos. Éstas serán, en el futuro, los oficios de Maitines y Vísperas.

Este hecho es atestiguado también en Oriente por Eusebio de Cesarea (†339), y en Occidente por San Hilario de Poitiers (†367). En España se puede ver en el Concilio de Toledo (633 y 675), y así en todas partes.

Parece ser que el pueblo acudía sobre todo al oficio de maitines: evidentemente, la oscuridad impedía empezar las tareas diarias. En un diálogo con el abad Theonas, Casiano habla de los numerosos laicos que, cada día, muy pronto (*ante lucem vel diluculo*), se dirigen a la iglesia. Y el emperador Justiniano dirige al clero de su imperio el aviso siguiente: “*Mientras que numerosos laicos se dirigen en masa a la iglesia y manifiestan un gran celo por el canto de los salmos, sería inconveniente que los clérigos, que están al frente, no cumplieran con su deber*” (en especial para maitines y vísperas).

Cesareo, obispo de Arles (†540), anima a los fieles a ir a la iglesia antes de la aurora, para cantar himnos, salmos y lecturas, y les promete que ello no les quitará su tiempo de trabajo.

Nicetas de Remesiane (cerca de la desembocadura del Danubio; hacia 414) invita también a los fieles (excepto a los ancianos y enfermos) a acudir a las vigiliias.

Hay datos curiosos que confirman este hecho, nada extraño en los primeros siglos. Por ejemplo, en Tours, junto a la tumba de San Martín, la campana tocaba para maitines, y lo mismo en Mérida, en España, donde en el siglo VII siguen todavía la misma costumbre.

En fin, paulatinamente se introduce –ahora para los monjes– las restantes horas: prima, tercia, sexta y nona, y completas.

A lo largo de los siglos se va conformando, pues, este conjunto de momentos de la jornada, que finalmente en la Regla de San Benito (siglo VI) se denominará *Opus Dei* –obra de Dios–, más vulgarmente conocido como Oficio Divino y, en la actualidad, Oficio de las Horas. Tan importante será en la organización del día que se dedicará 8 horas al Oficio Divino, 8 horas al trabajo y 8 horas al descanso, comida, y al resto de actividades.

II. ¿QUÉ? LOS ELEMENTOS RECITADOS

Situados, pues, en el mundo en que nos vamos a mover, entramos a contemplar cada uno de los elementos de que se componía y se componen todas las horas de Oficio Divino.

- Salmos.
- Lecturas.
- Antífonas.
- Responsorios.
- Preces y oraciones.
- Versículo.
- Saludos.

Cada uno de estos elementos tiene un tratamiento especial, en función del tiempo litúrgico (Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua...), fiesta celebrada, día de la semana, la hora. Y cada momento va a tener su propio repertorio musical, más sencillo, más adornado, más breve o más prolijo.

Pues bien, de todo ello lo que a nosotros nos interesa son los recitativos. Si en cualquier texto cantado, lo primero es la palabra (tomada siempre, o casi siempre) de la Biblia, en el recitativo, por la ausencia de grandes ornamentaciones, es la palabra la que articula todo el desarrollo musical.

Pese a la extrema sobriedad de algunos recitativos o a su carácter deliberadamente rebuscado de algunos de ellos, el resultado final no va a ser siempre el mismo en el ánimo del oyente. Esto podría decirse de cualquier tipo de música, pero aquí más si cabe, porque no existe ni

artificio compositivo ni la búsqueda de efectos que se alejen de la palabra cantada. Por tanto, ese resultado final, de que hablamos, dependerá de ciertas circunstancias, que darán una mayor o menor belleza, al canto de un recitado:

1. La inteligencia del texto por parte del solista, que desgrana su canto, subrayando, de manera natural, las palabras y los acentos más importantes; que articula bien el fraseo; que liga y separa las distintas palabras para darles su pleno sentido.
2. El timbre (cualidad fonética): no es lo mismo la voz de un niño, que la de una mujer, que la de un hombre. Ese efecto es independiente de uno mismo. Está condicionado por la propia naturaleza humana. Pero para el receptor del canto, será distinto.
3. La altura (melodía): ¿cómo va a sonar igual una lectura o un saludo, por poner un ejemplo, cantados en un tono brillante, que lo mismo en un tono apagado? El tono agudo o grave condicionará el resultado final.
4. La duración de los sonidos (cantidad): en este tipo de canto de solista, el intérprete puede modificar el decurso de sus sonidos largos o breves, puede recrearse alargando o abreviando una palabra importante o secundaria.

III. ¿CÓMO? Y SE HIZO LA PALABRA CANTADA

En efecto, la palabra, incluso la más sencilla, ofrece una especie de modulación: *est etiam in dicendo quidam cantus obscurior* (Cicerón, *Orator*, xviii), un germen de música. *Accentum seminarium musices* (Marciano Capella, *libro III*). Este germen está llamado a desarrollarse y a producir el canto propiamente dicho. El desarrollo musical dado a la palabra es más o menos marcado, más o menos rico; se aleja más o menos de las evoluciones humildes y restringidas de la simple acentuación. De ahí que haya distintas clases de cantos en el uso litúrgico, según Jan Pothier, en la obra citada en la bibliografía, a quien seguimos en este apartado.

Empezando por los más sencillos, observamos primero a aquellos que denominamos *recitativos* y que son tanto una lectura como un canto.

Aunque el ritmo propio a las melodías gregorianas sea el del discurso o de la lectura –de este modo todas pueden denominarse *recitativos*– damos, sin embargo, más particularmente este calificativo a aquellas melodías gregorianas que, con una sola nota o un grupo simple por sílaba, dan en mayor medida a las sílabas, a las palabras y a las frases el valor que les es propio, y al conjunto el carácter de lectura.

Vamos a distinguir tres maneras de leer, y, en correspondencia, tres maneras de cantar.

1) La primera manera de lectura consiste en proferir las sílabas sucesivas sobre el mismo tono, sin inflexión de voz de ningún tipo, y manteniendo el *recto tono* incluso al final de las frases y de los miembros de frase, que entonces sólo se distinguen por suspensiones o descansos más o menos marcados. Esta forma tiene un carácter marcadamente impersonal. Y si el lector es de los que no saben observar la acentuación, sobre todo en latín, la lectura se hace, si no absolutamente ininteligible, al menos muy insípida.

EJEMPLO

Factum est verbum Domini ad me, dicens: sta in porta domus Domini: det prædica ibi verbum istud, et dic: audite verbum, Domini omnis Juda...

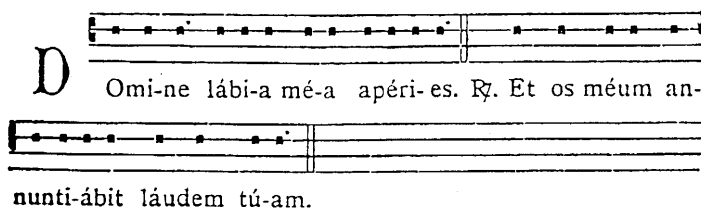
Sin problema podría trasladarse al castellano este mismo estilo de lectura.

A imitación de la lectura hecha de principio a fin en el mismo tono, también hay el canto *recto tono*, desprovisto asimismo de cualquier inflexión, y por ende de cualquier forma musical, pero quizá no de cualquier valor estético. Este canto, del que los antiguos nunca sospecharon sus posibilidades, sólo se distingue de la lectura que le sirve de tipo en esa fuerza algo más sostenida en la voz que caracteriza al canto y lo diferencia de la voz que habla.

Los antiguos, incluso al hablar, modulaban mucho más sus voces de lo que nosotros lo hacemos en las lenguas modernas. En la liturgia desconocían lo que era recitar los salmos o las antífonas en el mismo tono, lo que nosotros llamamos salmodiar. La liturgia ambrosiana y la liturgia monástica nos ofrecen, ciertamente, salmos como el primero de Maitines, o incluso oficios enteros, como Completas en la Regla de

San Benito, que se dicen *in directum*. Pero esta expresión no indica en modo alguno una recitación hecha en el mismo tono.

Tonus in directum



Sin embargo, se puede hacer menos monótona esta especie de canto y acercarlo a una verdadera modulación, si se observa la acentuación, con mayor cuidado todavía que en la lectura. El acento, al dar más fuerza a ciertas sílabas, y a otras menos, hace que parezcan más altas o más bajas, aunque en realidad permanecen en el mismo tono; y la impresión que se deriva es análoga a la que produce el canto propiamente dicho (*vid.* Guido de Arezzo, *Micrologus*, c. xv).

Además el acento, al servir como punto de referencia, tiene la ventaja de facilitar el conjunto de las voces y dar movimiento y vida a un recitado, que, sin esto, se haría pesado y agotador, mal ordenado y casi siempre confuso.

2) La segunda forma de lectura se parece a la que acabamos de describir en que la mayor parte de la frase es sostenida, como en el primer tipo de lectura, sobre un tono cuyo acento más o menos variado de las palabras es el único que viene a romper la uniformidad. Pero se distingue de él en que el final de las frases y de los miembros de frase está marcado por ciertas inflexiones de voz que, sin responder al sentido de las palabras con todos los matices de la modulación o de acentos —que, por ejemplo, se hacen en una conversación animada— permiten, no obstante, al oyente seguir fácilmente el pensamiento y entrar en los sentimientos expresados.

La manera de cantar análoga a este tipo de lectura consiste en mantener en una cuerda la mayor parte del canto, acentuando sólo las palabras y señalando las principales divisiones del texto con fórmulas de modulación que son como la puntuación musical.

Tenemos un ejemplo de este canto en los versículos de los salmos, donde la mediante y la terminación vienen a puntuar el texto a través de fórmulas melódicas, que corresponden a las inflexiones de voz del final de las frases o de los miembros de frase, en la lectura o incluso en la conversación normal. En efecto, cuando se habla —y si la frase tiene bastante extensión para poder dividirla en distintas partes— la voz, sin variar mucho el tono, modula a manera de mediante en las sílabas que terminan cada división, y llega por medio de una inflexión de carácter más conclusivo al descanso final.

Tonus capituli

B Ene-díctus De-us, et Pa-ter Dómi-ni nostri Je-su
/ Flexa

Chri-sti, † Pa-ter mi-se-ri-cordi-á-rum, et De-us to-tí-us con
/ Metrum

so-la-ti-ó-nis : * qui conso-lá-tur nos in omni tri-bu-la-
/ Punctum

ti-óne no-stra. R̄. De-o grá-ti-as.

Al comparar así las mediantes y las terminaciones del discurso y las del canto, sólo queremos señalar una mera analogía. Analogía que nos llama la atención, pues desde el punto de vista tonal, hay una diferencia notable: en el discurso, la voz da sonidos que deben ser justos para ser asumidos por el oído, pero no responde a una escala propiamente musical; en el canto, la voz, cuando sube o baja, recorre grados precisos, tomados de una gama de la música.

El tipo de lectura a la vez más rico y más natural es el que imita a la palabra en toda la espontaneidad de sus impulsos y la multiplicidad de sus inflexiones. Dom Mocquereau la definía diciendo “*es una sucesión armoniosa de palabras y sílabas, que los prosadores latinos y griegos adoptaban al final de una frase o semifrase, con el objetivo de producir en el oído cadencias rítmicas y de efecto agradable*”.

3) Hay también en el canto litúrgico una manera de modular que se aleja del *recto tono*, no ya solamente en determinados acentos y en las principales divisiones del texto, sino también, por así decir, a cada paso. Sucede a veces que la melodía, en lugar de pegarse al texto, lo supera, independizándose a su aire, se desarrolla en vocalizaciones llenas de gracia y de entusiasmo. Hemos de observar también aquí que incluso entonces el ritmo no cambia.

El gregoriano permanece siempre sereno en sus variaciones, moderado en sus saltos, sin jamás buscar los efectos o las sorpresas. Por eso decimos que la música gregoriana es, por las formas de sus modulaciones así como por la naturaleza de su ritmo, un verdadero *recitativo*. Este nombre conviene más a las partes del Oficio Divino, que por la sencillez de sus inflexiones se asemejan más a la lectura, como son las oraciones, las lecturas, evangelios, saludos. Estos recitativos, tal como los encontramos en las distintas liturgias –gregoriana, milanesa, mozárabe...– tienen un tipo melódico común, con un tema más o menos alterado, modificado, desarrollado, pero siempre fácil de reconocer.

Naturalmente, la cuerda de recitado suele ser la del medio de la escala, el *medium* de la voz, la *mese* de los antiguos, y que responde al LA de la gamma ordinaria, si no exactamente por el tono, al menos por el lugar que ocupa en la serie de los sonidos. Esta cuerda, sin embargo, no es un punto fijo en el que la voz deba mantenerse continuamente: sirve únicamente como centro de gravitación alrededor del cual le gusta moverse la modulación.

Las distintas evoluciones de la voz en el recitativo se hacen de tres maneras:

a. Por la acentuación que tiende a subir ciertas sílabas por encima de la cuerda de recitado.

b. Por las divisiones que, al contrario, se marcan lo más a menudo dejando caer la voz al final de las frases.

c. Por la necesidad de dar fluidez y gracia, y más variedad, al conjunto.

Ave Maria

Tono directo	Con acentuación	Con cadencia de división
		
Ave Marí-a	Ave Marí-a	Ave Marí-a
Otras variantes		
		
Ave Marí-a	Ave Marí-a	Ave Marí-a

Vemos cómo la modulación puede moverse del LA al SOL, o del SOL al LA. Sustituye así al *recto tono*, con la gran ventaja de la recitación, y lo único que hace es resaltar mejor la acentuación y las cadencias. Sucedería lo mismo cuando se acentuara más o cuando hubiera variaciones más numerosas o más extensas, como vemos en los recitativos siguientes, que tienen un parentesco entre sí muy evidente.

Dominus vobiscum

1	
	Dóminus vobíscum. Et cum spírítu tu-o.
2	
	Dóminus vobíscum. Et cum spírítu tu-o.
3	
	Dóminus vobíscum Et cum spírítu tu-o.

Tenemos que hacer varias observaciones sobre estos recitativos.

1) El *recto tono*, puro y simple, si lo tomamos como está escrito no es raro en los libros actuales: saludos, oraciones, lecturas breves o prolijas... Los antiguos señalaban incluso lo que no debía cantarse sobre

una modulación bien caracterizada, sino sencillamente recitarse: lo que no excluía algunas variaciones.

2) En el segundo ejemplo, la recitación es todavía muy sencilla y sólo se distingue de la primera por un movimiento que lleva, alternativamente, la voz de la subdominante a la dominante.

3) El tercer ejemplo, tomado del comienzo del prefacio, presenta un movimiento melódico más acentuado, que prepara otro más sensible todavía, como sucede en otros casos.

No son muchas las variaciones de las lecturas o de las oraciones en la liturgia romana. Pero sí encontramos variaciones en las tradiciones propias de los países, o entre benedictinos, cistercienses, cartujos, dominicos, etc... Hay pequeñas variantes de unos a otros, pero se parecen tanto que hay que pensar en un mismo origen para todos ellos.

Tipos de recitativo en el Oficio

1. Saludos

D E-US, in adju-tó-ri- um me- um in-
ténde. R̄. Dómi-ne, ad adjuvándum
me festí-na. Gló-ri- a Patri, et Fí-li- o, et Spi-ri-tu- i San-
cto : Sic-ut e-rat in princi-pi- o. et nunc. et semper, et in
sæcu-la sæcu-ló-rum. Amen. Alle-lú- ia.
A Septuagesima usque ad Pascha, loco Allelúia, dicitur :
Laus ti-bi, Dómine, Rex ætérnæ gló-ri- æ.

D E- us, in adju- tó- ri- um me- um inténde.

Ry. Dómi- ne, ad adjuvándum me festí- na. Gló- ri- a Patri, et

Fí- li- o, et Spi- ri- tu- i Sancto. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o, et nunc, et semper, et in sœcu- la sœcu- ló- rum.

Amen. Alle- lú- ia. *Vel* : Laus ti- bi, Dómi- ne, Rex æ- térnæ gló- ri- æ.

D E- us, in adju- tó- ri- um me- um inténde.

Ry. Dómi- ne, ad adjuvándum me festí- na. Gló- ri- a Patri,

et Fí- li- o, et Spi- ri- tu- i Sancto : Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o, et nunc, et semper, et in sœcu- la sœcu- ló- rum.

Amen. Al- le- lú- ia. *Vel* : Laus ti- bi, Dómi- ne, Rex æ- térnæ gló- ri- æ.

Desde el primero al tercero hay una progresión en el recitado: de lo más sencillo a lo menos sencillo. Sin embargo, siempre gira alrededor de una sola nota: la cuerda recitativa (la, si, sol, si...).

2. Oraciones

Deinde dicitur ab Hebdomadario:

D Omi-nus vo-bis-cum. R̄. Et cum spí-ri-tu tu-o.

Oratio. *Flexa*

O - rémus. Concé-de, quæsumus omni-pot-ens De- us : *

Punctum

ut nos U-ni-gé-ni-ti tu- i nova per carnem Na-ti-vi-tas lí-

be-ret, quos sub peccá-ti jugo ve-tústa sérví-tus te- net.

Per e- úm-dem Dómi-num nostrum Je-sum Christum Fí- li- um

tu- um: qui te-cum vi-vit et regnat in u-ni-tá-te Spí-ri-tus

Sancti De- us, per ómni- a sæcu-la sæcu-ló-rum. R̄. Amen.

Puesto que en este caso hay más texto, se sigue articulando alrededor del mismo eje que antes (la cuerda de recitado), pero ahora introduce algunos elementos nuevos:

- La *flexa* para descansar brevemente.
- El *punctum* para puntuar el texto y hacerlo inteligible.
- La terminación para descansar finalmente.

3. La bendición

Benedictio.

Benedicat et custodi-at nos omnipotens et mi-sé-ricors
Dóminus, Páter, et Fí-li-us, et Spí-ritus Sánctus. Amen.

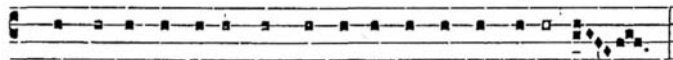
Breves inflexiones que sitúan el texto en su sentido primero.

4. Los versículos

VI. Toni Versiculorum.

1. *Tonus communis.*

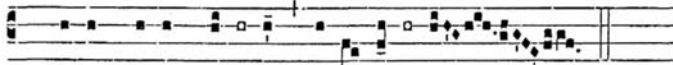
Ad Laudes et Vesperas post Hymnum, præterquam in Solemnitatibus :



∇. Ve-sper-tí-na o-rá-ti-o ascéndat ad te Dómi-ne.
℞ Et descéndat super nos mi-se-ri-cór-di-a tu-a.

2. *Tonus solemnus.*

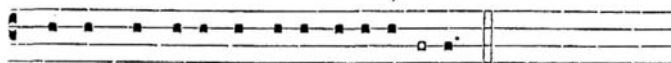
*In Festis solemnioribus, ad Vesperas vel etiam ad Laudes, cantatur
∇. in sequenti Tono magis ornato, qui notatur propriis locis :*



∇. No-tum fe-cit Dóminus, alle-lú-ia.
℞. Sa-lu-tá-re su-um, alle-lú-ia.

3. *Tonus simplex.*

Omnes Versiculi præter eos qui supra memorantur, id est : in Horis minoribus, ad Commemorationes in Laudibus et Vesperis, etc., cantantur in tono simplici, nisi aliter notetur, ut infra :



∇. Os ju-sti me-di-tá-bi-tur sapi-énti-am.
℞. Et lingua e-jus loqué-tur ju-dí-ci-um.

Vemos aquí también el mismo fenómeno que se da en todo el repertorio: la ornamentación de una simple cuerda de recitado. El cantor quiere marcar las diferencias entre unos oficios y otros. Las horas más importantes, Laudes y Vísperas, disponen de versículos más adornados. Las horas denominadas menores tienen unos versículos más sencillos.

Pero la diferencia se marca no sólo entre los distintos oficios del día litúrgico. También entre las distintas celebraciones, entre unas fiestas y otras, se produce el mismo fenómeno.

5. *Pater noster*

D
K Y-rie e-léison. * Christe e-léison. Ký-rie e- léi- son.

P
 A-ter noster, qui es in cælis, sancti- fi-cé-tur nomen
 tu-um, advé-ni- at regnum tu-um, fi- at vo-lúntas tu- a,
 sic-ut in cælo, et in terra. Panem nostrum co-ti-di- á-num
 da nobis hó-di- e; et dimít-te nobis dé-bi- ta nostra, sic-ut
 et nos dimít-timus de-bi-tó-ri-bus nostris; et ne nos indú-
 cas in tenta-ti- ó-nem, sed lí-be-ra nos a Ma-í-o.

El canto de Pater noster en las horas más importantes tendrá un tratamiento distinto al de las horas menores, donde no hay canto y se reza en voz baja.

Lecturas

Hemos dejado para el final las lecturas, porque en este tipo de recitado es donde encontramos una mayor variedad musical. En efecto, una lectura prolija permite una adaptación distinta de la voz al texto. Por ejemplo, el carácter de una lectura para el Oficio de Maitines de Navidad, poco tiene que ver con la lectura de una lamentación de Jeremías el Viernes Santo. En el primer caso, la música resalta un texto que anuncia la alegría de un nacimiento. En el segundo, la voz describe el sufrimiento hasta la muerte del varón de dolores. No tendría ningún sentido que ambas lecturas —y otros muchos casos igual— utilizaran un mismo esquema musical. Basta con escucharlas para sentir la diferente dimensión que transmiten:

Lam 5, 1-11 Cod. de El Escorial

I Ncipit orá- ti-o Je-remí- ae prophé- tae.

Recordá-re, Dómine, quid accí-de-rit nó- bis : intu-é-re,

et rí- spi-ce oppróbri- um nó- strum. He-ré-di-tas

nóstra vérsa est ad a-li-é- nos : dómus nóstrae ad ex-

trá-ne-os. Pupíl-li fácti sú-mus absque pá- tre, mátres

nóstrae qua- si ví- du-ae. Aquam nóstram pe-cúni-a bí- bilis; lígna nóstra pré-ti-o compa-rá- vimus.

Cerví-cibus nóstris minabá- mur, lás- sis non dabá- tur ré- qui-es. Aegýpto dédimus má- num, et Assý-ri- is, ut sa-tu-ra-ré-mur pá- ne. Pátres nóstri peccavé- runt, et non sunt : et nos in-iqui-tá-tes e-ó-rum portá- vi-mus.

Sérvi domi-ná-ti sunt nó- stri : non fú- it qui re-dí-me-ret de mánu e- ó- rum. In animábus nó-stris affe-rebá-mus pánem nó- bis, a fá-ci-e gládi- i in de-sér- to. Pél- lis nóstra, qua-si clí- banus exústa est a fá-ci-e tempestá- tum fá- mis. Mu-ll- e-res in Sí- on humi- li- a-vé-runt, et



vír- gines in ci-vi-tá-tibus Jú- da. Je rúsa-lem, Je-rú-
sa- lem, convér- te-re ad Dóminum Dé- um tú- um.

Lectio I.

Cap. 9, 1-6.



P Rimo témpo-re alle-vi-á-ta est terra Zábu-lon, et
terra Néphta-li : et novís-simo aggravá-ta est vi-a ma-
ris trans Jordá-nem Ga-li-læ-æ génti- um. Pópu-lus, qui
ambu-lábat in ténebris, vi-dit lu-cem ma-gnam: habi-tán-
ti-bus in re-gi-óne umbræ mortis, lux orta est e- is.
Mul-ti-pli-cásti gentem, et non magni-fi-cásti læ-tí-ti-am.
Læ-tabúntur co-ram te, sic-ut qui læ-tántur in messe, sic-
ut exsúltant victó-res, capta præ-da, quando dí-vi-dunt spó-

li- a. Jugum e-nim ó-ne-ris e-jus, et virgam húme-ri e-jus,
 et sceptrum exactó-ris e-jus supe-rásti sic-ut ín di- e Má-
 di- an. Qui- a omnis vi- o-lénta prædá-ti- o cum tumúltu,
 et vestiméntum mistum sángui-ne, e-rit in combusti- ó-
 nem, et ci-bus i-gnis. Párvu-lus e-nim na-tus est no-bis,
 et fí-li- us da-tus est no-bis, et factus est princi-pá-tus
 super húme-rum e- jus : et vo-cá-bi-tur nomen e-jus, Ad-
 mi-rá-bi- lis, Con-si- li- á-ri- us, De- us, For- tis, Pa-ter fu-tú-
 ri sée-cu- li, Princeps pa-cis. Tu autem, Dómine, mi-se-
 ré-re no- bis. R̄. De- o grá-ti- as.

IV. ¿QUIÉNES? LOS CHANTRES

Y llegamos así al último interrogante de nuestro recorrido. ¿Quiénes interpretaban, quiénes leían, quiénes recitaban de esta manera?

Ya San Gregorio Magno –en un discurso pronunciado en San Pedro, el 5 de julio del 595– decía: “*Ordeno que el canto de los salmos y la proclamación de las derruís lecturas sean ejecutadas por los subdiáconos, a menos que se necesite acudir a otros clérigos*” (Ph. Bernard, pp. 410-411).

Y un hombre de letras, amante de la música y sabio de su tiempo, Leidrado de Lyon (siglo VIII), escribía: “*Dispongo de escuelas para los chantres, en las que han sido formados chantres capaces de formar a su vez a otros. Dispongo también de escuelas para formar a lectores que no se limiten a prepararse las lecturas de los oficios, sino que, meditando los libros sagrados, reciban también los frutos de la inteligencia espiritual. Determinado número de ellos son ya capaces de acceder al sentido espiritual de los evangelios. Otros añaden incluso los escritos de los apóstoles, y la mayor parte han adquirido la comprensión espiritual de los libros de los profetas. Lo mismo sucede con los libros de Salomón, el salterio y Job. En esta misma iglesia de Lyon he trabajado todo lo posible para hacer copiar los libros*” (Ph. Bernard, pp. 737-738).

Otro relevante personaje del siglo IX, Helisacar de Saint-Riquier, cuando ofrece al papa un antifonario convenientemente corregido por los suyos, le dice: “*Por eso he considerado este trabajo oportuno, tal como he dicho a mis chantres y a los vuestros; y es preciso que se ponga en práctica con el mayor de los cuidados por unos y otros, cantando con cuidado los versos, convenientemente situados y ordenados según las reglas del arte del canto... Para ello es preciso que este trabajo se entienda correctamente. En la, práctica, proporciona a los chantres un gran modelo y, por así decir, una especie de guía. De esta manera, respetando estos principios, en modo alguno y en nada podrá uno desviarse de la tradición de este arte*” (Ph. Bernard, pp. 744).

¿Y qué decir del celo que se ponía en la formación de los cantores? El testimonio se refiere también al mencionado San Gregorio Magno. Nos lo cuenta, de manera legendaria, su biógrafo, Juan Diácono (siglo IX), en su *Vita*: “*A la manera del sapientísimo Salomón, en la casa del Señor, y en razón de la compunción que provoca la dulzura de la música, recopiló con el mayor cuidado el antifonario, muy útil para los chantres. También fundó el colegio de chantres (Schola cantorum), que todavía hoy practica el*

canto en la Santa Iglesia romana sobre las bases por él establecidas... en el Patriarcado de Letrán se conserva todavía hoy, con la veneración debida, además de su antifonario auténtico, el estrado sobre el que dirigía las clases de canto y el martillito con el que amenazaba a los niños...” (Ph. Bernard, pp. 408-409).

Pero no sólo había un celo, acaso excesivo, en la formación de lectores y cantores, sino que también se velaba para que en la práctica todo se desarrollase según los principios. En el siglo XI, por ejemplo, el consuetudinario de Cluny habla de un monje que, durante el oficio nocturno de maitines, deambulaba por el coro portando un farol para cuidar de que todo el mundo estuviera despierto: evidentemente, constituía un problema mantenerse despierto durante las prolongadas lecturas de los nocturnos. Si llegaba a un monje que se hubiera quedado dormido durante las lecturas, no le dirigía la palabra, sino que movía suavemente el farol de un lado para otro delante de la cara y muy cerca de ella hasta que se despertaba.

Y es que, en el siglo XI, el esquema litúrgico, relativamente simple, de la Regla benedictina había sido aumentado con la adición de otros oficios –el de difuntos y el de todos los santos– y de salmos adicionales. Ahora la comunidad asistía diariamente a 2 misas, la “Misa de la mañana”, celebrada inmediatamente después de tercia, y la Misa mayor, que seguía al oficio de sexta, en torno al mediodía.

El mismo Ulrico cuenta que, en la sala capitular, a los jóvenes que habían cometido algún error al leer o cantar la salmodia, o que simplemente se habían dormido durante los oficios, se les quitaban la capucha y el hábito, y su maestro les zurraba con varas de sauce. Era severo: en la sociedad medieval era convicción general que para educar adecuadamente a los jóvenes era indispensable zurrarles continuamente.

Hasta en el ámbito del trabajo manual encontramos la costumbre de cantar salmos semi-recitados. El mismo Ulrico dice así: “...*algunos días, después de celebrar un capítulo más corto de lo normal, dice el abad: ‘Procedamos al trabajo manual’. Entonces salen todos, los muchachos delante, al huerto. Se cantan salmos y, después de estar desyerbando durante un corto tiempo, vuelve a formarse la procesión (cantando salmos) y regresa al claustro*”.

CONCLUSIÓN

Sabemos ahora, quizá mejor que antes, qué es un recitativo, que se canta dentro del Oficio Divino; sabemos también cuántos tipos de recitativo hay y cómo se cantan; y finalmente, sabemos también quienes los cantan. La creación musical en la Edad Media era, diríamos, inagotable. Para cada momento, para cada día, para cada año, para cada acontecimiento, para cada ocasión: allí había siempre una respuesta musical, porque la música iba siempre acompañada de la palabra, vehículo excepcional de los sentimientos. Eso es, al final, lo que debemos retener de cuanto hasta aquí, en estas V Jornadas, hemos ido escuchando: los recitativos han servido y sirven todavía para expresar, desde la belleza, un mensaje. Un mensaje que, paradójicamente, va más allá de la palabra y la trasciende. De esta manera, palabra y música se confunden, en el recitativo, hasta formar una amalgama sonora, llena de virtualidad y poder expresivo. Eso es, sobre todo, el recitativo.

Y yo me pregunto, para terminar, ¿hay acaso algo más expresivo que el lamento por la pérdida de un ser querido? Me explico: no hemos hablado, a lo largo de estos días, del *planctus*, canto elegíaco que llora la muerte de alguien querido. Éste es un tema distinto, aunque la composición musical de estas elegías se pueden englobar en el mundo de los recitativos, por su sencillez y sobriedad melódicas.

Por eso me van a permitir que acabemos esta conferencia escuchando un *planctus* por la muerte de Hugo, hijo natural de Carlomagno, abad de St. Bertin (14 de junio de 844). Fue compuesto por un anónimo monje de su monasterio, para honrar la memoria de su abad. Esta música, ni litúrgica ni trovadoresca, nos abrirá las puertas a otros repertorios, y otras formas de cantar: los himnos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., I Jornadas de Canto Gregoriano. Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Zaragoza, 1997.
- *Tropos, Secuencias, Teatro Litúrgico Medieval*. Actas de las II Jornadas de Canto Gregoriano. Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.G), Zaragoza, 1998.
- *Antiphonale Hispaniae Vetus*. IFC. Zaragoza, 1986.

- *Scriptoria y códices aragoneses*. Actas de las III Jornadas de Canto Gregoriano. Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Zaragoza, 1999.
- *Los Monasterios Aragoneses*. Actas de las IV Jornadas de Canto Gregoriano. Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Zaragoza, 2000.
- ARCE, A., *Itinerario de la virgen Egeria*. B. A. C, Madrid, 1980.
- ARRAIZ, A., *Historia de la música religiosa española*. Ed. Labor, Barcelona, 1942.
- BANISTER, H. M., *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale latina*, 2 vols., Leipzig, 1913, reimp. Farnborough, 1969.
- BARBERO DE AGUILERA, A., *La sociedad visigoda y su entorno histórico*. Siglo XXI editores, s.a., Madrid, 1992.
- BERNARD, Ph., *Du chant romain au chant grégorien*. Ed. du Cerf, París, 1996.
- BOWLWA, E.A., *La pratique musicale au Moyen Âge*. Minkoff Lattès, 1983.
- CABROL, F., *Le livre de la prière antique*. L. H. Oudin, Paris, 1900.
- CALAHORRA, P., *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVIII)*. Colección "Aragón". Librería General, Zaragoza, 1977.
- *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVII. Organistas, organeros y órganos*. IFC, Zaragoza, 1977.
- *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVII. Polifonistas y ministriles*, IFC, Zaragoza, 1978.
- CARDINE, E., *Primer año de Canto Gregoriano*. Abadía Santa Cruz del Valle de los Caídos, 1994.
- *Corso di canto gregoriano per le religiose*, III, A.I.S.C. Roma 1963.
- CATTANEO, E., *Il culto cristiano in Occidente*. Roma, 1978.
- COLLING, A., *Historia de la música cristiana*. Casal y Vall, Andorra, 1957.
- COMBE, P., *Histoire de la restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits*. Solesmes, 1969.
- CORBIN, S., *L'Eglise à la conquête de la musique*. Gallimard, Paris, 1960.
- COUSSEMAKER, C.E.H. de, *Scriptorium de musica medii aevi nova series a Gebertina altera*, 4 vol. Paris, 1864-1876.
- CROUAN, D., *Le chant grégorien, son esprit, sa pratique*. Ed. Résiac, Montsûrs, 1987.
- DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE ET DE LITURGIE (DACL)*, Libr. Letouzey et Ané, Paris, 1924-1953.

- DRONKE, P., *Las escritoras de la Edad Media*. Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995
- EPINEY-BURGARD, G. y ZUM BRUNN, E., *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*. Paidós, Barcelona, 1998.
- GAJARD, J., *Les plus belles mélodies grégoriennes commentées par Dom Gajard*. Solesmes, 1985.
- GARCÍA RUIZ, G., *Leyendas de Aragón*, M.E. Editores, 1995.
- GAUTIER, L., *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. I: Les Tropes*. Paris, 1886, reimp. Ridgewood, N. J., 1966.
- GELINEAU, J., *Chant et musique dans le cult chrétien*. Paris, 1962.
- GERBERT, M., *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, 2 vol. Sankt-Blasien, 1774.
- GEROLD, T., *Les Pères de l'Eglise et la musique*. Im. Alsacienne, Strasbourg, 1931.
- GEVAERT, F.A., *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*. Gand, 1895.
- HOURLIER, J., *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*. Solesmes, 1985.
- JUNGMAN, J.A., *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*. Aubier, 3 vol. Ed. Montaigne, Paris, 1950.
– *Histoire de la prière chrétienne*. Fayard, Paris, 1972.
- KLAUSER, T., *La liturgia nella chiesa occidentale*. Turín, 1953.
- LE MÉE, K., *El Canto Gregoriano. Su historia y sus misterios*. Temas de hoy, Madrid, 1995.
- MAÎTRE, C., *La réforme cistercienne du plain-chant. Étude d'un traité théorique*. Citeaux, Studia et Documenta. Volumen VI. De Windroos, s.a. Beernem, 1995.
- MARTIMORT, T., *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*. Paris, 1961.
– *Liturgie et musique (IXe-XIVe s.)*, Cahiers de Fanjeaux. Collection d'histoire religieuse du Languedoc au XIIIe et au début du XIVe siècles, Vol. 17, Toulouse-Fanjeaux, 1982.
- ORLANDIS, J., *Semblanzas visigodas*. Ed. Rialp, S.A., Madrid, 1992.
- POTHIER, J., *Les mélodies grégoriennes*. Stock Musique, Paris, 1980.
- ROYO, C. y PRADO, G., *El canto mozárabe*. Barcelona, 1929.
- ROWELL, L., *Introducción a la Filosofía de la Música*. Gedisa, Barcelona, 1966.
- SALMON, P., *L'Office Divin au Moyen Age*. Ed. du Cerf, Paris, 1967.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de la Estética. II. La estética medieval*. Akal / arte y estética, Madrid, 1990.

UBIETO, A., *Los monasterios de Aragón*. CAI 100, nº 80-10 de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1998.

VALLEJO NÁJERA, J. A., *Locos egregios*. Planeta Agostini. Memorias de la historia. Barcelona, 1996.

WEBER, E., *Le Concile de Trente et la Musique*. H. Champion, Paris, 1982.

WILSON-DICKSON, A., *Histoire de la musique chrétienne*. Brepols, 1994.

* Los ejemplos musicales están tomados de:

- *Liber Usualis*. Desclée + Socii, 1957.
- *Antiphonale Monasticum*. Desclée + Socii, 1934.
- *Canto de las Lamentaciones*. Leyre, 1995.