

EL REQUIEM GREGORIANO EN EL TALANTE POLIFÓNICO

PEDRO CALAHORRA MARTÍNEZ
Institución "Fernando el Católico". Zaragoza

Al iniciar la exposición del tema propuesto, *El requiem gregoriano en el talante polifónico*, es necesario indicar que el desarrollo del mismo en las *Jornadas* fue principalmente sonoro, y que lo que se hizo fue escuchar música. Fue ante todo una sesión musical.

EL ESQUEMA DE LAS PRESENTES JORNADAS

El enunciado de las *Jornadas de Canto Gregoriano –DE LA MONODIA A LA POLIFONÍA–* en las que se inserta el presente tema, facilita la comprensión de las mismas. Esto es, de cómo el canto monódico, el canto de una sola voz, de una sola melodía, la cantara un cantor o cientos de cantores, llegó a ser canto polifónico; canto en el que suenan tantas melodías diferentes al mismo tiempo como el compositor quiera hacer cantar.



Podiera ser que haya extrañado a alguno la imagen con la que se ha querido expresar esta idea. Es el cuadro titulado *el concierto del huevo* de Jérôme Bosch (1462-1516). Aparte de la simbología que puedan tener sus personajes y los aditamentos que se asoman por doquier en el mismo, la idea es clara. Hubo un huevo, cerrado en sí mismo con vida propia, hasta que por un fuerte proceso natural ese huevo rompió su cáscara, su entidad, para dar paso a lo que encerraba dentro de sí, una realidad diferente nueva, una vida sorprendentemente maravillosa.

Trasladando la idea a la música, la monodia, perfecta en sí, contenía al mismo tiempo una fuerza interna que iba lentamente desarrollándose hasta que, rompiendo su forma primigenia musical, emergieron las primeras melodías que quisieron compartir simultáneo espacio sonoro con la melodía madre, dando a paso a otra realidad nueva, maravillosamente hermosa y agradable, con entidad propia: la polifonía. Y esto nos lo muestra con su cuidada exposición, que figura en este volumen de las *Actas de las XI Jornadas*, el Dr. J. Sierra Pérez, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

A nosotros no es permitido examinar ese acontecimiento verdaderamente importante, singular para la música; ser testigos de ese nacimiento, ver florecer la monodia en hermosa y armoniosa polifonía. Y este proceso de constatación y de verificación lo podemos desarrollar desde dos posiciones diferentes. Una sería ver cómo los compositores músicos han tomado un motivo monódico, en nuestro caso concreto, un tema monódico gregoriano de la secular liturgia católica, y lo han hecho abrirse a nueva realidad polifónica, lo han hecho florecer en armonías varias, en plurales melodías simultáneas.

Compositores musicales que han realizado esta experiencia en sus obras pueden contarse a centenares. Tratando de concretarlos, las presentes *Jornadas* se han fijado en la regia figura de Juan Sebastián Bach. Y así el profesor Daniel Vega, catedrático asimismo del Real Conservatorio madrileño, antes citado, nos muestra en su estudio presentado también en el presente volumen de *Actas* de las mencionadas *Jornadas*, cómo el imponderable genio musical de Bach, utiliza la monodia gregoriana para componer grandes, hermosas, luminosas obras polifónicas para voces y para instrumentos. Tuvimos la suerte, por abundar en el tema, que el profesor José-Luis González Uriol, catedrático de Órgano y de Clave del Conservatorio Superior de Música de Aragón, de todos conocido, y prestigioso personaje músico de manera especial para aragoneses y zaragozanos, nos ofreciera en el transcurso de las mismas un recital de órgano que expresa en su título su propósito, y del que estamos hablando, *El canto gregoriano en el órgano de Juan Sebastián Bach*.



J. S. Bach (1685-1750).

Un segundo punto de contacto con el proceso del paso de la monodia a la polifonía lo podemos tener partiendo de las mismas formas musicales monódicas, numerosísimas en el acervo musical de la liturgia católica.



Liber Usualis.

Tomamos una de estas fórmulas del repertorio gregoriano –himnos, kyries, responsorios, salmos, cánticos, antífonas, múltiples recitativos, etcétera, etcétera–, y la ponemos en manos del talante compositivo de un músico y tratamos de ver cómo una forma monódica gregoriana evoluciona y se transforma en polifonía, en alguna de las numerosas formas y variantes que el proceso permite. En nuestro caso nos hemos detenido, explicitando con ello el sentido de este trabajo, en la singularísima *misa de requiem gregoriana* del *Officium Defunctorum*.

LA MISA DE REQUIEM

Nos adentramos ahora en nuestro tema, después de haber expuesto el esquema temático de las presentes *Jornadas*.

Estudiar la misa de requiem gregoriano es algo en lo que no podemos detenernos ahora aquí. Explicar su creación y desarrollo hasta constituirse en un monumento de paz y de serenidad dolorida, de dolor esperanzado, escapa a las posibilidades de este momento. Por otra parte, los detalles históricos de ello son muy conocidos. Pero sí quisiera fijarme en alguna de las circunstancias que favorecieron ese florecimiento polifónico de la melodía gregoriana.

Son muchos los atractivos de la misa de requiem para el talante creativo de los compositores músicos: entre otros, sus hermosas y propias melodías; asimismo su singular texto dedicado a los difuntos. Y estos atractivos han llevado a la misa de requiem a ser la forma musical litúrgica más tratada por los polifonistas de todos los siglos; por lo general, parten de la melodía gregoriana, que van recordando, rememorando, si no copiando literalmente, –recordamos los términos *Requiem aeternam*, o *Lux perpetua*, por poner un ejemplo, con sus significativos melismas– en el transcurso de la composición. (Si bien el texto en sí mismo tiene tanta fuerza dramática que se han compuesto otras misas de requiem polifónicas, algunas de gran renombre y reconocida fama musical, que prescinden de las melodías gregorianas para su desarrollo.)

Pero esta destacada presencia de las misas de requiem compuestas por los polifonistas a partir de la melodía del canto gregoriano, se ve influida por otra circunstancia muy singular. Se trata de la pompa circunstancial en que se ve incluida la música de las exequias de personajes difuntos de relevante relieve social. Las exequias u honras fúnebres de emperadores, reyes, mujeres de los mismos, hijos, gobernadores, regentes de la gobernación de reinos, los zalmedinas, jurados de la ciudad, papas, cardenales, arzobispos, obispos –la lista se puede hacer más extensa sin duda alguna–, requerían una singular pompa fúnebre de la que formaba parte indefectiblemente la música. Leer las determinaciones a este respecto de las Constituciones Capitulares de los cabildos de toda Europa, y, más a mano, las numerosas de las catedrales hispanas; o repasar los *libros de gestis*, en los que se recoge la vida práctica de la catedral con numerosas y detalladas referencias a las exequias fúnebres, es dar

vida a la misa de requiem, sometida a la pompa y circunstancia más variada, rica y exuberante, de la que llegó a formar parte como una expresión artística de los eventos funerarios.

Otras expresiones testimoniales de lo que fue la liturgia funeral en los siglos XV y XVI y XVII, lo constituyen, por ejemplo, las numerosísimas piezas oratorias, las loas, las alabanzas fúnebres, piezas indiscutibles en aquella circunstancial pompa, que han llegado a nuestras manos. Una singular expresión de esta singular pompa fúnebre la constituían también los catafalcos en los que se depositaban los cuerpos de los fallecidos para la celebración del *Officium Defunctorum* o *Agenda defunctorum* de *corpore insepulto*, con una singular liturgia que se desarrollaba en torno a este catafalco.



Túmulo de Felipe III en la Plaza del Mercado. Zaragoza, 1621.



Túmulo de Baltasar Carlos en la Plaza del Mercado. Zaragoza, 1646.



Túmulo de Mariana de Austria en la Seo de Zaragoza, 1669.

Cuando esta celebración se tenía sin tener presente el cadáver, se suplía la presencia del mismo con singulares catafalcos que de una forma ostentosa, a través de imágenes, rótulos, escudos, signos e imágenes, hacían referencia a la vida del difunto, constituyendo un elogio público del mismo.

Todos estos elementos de la complejísima liturgia funeraria ayudan a comprender por qué músicos polifonistas quisieran intervenir con lo mejor de su talante compositivo, que quisieran estar presentes en esta pompa fúnebre, componiendo inspiradas misas de requiem que no desentonasen de la ampulosa pompa desplegada con motivo del fallecimiento de significadas personas.

NUESTRA AUDICIÓN

Para dar vida a esta transformación del tema monódico gregoriano, *la misa de requiem*, en concreto, en una composición polifónica, que mantenga la melodía, el espíritu, el mensaje, diríamos, obra original, se escogieron cuatro misas polifónicas de requiem. El tiempo disponible para la sesión de las *Jornadas* sólo nos permitía escuchar dos partes concretas de cada una de estas misas: primero, el introito *Requiem aeternam*, precedido de la audición del tema gregoriano que estas misas pretenden reflejar; después la parte del *Sanctus*, asimismo precedida de la audición de dicha forma musical gregoriana. Dos piezas gregorianas de muy diverso carácter: melódica, melismática la del introito *Requiem*, sencilla casi recitativa la del *Sanctus*.

Intr. 6.

R Equi-em * aetér- nam dó-na é- is Dómi-
ne : et lux perpé-tu- a lú-ce- at é- is.
Ps. Te dé- cet hýmnus Dé- us in Sí- on, et tí- bi reddétur
vótum in Jerúsa- lem : * exáudi ora- ti- ónem mé- am, ad
te ómnis cáro véni- et. Réqui- em.

Introito gregoriano en el Liber Usualis.

Habría que intentar retener esta melodía durante la audición de los primeros cuatro ejemplos musicales que escucharemos, pues los autores han tratado de hacerla presente en su variado tratamiento polifónico de la misma.

Las misas polifónicas *de requiem* elegidas para la audición fueron:

1. *Misa de Requiem*, a 4 voces mixtas, de Pedro Escobar (s. XV).
2. *Misa de Requiem*, a 6 voces mixtas, de Pedro Ruimonte (1565-1627).
3. *Misa de Requiem*, para coro, órgano y orquesta, de Maurice Duruflé (1902-1986).
4. *Misa de Requiem*, para coro de cinco voces mixtas y órgano, del P. Donostia (1886-1956).

LOS AUTORES Y SUS OBRAS

Presentamos muy brevemente a los autores de estas misas, aportando alguna imagen que nos ayude a conocerlos o a identificarlos.

PEDRO DE ESCOBAR. Compositor, a caballo entre los siglos XV y XVI, muy conocido y apreciado por su actividad como maestro-cantor de las Capillas de Música de los Reyes Católicos, y de la catedral de Sevilla; y del que se han conservado un buen número de composiciones muy valiosas. Su *Misa de Requiem* sólo se encuentra en el códice 2-3 de la catedral de Tarazona, junto a otras composiciones suyas. Este códice polifónico contiene gran parte de la música que en el último tercio del siglo XV se cantaba en dichas capillas reales de música.



Misa de Pedro de Escobar (ss. XV-XVI).

La *Misa de Requiem* de Pedro Escobar es la primera que encontramos perfectamente estructurada en la península, por no decir en toda Europa. Si nos fijamos bien en el facsímil que del inicio de esta misa presentamos, vemos, en primer lugar, su pretendida dependencia del canto gregoriano, que aparece en la primera voz con notación ennegrecida tanto en la invocación de la antífona del introito –*Requiem aeternam*– como en la entonación del salmo –*Te decet thymnus Deus in Sion*. Si analizamos la primera voz, vemos que ésta sostiene dicho canto gregoriano con unas ligeras variantes para su actualización polifónica. Dependencia que mantendrá como una constante de su composición. Toda la misa mantiene ese estilo de la polifonía primitiva española: sentido vertical de los sonidos en acordes perfectos, que se desa-

rollan en ambitos más bien estrechos de distanciamiento de unas voces con otras, y todas supeditadas a la melodía que va cantando el *superius* o primera voz.

Pedro de Escobar y los compositores contemporáneos al mismo –Alonso de Alba, Peñalosa, y otros notables– conocían muy bien la música franco-flamenca que por aquel tiempo influía poderosamente en la música europea. Estos compositores dan muestra de conocer dichas fórmulas compositivas, que utilizan más bien momentáneamente en sus composiciones. En su *Misa de Requiem*, Pedro Escobar se expresa con fórmulas armónicas, lejos de la declamación del texto meramente decorativa del estilo neerlandés; trata de servir al texto sagrado, más que de mostrar habilidades compositivas, acentuando su sentido dramático a través de un desarrollo sonoro silábico y homofónico. La audición de los dos fragmentos presentados es de un calado emocional extraordinario.

Si dentro de un ambiente emocional quisiera situarnos en un lugar ideal para sentir, escuchar, orar esta música, creo que sería en una cripta de una pequeña iglesia románica, pequeña, un tanto ruda, dura, pero donde sólo cabe el sentimiento puro expresado en la belleza de unas músicas.

Para la audición se utilizó la grabación de la casa *Virgin VERITAS*: Escobar, REQUIEM –Ensemble Pilles Binchois– Dominique Vellard, 1998.



La Capilla de Música.

Volvemos, por un momento, a la imagen del facsímil del inicio de la misa de requiem de Pedro Escobar: Cuatro partes bien definidas. Arriba, a la izquierda del lector, la parte del *Superius*, que desarrollaban los niños; arriba, a mano derecha del lector, la parte del *Altus*, desarrollada bien por adolescentes o hombres; Debajo, a

la izquierda, la parte del *tenor*, y abajo, a la derecha, la del *bassus*. Ahora podemos pasar a contemplar cómo eran las capillas de música que interpretaban estas músicas en los códices polifónicos de esos siglos. La estampa es perfecta y de la época de la polifonía clásica. El *maestro de capilla* con una mano sostiene y alienta el canto del *superius* que interpreta un niño cantor, mientras con la otra golpea el canto del atril para indicar el *tactus* o *ritmo* de la composición; el *bassus* marca con su mano las notación que viene cantando, mientras que detrás se agrupan los cantores que llevan las partes del *altus* y del *tenor*. (Theodorus Moya, 1580, firma *La Consagración de San Agustín*, en la que, en un balconcillo superior de la misma, hallamos esta expresiva imagen de una *capilla de Música*. Se conserva en el Museo Arqueológico de Tarragona.)

PEDRO RUIMONTE. Zaragozano (1565-1627). Formado musicalmente en la catedral de la Seo de Zaragoza, en parte, bajo la influencia del gran polifonista maestro de capilla de dicha catedral, Melchor Robledo, y compañero, sin duda, de reputado organista y músico, Sebastián Aguilera de Heredia. Desde 1601 y durante catorce años, figura como Maestro de Capilla y de la Cámara de los Príncipes Gobernadores de los Países Bajos, la Princesa Isabel-Clara-Eugenia, hija de Felipe II, y el Archiduque Alberto. En las prensas musicales de Amberes publicó, primero, en 1604, su volumen *Missae Sex*, en el que encontramos la *Misa de Requiem*, cuyas partes pudimos escuchar. En 1607 sacó a la luz sus *Cantiones Sacrae IV. V. VI et VII. Vocum et Hieremiae Prophetiae Lamentationes*. Y en 1614, año de su vuelta a España, su *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos a cuatro, cinco y seys*. Siendo muy conatadas las composiciones que del mismo se guardan manuscritas.

El talante musical de Pedro Ruimonte es enorme. Examinando sus obras, saboreándolas, podemos decir que sobresale en todos los estilos que toca: la polifonía clásica encuentra en su *Missae Sex* una cumbre de perfección melódica y armónica, situándose a la par de los grandes polifonistas hispanos del XVI: Morales, Victoria o Guerrero; si nos detenemos en sus *madrigales*, podemos decir que parte de un esquema italianizante, y en algún momento mirando a los compositores neerlandeses, pero que pronto suelta amarras y lo trata con un estilo muy personal y propio, que podríamos definir estilo hispano; sus *villancicos* son una delicia de expresión popular elevada a la categoría de arte señorial, con un juego contrapuntístico que asombra verlo, escucharlo; y en sus *lamentaciones* –los motetes que acompañaban a éstas, tenemos que darlos por perdidos– son una recreación del denso dolorido ambiente que transmiten sus textos, no en seguimiento palabra por palabra o expresión por expresión, como si de madrigales clásicos se tratara, sino creando esa atmósfera, ese álitio pasional que patentiza el estado de ánimo que estamos viviendo con la música de estos textos tan significativos.



J. S. Bach (1685-1750).

Mostramos la portada de su obra *Missae Sex*, impresa en Amberes en 1607, junto a la cual colocamos una de las páginas de dichas misas, en la que podemos notar claramente cómo ha evolucionado la notación musical; y asimismo el conjunto coral de una capilla de música, puesto que cada cantor tenía en sus manos la parte propia, el libro con la parte sola que él va a cantar.

La *Misa de Requiem* de Pedro Ruimonte es una obra típica del tiempo y del ambiente en que se mueve su autor. En primer lugar está presente la hermosa melodía de la misa gregoriana de requiem que tanto había emocionado y motivado a los grandes compositores del Renacimiento hispano, y que no pudo menos de hacerlo con nuestro compositor, situado como un sobresaliente epígono de esa gloriosa época musical. El *cantus firmus* de dicha misa es su punto de partida; la melodía gregoriana inicia, entona, cada una de las partes de la misa. *Cantus firmus* que pronto se desvanece ante el deseo vehemente del compositor de poner en marcha el variado, inquieto y combativo contrapunto de las voces. No se desentiende del mismo, puesto que, de pronto y reiteradamente, trata de recordarlo con leves giros y pequeñas imitaciones; y en algunos momentos, a partir del *sanctus*, especialmente, lo hace recorrer la diferentes voces, en ocasiones con notas largas, sostenida armónicamente la melodía por todo el conjunto de las mismas.

Si buscáramos un sitio ideal para escucharla, un lugar apropiado para cantar esta *Misa de Requiem* de Pedro Ruimonte, me inclinaría por una catedral gótica. Externamente es un deseo, una vocación alzada hacia el infinito, a través de la quebrada estructura de las agujas de los pináculos de su fachada; interiormente, con esa proyección hacia la altura de sus naves, y sobre todo, con esa obsesión por buscar la luz, una luz transfigurada y coloreada en el juego de sus vidrieras y rosetones; una

luz que transforma el espacio interior de la catedral en algo irreal y simbólico, lleno de esperanza.

Para la audición se utilizó la grabación *Pedro Ruimonte –Requiem– Sebastián Aguilera de Heredia –organ works–*. La Hispanoflamenca. - Bart Vandewege – Joris Verdin. – Klara.be – ET CETERA KTC 4018.

MAURICE DURUFLÉ (1902-1986). Niño cantor en Ruán, pronto en París toma contacto con nombres tan representativos para la música y para el órgano en particular como Charles Tournemire, Charles-Marie Oidor, Paul Dukas, Louis Vierne y otros. Se distinguió por sus diferentes obras, misas, motetes, etcétera, que toman su melodía de las melodías gregorianas. Su imagen tañendo un soberbio órgano expresa de alguna manera la ampulosidad de su música.



Maurice Duruflé (1902-1986).

Su obra más representativa es su *Misa de Requiem* para coro, solistas y orquesta. Uno de los subtítulos de estas *Jornadas* es *De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas*. Con este autor hemos llegado a los atriles de las orquestas, dado que incluye instrumentos orquestales en su misa de Requiem. Una música celestial, etérea, luminosa entreabriendo las puertas del Paraíso. Su música presta una gran luminosidad al canto gregoriano, base de la obra, produciendo un gran efecto emocional y consolador con su transparencia sonora. Podríamos decir que su misa es una consecuencia de la *misa de requiem* de Fauré, con ese halo impresionista en su armonía,

dirigida más a la experiencia religiosa de los oyentes que a recordar piadosamente a los difuntos. Duruflé eleva al difunto por entre las nubes a las manos del Padre. Toda ella es una ascensión gozosa y esperanzada. Su final es enormemente significativo con ese escalada ascensional del *In Paradisum*.

No encontraríamos aquí un lugar apropiado para escuchar o cantar su *Requiem*. Duruflé ha traspasado los nervios y la techumbres de las catedrales y va por las nubes soleadas, es todo luminosidad, sin nada que lo impida. Uno piensa en esas cúpulas y techos maravillosamente pintados en palacios versallescicos, llenos de color, frescura y vuelo de sus personajes, aquí con sus sonoras armonías.

Para la audición utilizamos la grabación DURUFLÉ – Requiem / Mass “Cum Jubilo”. –Éditions Durand, Paris– Erato Disques S.A., Paris, France, 1997.

PADRE DONOSTIA, capuchino, (1896-1956) [P. José Antonio de San Sebastián/José Gonzalo de Zubaica y Arregil]. Compositor, amigo y afín musical de Enrique Granados y de Felipe Pedrell en España, miembro de la escuela impresionista francesa, amigo personal de Debussy, D’Indy, Ravel. Compositor de música de muy variada factura, entre las que sobresale su sentida Misa de Requiem: “*glosa libre (melódica y rítmicamente de la melodía gregoriana)*” según el autor. Figura como misa a 4 v. m. y órgano. Podríamos definirla como misa a dos coros: uno vocal y otro constituido por el órgano. El órgano establece frecuentemente un contrapunto con las voces, y se constituye en un factor creativo, no meramente acompañante.



Padre Donostia (1886-1956).

Escuchando esta misa volvemos de nuevo al comienzo de nuestra experiencia sonora: la misa de requiem de Pedro Escobar. Su glosa constante de la melodía gregoriana nos devuelve al románico; pero ya no a una cripta recoleta y severa, sino a una espléndida iglesia románica, artística, sabia y humanamente labrada. Junto a los sillares firmes del canto gregoriano, el adorno, el capitel, el basamento de una armonía impresionista, una elegante armonización muy francesa, a veces, poso de su formación junto a sus amigos músicos franceses. Aporta, junto a la serenidad y perfección constructiva tomada del original gregoriano y trasvasada al estilo polifónico, una rica, vital y hermosa esperanza, atravesando y yendo más allá de la desolación y aridez de la muerte.

Para la audición se utilizó la grabación *Missa pro Defunctis / Poema de la Pasión*. Padre Donostia – In memoriam : Padre Donostia (1886-1956) – Juan Eraso (1914-2002). – Coral de cámara de Pamplona. Director: David Guindano Igarreta. – RTVE. MÚSICA.

Las audiciones dieron paso a un animado coloquio con los asistentes.

Zaragoza, noviembre de 2007.