



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

SINERGIA DE DOS MUNDOS:
EL CANTO GREGORIANO
EN LA ESTÉTICA DEL REPERTORIO VOCAL
DEL SIGLO XX.

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA – CANTO

QUE PRESENTA:
ALEJANDRO DANIEL VÁZQUEZ LEMUS

ASESOR DEL TRABAJO TEÓRICO: DR. GUSTAVO DELGADO PARRA,

ASESORA DEL RECITAL: MTRA. MARÍA TERESA NAVARRO AGRAZ,

MÉXICO, CDMX.

2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi madre, Margarita Lemus Uribe, ejemplo de amor, ternura y entrega sobrehumana; gracias por creer en mí, a veces incluso cuando ni yo mismo lo hacía. A mi padre, Carlos Vázquez Ávalos y a Gabriela Pérez, quienes puedo decir que se han convertido en mi “fanses” más fieles, al pendiente no sólo de mi carrera, sino también de mi persona. A mis hermanos Ricardo, Juan Carlos y Adrián, quienes son testigos de mi necesidad y tenacidad tanto en lo profesional como en lo personal, y aun así me aman. A todos mis maestros tanto dentro como fuera de la Facultad de Música, comenzando por la maestra Mayra Espinoza Corro y su “justa razón”, a la maestra María Teresa Gutiérrez Espinoza, quien, desde el coro de la prepa, forjó mi pasión por la música coral, y, también, y sin que ambos pudiéramos imaginarlo, el rumbo de la parte gregoriana de la presente tesis. A la maestra María Teresa Navarro Agraz, asesora de la parte práctica de este proyecto, y que me introdujo durante el ciclo propedéutico a la interpretación de la música contemporánea. A las maestras Denia Díaz, Rocío Orozco y Marcia Medrano, quienes me enseñaron el valor de hacer música en la forma que ahora más disfruto: en conjunto. Al doctor Gustavo Delgado Parra, asesor de la presente tesis, y su compromiso inalterable de que este proyecto saliera a la luz. A la doctora Carmen Betancourt, cuya cátedra en la Facultad de Música se tornó en no pocas ocasiones en un verdadero refugio lleno de ternura y calidez no sólo profesional, sino también humana. A mi maestro de canto, Rafael Rufino Montero, quien me acogió en su cátedra en un momento crítico en el desarrollo de mi voz, y cuya guía, siempre llena de humor y profesionalidad, me abrió las puertas a un verdadero criterio universitario. A Jorge Cózatl, quien me ha brindado su apoyo, cariño y compromiso con mano dura, pero siempre llena de amor, para forjar mi disciplina como músico y cantante. A Paola Gutiérrez, mi Pao, maestra y amiga, quien además de ser una persona hermosa y digna de respeto, me ha dado a borbotones toda experiencia, apoyo e información que ha podido, sin jamás pedir algo a cambio. A todos los integrantes de la Academia de Música Antigua de la UNAM con quienes tuve el inmenso honor de estudiar y hacer música, en particular al maestro Marduk Serrano, así como los becarios de la primera generación del coro y orquesta, quienes refrendaron mi gusto por la música antigua y quienes durante 4 años se volvieron mi segunda familia. A Adrián Mejía, “Poteito”, Rabindranath “Rabo” Vite y Miguel “Mike” Mejía, quienes estuvieron dispuestos a cantar junto conmigo las locuras por demás hermosas que presentamos en la parte práctica de este proyecto y fueron testigos en carne propia del poder divino del gregoriano. Por último, pero no menos importante, a Joaquín Sergio Cerrillo Becerra, mi alma gemela, junto a quien redescubrí el amor por el canto gregoriano y sin cuyo valiosísimo apoyo, cariño y paciencia no habría siquiera estudiado música, mucho menos presentar este proyecto con todos sus matices.

Índice:

Introducción.

Capítulo 1.- El canto llano

- 1.1.- Definición de canto llano.
- 1.2.- Contexto histórico y cultural del origen del canto llano.
- 1.3.- Tipos de canto llano.

Capítulo 2.- El Canto Gregoriano en la historia de la música occidental

- 2.1.- Modelos de componentes poético-musicales del Canto Gregoriano.
 - 2.1.1.- Textos.
 - 2.1.2.- Tratamiento salmódico o *recto tono*.
 - 2.1.3.- Tratamiento melismático.
 - 2.1.4.- Contenido melódico.

- 2.2.- Expresiones del Canto Gregoriano a través de la historia. Ejemplos musicales.

Capítulo 3.- La reforma de Solesmes

Capítulo 4.- El Canto Gregoriano en el siglo XX

- 4.1.- Principales corrientes artísticas.
 - 4.1.1.- El Cecilianismo.
 - 4.1.2.- El Minimalismo Sacro.

- 4.2.- Algunos compositores y ejemplos musicales.
 - 4.2.1.- Anton Bruckner.
 - 4.2.2.- Maurice Duruflé.
 - 4.2.3.- Pietro Alessandro Tonci.
 - 4.2.4.- Lorenzo Perosi.
 - 4.2.5.- Hilarión Eslava.
 - 4.2.6.- Arvo Pärt.
 - 4.2.7.- Phillip Glass.
 - 4.2.8.- Henrick Górecki.
 - 4.2.9.- Ola Gjeilo.

Conclusiones

Anexos

Introducción:

En el año de 2008, a la edad de quince años, tuve la gran fortuna de estudiar en la Escuela Nacional Preparatoria Plantel No.8, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y aunque ya desde un par de años antes yo había mostrado inquietud por la música, no fue sino hasta que ingresé al coro de este plantel que descubrí que quería dedicar mi vida a la música. En cierto momento, la directora del coro nos proporcionó a todos los coreutas un juego de partituras, y, entre otras cosas, nos explicó que se trataba de una misa de difuntos que estaba basada en melodías del Canto Gregoriano, aunque en ese punto yo no logré comprender la magnitud de la complejidad de la música que tenía en mis manos. Tras escuchar los primeros acordes de la obra y la forma tan bella en que el compositor escribió cada línea vocal, me sentí cobijado por una sensación que hasta ese momento nunca había experimentado, y que hasta la fecha me acompaña cada que vuelvo a escuchar esa obra.

Un año más tarde, comencé a cantar en una iglesia católica gracias a la invitación de un compañero del coro. A veces cantábamos algunos extractos del *Liber Usualis*, que, *grosso modo*, es un compendio de himnos y melodías (la mayor parte gregorianas) que tradicionalmente se cantan en ciertas partes de la liturgia. De manera muy burda y casi sin instrucción alguna, un pequeño grupo de no más de 5 personas de entre 15 y 22 años nos dimos a la tarea de estudiarlas y poco a poco nos fuimos apropiando de ese lenguaje musical. Para la temporada de difuntos, nos sorprendió mucho en encontrar las melodías gregorianas originales que al menos un par de nosotros ya habíamos cantado antes en el coro de la preparatoria.

En 2014 ingresé a la Facultad de Música, y aunque mi experiencia académica anterior a eso había sido bastante rígida en cuanto al enfoque decimonónico de los estudios superiores de canto, me encontré con una diversidad de criterios que me permitieron acercarme a la interpretación musical de estilos, tales como la música históricamente informada y la música contemporánea. Junto con algunos

compañeros pudimos montar precisamente esa misa de difuntos que conocí seis años atrás y que contenía tanto elementos modernos como de música muy antigua. Yo sabía que esa obra me apasionaba, pero poderla incluir en mi recital de titulación representa una especie de homenaje, además de que inspiraría toda la temática de la presente tesis: la *Missa et Absolutio pro Defunctis*, de Pietro Alessandro Yon, y el Canto Gregoriano como base estética del repertorio vocal del siglo XX.

Durante mucho tiempo, el Canto Gregoriano estuvo inmerso en una vorágine de datos que, ya sea por su aparente lejanía desde el tiempo en que se creó hasta nuestros días, e incluso su manipulación histórica por parte del cristianismo, han creado ciertas ideas que no son completamente acertadas o están carentes de precisión, como su origen judío, su desarrollo y decadencia a través de los siglos, su aventurada atribución al papa Gregorio Magno e incluso su rescate y reinterpretación en la Francia del siglo XIX.

El Canto Gregoriano ha sido entonces objeto de estudio no sólo de interés antropológico, sino también de tipo musicológico, y social. A través de los siglos su uso se fue diversificando, hasta ser utilizado ampliamente por los compositores de la historia occidental. Al conocer su historia y su legado, podemos rastrear los orígenes y desarrollo del Canto Gregoriano, mismo que fue heredado mediante tradiciones hasta nuestros días, lo que nos permite acercarnos por ángulos distintos a la interpretación de una parte importante del repertorio vocal hasta el siglo XX e inclusive el siglo XXI.

Para tal efecto, se plantea la discusión en cuatro partes: La primera tratará sobre el canto llano, su definición, orígenes, contexto y desarrollo histórico y cultural, así como los tipos de canto llano entre los cuales está el Canto Gregoriano.

Una segunda parte, que abordará algunos elementos propios del Canto Gregoriano a través de los cuales es posible rastrear su permanencia en la historia de la música académica occidental, mediante la exposición de algunos ejemplos de

manera gráfica, tomados directamente de las partituras originales o editadas de diversos compositores hasta el siglo XIX, lo que dará pauta a la tercera parte que discurrirá sobre la importancia del rescate y reforma musical de la abadía de Solesmes llevada a cabo en ese mismo siglo.

Por último, una cuarta parte, que en principio tratará de un par de movimientos artísticos que en conjunción con la labor en Solesmes le dieron una nueva dirección al Canto Gregoriano y a la música sacra de ese momento. Posteriormente se abordarán de manera breve las vidas de algunos compositores del siglo XX, enmarcados en estos movimientos, y se mostrarán ejemplos gráficos en los que se emplearon algunas ideas de éstos como base estética y musical para la composición de algunas de sus obras.

Tomando en cuenta la estructuración del proyecto, se presentan los siguientes objetivos:

- Ubicar los orígenes del Canto Gregoriano.
- Rastrear algunos elementos del Canto Gregoriano en la literatura musical a través de la historia.
- Comprender la importancia de la reforma de Solesmes y su relación con los compositores en el siglo XIX.
- Identificar algunos recursos gregorianos en la literatura musical de occidente.
- Mostrar que el Canto Gregoriano es un recurso musical que sigue presente en las composiciones actuales como núcleo estructural del sistema musical de la cultura occidental.

Con base en esos objetivos, se pretende resolver las siguientes preguntas: ¿Es el Canto Gregoriano un recurso musical vigente?, ¿El Canto Gregoriano representa el fundamento teórico y estético de la música occidental?, ¿Existió o existe relación alguna entre los monjes de Solesmes y los compositores desde el

siglo XIX?, y, ¿Qué elementos de la música occidental pueden ser identificados como derivados o influenciados de las estructuras del Canto Gregoriano?

Aunque en un principio quise volver a cantar esa misa de difuntos basada en melodías gregorianas para justificar mi programa de titulación, se convirtió en una verdadera inquietud por conocer más sobre el tema. Los resultados de esa inquietud son lo que expongo en este trabajo, que pretende entre otras cosas generar un interés sobre un repertorio musical que, según se podrá leer más adelante, está muy presente en nuestro quehacer cotidiano como artistas y músicos, y nos permite acercarnos a la interpretación musical desde un enfoque cuando menos distinto.

Capítulo 1.- El canto llano

El canto llano es una forma musical muy antigua que constituye la base teórica de la música occidental. Hablar de canto llano implica necesariamente conocer la función que cubría en la sociedad en la que nació, para así saber el contexto en que se originó y se desarrolló hasta generar varias estéticas y repertorios variados. Por motivos prácticos, el contenido del presente capítulo se centrará principalmente en tres aspectos; la definición del canto llano como base teórica que sustente la discusión propuesta, un breve contexto histórico y cultural que permita rastrear su origen y su práctica en la sociedad en que fue concebido, y, por último, una aproximación a los tipos de canto llano más importantes y que dieron lugar a los cuatro tipos de repertorios que se conservan aún hasta nuestros días.

1.1.- Definición de canto llano

Según el diccionario Grove, el canto llano es el canto monódico oficial de las liturgias cristianas. El término también es usado para referirse particularmente a los repertorios de cantos monódicos con textos en latín que constituyen en esencia a las cinco principales liturgias de la cristiandad occidental, o, de forma más restringida, al repertorio Franco-Romano (también llamado Canto Gregoriano). Una tercera acepción refiere a un estilo de canto eclesiástico medurado (medido), comúnmente acompañado por bajón, serpentón u órgano, y que fue cultivado en la Francia Católica durante los siglos XVII a XIX¹. No obstante, decir que el canto mensural es únicamente francés sería impreciso, pues si bien el término *Plain chant* fue acuñado en Francia, el canto medido se practicó a la par en toda Europa, lo que permitió al canto llano evolucionar a un estilo en donde, a diferencia de las corrientes tradicionales donde la música correspondía casi por completo a la prosodia del texto, se empezó a cantar en notas de igual duración².

¹ Kenneth, Levy. "Plain Chant" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., London: Macmillan, 2001, pp. 825 - 886.

² Theodore, Baker. "Plain Chant, Plain song", *A dictionary of musical terms*, New York: G. Schirmer, 1895, p. 154.

Lo anterior denota por extensión que, en cierta parte de su historia y práctica, el Canto Llano no se cantaba acompañado de otros instrumentos (era cantado *a capella*) y no era un canto medido, sino que atendía a ciertas cuestiones que relegaban las nociones de melodía y ritmo a algo supeditado a la palabra, y, por lo tanto, se cantaba en un estilo más declamatorio y libre (más adelante se tratarán con más detalle algunas cuestiones sobre el desarrollo rítmico y de notación). Esta noción de la música al servicio de la palabra fue retomada por los compositores durante el Renacimiento con el rescate y redescubrimiento de los ideales de la antigüedad clásica como la retórica, que más adelante servirán para conectar al canto llano con las prácticas musicales de la historia de la cultura occidental.

Theodore Baker, por su parte, define el canto llano como:

La música vocal monódica de la Iglesia Cristiana, datada probablemente desde los primeros siglos de la era cristiana, creando un estilo obligatorio para el ritual Romano-católico. Al principio heredado a través de la tradición oral, fue primeramente regulado por San Ambrosio y posteriormente revisado por San Gregorio ³[...].⁴

Si hay algo en lo que los principales teóricos coinciden en sus tratados y entradas enciclopédicas -y para efectos del presente documento-, es que se refieren como canto llano a todo aquel repertorio monódico en latín (es decir, a una sola voz o melodía, ya sea acompañada de algún instrumento o *a capella*), que haya sido ocupado con fines rituales dentro de una liturgia judeo-cristiana. Históricamente, se tiene registro de que el término *canto llano* aparece por primera vez empleado al final del siglo VIII⁵.

³ Es importante recalcar que la atribución de San Gregorio (540 – 604) al nombre del canto es anacrónica. El término fue acuñado en el siglo IX, es decir, al menos tres siglos después de la existencia del papa Gregorio I, sin embargo, es igual de importante notar que incluso en libros y enciclopedias del siglo XIX como a la que se hace referencia en la cita, aún existe esa confusión.

⁴ Theodore Baker. *Op.cit.* p. 155.

⁵ “Plain chant [chant grégorien]”, *Musicologie. Org.* La traducción es propia. Registro tomado de: <https://www.musicologie.org/sites/p/plainchant.html>. Última fecha de consulta: 14 de agosto de 2022.

1.2.- Contexto histórico y cultural del origen del canto llano

Con el fin de acercarse a los orígenes del canto llano, se debe partir de la premisa de que su historia está ligada a la liturgia y al origen y desarrollo de la religión judía. Al respecto, el teórico y musicólogo español Juan Carlos Asensio dice lo siguiente:

Hablar de la historia de la monodia litúrgica occidental es hablar de la propia historia de la Iglesia(...)Muchas de las formas litúrgicas del incipiente cristianismo tienen deudas contraídas con la tradición judía y lo mismo ocurre con sus músicas.⁶

Si hablar del canto llano implica necesariamente hablar de liturgia, es prudente entonces saber su significado: es el rito mediante el cual se alaba a Dios de manera pública y es oficialmente aprobado por la iglesia, pero también sirve como un canal a través del cual se manifiesta y bendice a la humanidad⁷.

Al respecto de sus orígenes, las primeras comunidades cristianas en su mayoría fueron judíos convertidos que se expandieron en territorio, y una vez en Antioquía surgió la separación de una parte abierta y agresiva en esta ciudad, y otra más conservadora en Jerusalén, lo cual desembocó en diferencias de criterio con respecto a los dogmas y tradiciones que culminarían hacia finales del siglo I, con el pueblo judío persiguiendo a todo aquel que predicara la figura de Jesucristo⁸. Dependiendo de las fechas y momentos históricos, las ceremonias religiosas se llevaban a cabo tanto en las antiguas sinagogas judías como en casas particulares⁹, esto último debido precisamente a la persecución antes mencionada.

⁶ Juan Carlos, Asensio. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid: Alianza Editorial, 2008, p.17

⁷ Mary, Berry. "Liturgy and liturgical books" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., London: Macmillan, 2001, pp. 1-10.

⁸ *Ibid.*

⁹ En lo que respecta a los lugares de culto, se puede comprobar ya a principios del siglo III la existencia de casas completamente dedicadas a este uso, y aun edificios especialmente contruidos para tal fin.

Durante los siglos I al III , se fueron asentando varias comunidades cristianas a lo largo de Europa. Resaltan Antioquía, Alejandría, Bizancio, Lyon, Ravena y Milán¹⁰, y con ellas, las diferencias entre cristianos y judíos se intensificarían, no obstante, hacia el siglo IV hubo dos factores que impulsaron al cristianismo: la libertad de culto promulgada en el Edicto de Milán por parte del emperador Constantino en el año 313 y la oficialización del latín como lengua de la liturgia cristiana¹¹. Lo anterior preparaba el camino para la unificación y normalización de textos, ornamentos, usos y gestos, así como las posteriores realizaciones de concilios ecuménicos, en donde, entre otras cosas, se designaban las fiestas y fechas del año litúrgico¹². Esto trajo consigo que cada región formara su propia liturgia y su música¹³, lo que obligó a los cristianos a conciliar sus esquemas litúrgicos tanto desde la tradición judía como de manera improvisada, lo que a través de los siglos se transformaría en formatos rezados, leídos y cantados¹⁴.

También comenzaron a surgir figuras importantes en el panorama de la religión cristiana como San Ambrosio, San Agustín, etc., cuyas influencias plasmadas en diversos escritos son determinantes para hacerse una idea de las prácticas y costumbres que se iban asentando, entre las cuales la implementación de diversos himnos y antífonas¹⁵, que se cantaban o recitaban en momentos muy determinados, ya sea dentro de la liturgia o dentro del oficio¹⁶.

¹⁰ Jean, de Valois, *El Canto Gregoriano*. Omar, Argerami (trad.). Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, p. 6.

¹¹ Teniendo en cuenta la naturaleza del objeto de estudio de la presente tesis y la gran cantidad de tiempo sobre la que se habla, resulta imposible generar una línea temporal que contemple todos los sucesos importantes en la historia del desarrollo del Canto Gregoriano, mucho menos de la música occidental de corte académico. Por esta razón, se han dejado de lado muchas cuestiones, tanto en este apartado de la tesis como en posteriores, que, aunque nutren la discusión propuesta, desvían la atención a temas que por sí mismos representan objetos de estudio para toda una investigación.

¹² Juan Carlos, Asensio. *Op. cit.* pp. 20 y 21

¹³ Kenneth, Levy. *Op. cit.*

¹⁴ Juan Carlos, Asensio. *Op. cit.* p. 19

¹⁵ Según la RAE: Breve pasaje, tomado por lo común de la Sagrada Escritura, que se canta o reza antes y después de los salmos y de los cánticos en las horas canónicas, y guarda relación con el oficio propio del día.

¹⁶ Juan Carlos, Asensio. *Op. cit.* Pp 23 y 24

Al existir repertorios distintos en diversas zonas, no es de extrañarse que también hayan atendido a diversas formas o estructuras de la liturgia¹⁷. En Constantinopla, por ejemplo, se desarrolló el canto bizantino, para acompañar los ritos griegos, producto de la influencia de varias naciones como Antioquía y Palestina. Mientras tanto las liturgias latinas se desarrollaron, y con la caída del imperio romano de occidente, la religión y las tradiciones cristianas, entre ellas la música, fueron adoptadas a lo largo de Europa, y en particular en la península itálica, en donde cada región acogió las tradiciones y las adaptó con las propias locales, generando así varios estilos.

Hacia el siglo VI surge la figura de San Gregorio, o Gregorio Magno. Nace en Roma en el año 540. Cerca del año 572 fue nombrado por el emperador Justino como prefecto de la ciudad de Roma, y en 579 fue nuncio de Constantinopla, desde donde se nutriría de las tradiciones orientales. Hacia el año 590 sería nombrado Papa para, entre otros asuntos, ocuparse de la presión lombarda que la ciudad de Roma sufría desde hacía varios años; eventualmente firmó una tregua con ellos, lo que confirmaba de forma categórica su figura como sucesor de Pedro, ante las pretensiones del patriarca Mauricio de Constantinopla quien deseaba ser el patriarca tanto de la iglesia en esa ciudad como la de Roma¹⁸.

Antes de morir en 604, dejó una serie de escritos, pero realmente pocos de ellos contenían un interés especial por las tradiciones musicales de su época. Al parecer lo único que puede ser verdaderamente atribuido a su figura es la creación de la *Schola Cantorum*, y la recopilación de un antifonario¹⁹.

¹⁷ Hablar de las estructuras de cada uno de esos tipos de liturgia es por sí mismo un tema complejo. El presente trabajo no pretende ahondar en esos detalles, sino simplemente se limita a definir el término de manera que pueda ser utilizado de forma global, sin embargo, para mayores referencias, puede consultarse: Kenneth, Levy. *Op.cit.*

¹⁸ Juan Carlos, Asensio. *Op. cit.* Pp. 25 y 26.

¹⁹ *Ibid.*

De los diversos repertorios de canto llano medieval en Italia, sólo tres se conservan completamente: el Canto Gregoriano, el Canto Viejo Romano, y el Canto Ambrosiano. También se conservan vestigios de algunos otros repertorios provenientes tanto de fuera como dentro de la península, como el Canto Beneventano al sur, y el Canto Ravénico, en la ciudad de Ravena al noreste de la península, todos los cuales sobreviven gracias a antiguas notaciones, que si bien durante los siglos VIII al X fueron un tanto vagas e imprecisas, fueron evolucionando hasta el siglo XI y XII, cuando a la notación se introdujeron signos como líneas y claves para precisar y transmitir la altura de las notas y por tanto permitir la transmisión escrita de cantos, que hasta entonces había sido únicamente de manera oral y por lo tanto imprecisa²⁰.

1.3.- Tipos de canto llano.

Las distintas regiones de Europa occidental tenían diversos tipos de repertorios para el canto llano, y en la actualidad se conservan en esencia 4 tipos:

- Canto Viejo Romano: usado exclusivamente en Roma
- Canto Gregoriano: que a la postre se convertiría en el repertorio oficial para la liturgia romana.
- Canto Ambrosiano: usado en las diócesis de Milán.
- Canto Mozárabe: también llamado Hispánico o Visigótico, de la península ibérica.

Es importante señalar que todos estos tipos de canto llano usaban el latín como lengua oficial, y lo que los diferenciaba era el contenido del cual se nutrían, pues en su mayoría eran influenciados por los estilos y estéticas de la tradición local, y es por esta razón que es difícil saber con certeza cuáles eran las melodías

²⁰ Richard, Crocker. "Christian Chant on the western churches", *The New Oxford History of Music, The early middle ages to 1300*, New York: Oxford university press, 1990

originales de cada uno de los cantos. Lo que sí tienen en común es que fueron usadas para las celebraciones litúrgicas, que si bien cada una nombraba a su estructura de formas distintas, se pueden observar relaciones entre los contenidos tanto de texto como de formas musicales. A continuación, se detalla un poco más acerca de cada uno de ellos.

Canto Viejo Romano: es un término algo impreciso, ya que fue influenciado por las costumbres locales en Roma, aún mientras el Canto Gregoriano se esparcía por Europa. Según una discusión empezada por el musicólogo Bruno Stäblein (1895), sería más propio decir que este repertorio es el verdadero Canto Gregoriano, pues era el que se cantaba en tiempos de Gregorio el Grande, y que no fue sino hasta la segunda mitad del siglo VII que, durante la gestión del Papa Vitaliano, fue que el Canto Viejo Romano se reformó²¹. (véase EJEMPLO 1.)

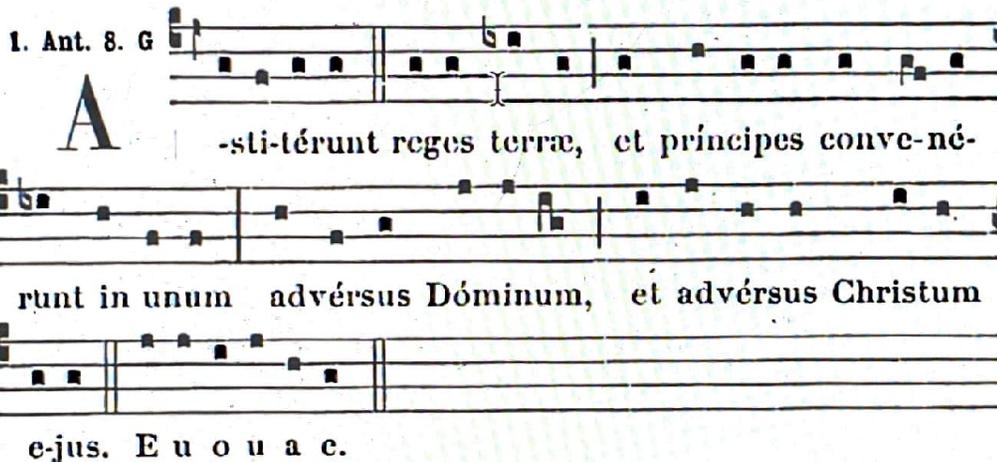
LE VENDREDI SAINT

A MATINES

Pater noster. Ave María. Credo. *tout bas.*

AU I. NOCTURNE

1. Ant. 8. G



A -sli-térunt reges terræ, et principes conve-né-
runt in unum advérsus Dóminum, et advérsus Christum
e-jus. E u o u a e.

EJEMPLO 1. "Astitérunt". Primera antífona de maitines del Viernes Santo²².

²¹ Helmut, Hucke. "Old Roman Chant", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley, Sadie, ed., London: Macmillan, 2001, pp. 381-385.

²² "Astitérunt", Primera antífona de maitines del Viernes Santo modo VIII, *Liber Usualis*. . Bélgica: Desclée & Co., 1961, p.323.

El Canto Viejo Romano es un repertorio de melodías litúrgicas que se encuentran en manuscritos que datan de los siglos XI al XIII, todas las cuales fueron después adoptadas y reinterpretadas por la tradición gregoriana²³. En esencia, sólo sobreviven tres graduales²⁴ y dos antifonarios propios de este repertorio.

Canto Gregoriano: término aplicado convencionalmente a la rama central del canto llano occidental. Fue originado como una readaptación de la canción eclesiástica romana (Canto Viejo romano) a manos de monjes durante el período carolingio (siglo VIII y IX) y fue adoptado por casi todo el centro y occidente de Europa, a excepción de la diócesis de Milán. En Roma existía un tipo de canto llano, el cual fue llevado por el papa Esteban II a su visita con el Rey Pipino III, quien instauró en su reino el canto traído de Roma, pero al ser influenciado por las tradiciones locales y del canto galicano – el tipo de canto local –, se fue transformando en lo que ahora se conoce como Canto Gregoriano original, y que se esparció en Europa, aunque en Roma se mantuvo el Canto Viejo Romano hasta bien entrado el siglo XI. Al instaurarse el *cantus romanus*, en contraste con el Canto Galicano propio de la región, se puede concluir que la adopción del estilo romano atendía no solamente a una cuestión religiosa, sino también política e incluso social²⁵.

Otro acontecimiento importante para el estudio del Canto Gregoriano fue la Reforma de Solesmes a principios del siglo XIX, de la cual se habla con mayor profundidad en el capítulo 3. Para efectos de la presente tesis, el concepto, contexto histórico y referencias de interpretación serán tomados directamente de los estudios hechos en esta abadía con los resultados que arrojó dicha reforma.

²³ A pesar de que el ejemplo fue tomado del *Liber Usualis* – un compendio del siglo XIX con transcripciones adaptadas de los originales encontrados en diversos manuscritos – Las melodías que conforman la mayoría de las antífonas del Triduo Pascual (entre otras tantas de diversos tiempos litúrgicos) son idénticas a los que se encuentran en los manuscritos de Canto Viejo Romano, como el *Graduale Romanum*.

²⁴ Según la RAE. Gradual: Parte de la misa que se reza entre la epístola y el Evangelio.

²⁵ James, McKinnon. “Gregorian Chant”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley, Sadie, ed., London: Macmillan, 2001, pp. 373-374.

por ejemplo, el canto ambrosiano cuenta sólo con diez tipos de *alleluias*, mientras que el gregoriano cuenta con hasta cuatrocientos²⁷.

Canto Mozárabe: desarrollado en la península ibérica a partir del siglo V, sobreviviendo a la dominación árabe y continuando hasta principios de siglo XI con la introducción tardía del gregoriano. La historia del Canto Mozárabe es bastante más compleja de lo que en muchos textos se aborda. Los primeros documentos que datan de la liturgia mozárabe son del año 711, después de la invasión árabe a la península ibérica; hay que recordar que, durante esta ocupación, aún existían cristianos profesando su fe, y aunque hacia principios del siglo VIII el rito romano se introdujo a la península a través de Catalunya, no fue sino hasta el año 1076 que fue adoptado en Aragón de manera oficial, y así la cristiandad fue ganando territorio de vuelta. A pesar de la restitución del rito romano, aún se permitía que en ciertas ciudades de España se celebrara la forma mozárabe. Desde Toledo, que representa el trono de la Iglesia Católica en España, nunca se pudo instaurar por completo la forma romana, aún a pesar de la abolición oficial del rito mozárabe por parte del Papa Gregorio VII. (EJEMPLO 3).

²⁷ Terence, Bailey. "Ambrosian Chant", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley, Sadie, ed., London: Macmillan, 2001, pp. 452-461



EJEMPLO 3. Antifonario de León (detalle)²⁸. Se trata de uno de los compendios de canto mozárabe más importantes en la actualidad.

Es importante mencionar que, desde finales del siglo XV, ha habido una serie de movimientos de restauración y rescate de la liturgia mozárabe. El primero de ellos hecho por el cardenal Jiménez de Cisneros, quien publicó un misal y un breviario del rito. Hacia el siglo XVIII y principios del XIX, estos movimientos se vieron reforzados con el Cardenal Lorenzana, quien oficiaba desde la capilla mozárabe en Toledo, lugar que desde entonces ha funcionado como un espacio no sólo de implementación, sino también de rescate de este repertorio²⁹. No obstante, según musicólogos actuales, entre el mozárabe original, y el de Cisneros hay una diferencia abismal. Al primero se le ha denominado visigótico para diferenciarlo del

²⁸ Antifonario de León, f. 187r. *Liber antiphonarium*, Ms. 8, Archivo Capitular de León Copistas: Totmundo y Arias. Procedente del Monasterio de San Cipriano de las Riberas del Porma. s. X. Registro tomado de: https://bvvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=166316 Última fecha de visita: 13 abril de 2022.

²⁹ Don, Randel. "Mozarabic Chant", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley, Sadie, ed., London: Macmillan, 2001, pp. 261-270.

que se desarrolló en las corrientes posteriores, y su repertorio aún al día de hoy es difícilmente comprensible, pues la notación que se tiene de él es completamente distinta a todas las demás, no sólo de otros estilos o repertorios sino también de su propio desarrollo.

Al conocer la definición, contexto histórico de su origen y los tipos de canto llano, podemos crear un concepto sobre el Canto Gregoriano que nos permita entenderlo desde un enfoque artístico y tenerlo en cuenta como base para un análisis dentro del repertorio musical occidental; en el siguiente capítulo se verá con más detalle el desarrollo de este repertorio y su uso a través de los siglos.

**Capítulo 2.- El Canto Gregoriano
en la historia de la música occidental**

Como se mencionó en la introducción, uno de los principales objetivos de la presente tesis es identificar la permanencia del Canto Gregoriano hasta la actualidad mediante el rastreo del mismo a través de la historia de la música occidental. Para tal propósito, se proponen a continuación cuatro componentes propios del Canto Gregoriano que servirán para explicar la permanencia de sus discursos y estructuras en el desarrollo de la composición, mediante el uso de diversos ejemplos de la literatura musical desde el siglo XI hasta el XX: Textos, Tratamiento Salmódico o *recto tono*, Tratamiento Melismático y Contenido Melódico.

2.1.- Modelos de componentes poético-musicales del Canto Gregoriano.

2.1.1.- Textos.

Como parte de la reestructuración hecha a fines del siglo VIII por Carlomagno, la compilación de textos y melodías transmitidas por tradición oral fue una de las acciones más importantes en la unificación del gregoriano; en lo que respecta a los textos, contenidos a su vez en los diversos repertorios como lo son las misas, himnos, antífonas, salmos, responsorios, etc., han sido ampliamente utilizados por muchos compositores, desde textos genéricos como el ordinario de la misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei) hasta textos de tradición pre-gregoriana o judaica, como el caso de los Salmos (véase FIGURA 1).

Psaume 129.

DE profúndis clamávi ad te
Dómine : • Dómine exáu-
di vocem meam.

Fiant aures tuæ intendén-
tes, • in vocem deprecationis
meæ.

Si iniquitátes observáveris
Dómine : • Dómine, quis sus-
tinébit ?

Quia apud te propitiátio est :
• et propter legem tuam sustí-
nuí te Dómine.

Sustínuit ánima mea in ver-
bo ejus : • sperávit ánima mea
in Dómino.

A custódia matutína usque
ad noctem : • speret Israel in
Dómino.

Quia apud Dóminum mise-
ricórdia ; • et copiósa apud
eum redéptio.

Et ipse rédimet Israel, • ex
ómnibus iniquitátibus ejus.

FIGURA 1. Salmo 129³⁰.

2.1.2.- Tratamiento Salmódico o *recto tono*.

El caso de los salmos es muy particular: se tratan de ciento cincuenta poemas recogidos en el Antiguo Testamento, y, por ende, de tradición pre-cristiana, que formaban parte de la tradición litúrgica de los judíos convertidos al cristianismo³¹.

En la primitiva Iglesia, el canto de los salmos se haría de múltiples formas, [...] por un solista, de manera responsorial con participación de solo y asamblea, y de manera conjunta por el pueblo. Por otra parte, la recitación de estos textos se hacía de manera solemne, [...] Esta recitación solemne recibe el nombre de «cantilación» [...] y consiste en el revestimiento de la palabra sagrada mediante una especie de declamación solemne en la que el texto prevalece sobre la música jugando ésta un papel de amplificación sonora y aquél el vehículo de transmisión de la enseñanza propuesta.³²

³⁰ "Psaume 129 De profundis", *Liber Usualis*. *Op. cit.*, p. 87.

³¹ Juan Carlos, Asensio. *Op.cit.* p.168.

³² *Ibid.* p. 170.

En esencia, los salmos se componen de dos partes; una antífona³³, cuya melodía es variable, y el texto salmódico propiamente hablando, que consiste en una línea o cuerda de recitación sobre la cual el texto se canta, y cuyas inflexiones melódicas atienden a diversas reglas y convenciones modales (véase FIGURA 2).

Intr. 1.
R O-rá-te * caé- li dé-su- per, et nú- bes plú- ant
 jú- stum : ape-ri- á-tur tér- ra, et gérmínet Salva-
 tó- rem. *Ps. Caéli enárrant gló-ri- am Dé- i : * et ópera*

FIGURA 2. “*Rorate caeli*” (fragmento)³⁴. La antífona empieza con la entonación del texto “*Rorate*” mientras que el salmo inicia en el texto “*Ps. Caéli enárrant*”.

2.1.3.- Tratamiento melismático.

Es muy usual encontrarse con fragmentos musicales cuyo texto pasa de ser esencialmente silábico a pasajes muy extensos y floridos, cantados sobre una sola sílaba, es decir, melismáticos. De todo el repertorio, quizás sean los *Alleluias* los fragmentos en donde más se emplea este modo de canto. (véase FIGURA 3)

³³ Según la RAE: Antífona: f. Breve pasaje, tomado por lo común de la Sagrada Escritura, que se canta o reza antes y después de los salmos y de los cánticos en las horas canónicas, y guarda relación con el oficio propio del día. Registro tomado de: <https://dle.rae.es/ant%C3%ADfona>. última fecha de visita: 18 de marzo de 2022.

³⁴ “*Rorate caeli*”, Introito de la misa del cuarto domingo de adviento, *Liber Usualis. Op cit.* p.110.

8.

A lle-lú-ia. ij.

ŷ. Crá- stina di- e de-lé-bi- tur iníqui-tas ter-

ræ : et regná-bit super nos Sal- vá-tor mundi.

FIGURA 3. “Alleluia” de la misa de vigilia de Navidad³⁵. Se pueden observar dos fragmentos claramente melismáticos, el primero justo al término de la palabra *Allelúia*, y el segundo justo después de la frase *Salvátor mundi*.

2.1.4.- Contenido melódico.

La transmisión oral de las melodías hacía difícil su empleo intacto a través del tiempo, sin embargo, con el desarrollo y evolución de la notación musical, se fueron consolidando poco a poco las estructuras melódicas lo que a su vez permitió una estabilización en los repertorios. En un principio surgieron las notaciones *in campo aperto*, es decir, trazos musicales que no estaban delimitados de manera gráfica o física y por lo tanto carecían de instrucciones precisas sobre la altura de los sonidos; posteriormente con la llamada notación *dasiana*, que introduce las líneas que le dan altura a las notas, y en última instancia la notación neumática en tetragrama, usada aún en la actualidad. Una vez establecidas, y como se verá más adelante, las melodías sirvieron como base de nuevos estilos de composición. (véase FIGURA 4).

³⁵ “Alleluia”, de la misa de Vigilia de Navidad, *Liber Usualis*. *Op cit.* p.115.

AU TEMPS DE NOEL

6.

A D-é-ste fidé-les, læ-ti, tri-umphántes : Vení-te,
vení-te in Béthlehem : • Natum vidé-te Regem Ange-ló-
rum : Vení-te, adoré-mus, vení-te, adorémus, vení-te, ado-

FIGURA 4. "Adeste Fideles" Himno navideño³⁶.

2.2.- Expresiones del Canto Gregoriano a través de la historia. Ejemplos musicales.

A continuación, y con la ayuda de los componentes anteriormente mencionados, se mostrarán algunos ejemplos de la utilización del material musical gregoriano a través de la historia de la música occidental.

A partir del siglo XI comenzó la llamada decadencia del Canto Gregoriano³⁷, causada por diversos factores: en primer lugar, por la evolución de los nuevos estilos de composición, en parte también porque "la tradición oral, apoyada en un primer momento por la aparición de la notación *in campo aperto*, continuó incluso cuando se desarrollaron las notaciones diastemáticas, "Pero llegó un momento en el que por cualquier motivo la oralidad se interrumpió, con los problemas que eso conlleva a la hora de la interpretación"³⁸, y también porque fue transformándose hasta un punto en el que, si bien, los componentes como los textos, modos

³⁶ "Adeste Fideles", Himno modo VI, *Liber Usualis*. Op. cit. p. 1226.

³⁷ Juan Carlos, Asensio. Op. cit. p. 111

³⁸ *Ibid.* p.112

melódicos, y tratamientos vocales se mantenían estables, las nuevas melodías se alejaban cada vez más conforme el paso del tiempo de aquellas que se originaron en el siglo VIII y IX. No obstante, es precisamente a través de dichos componentes que podemos identificar su importancia en la cultura musical escrita de occidente de los siglos XII a la actualidad. Las causas anteriormente mencionadas iniciaron un proceso que terminaría dando lugar a varias formas musicales, entre ellas la *polifonía*, y que comenzó con exploraciones sobre un *cantus firmus* (véase FIGURA 5):

Un término, asociado particularmente a la música medieval y renacentista, que designa a una melodía pre-existente como la base de una nueva composición polifónica. La melodía puede ser tomada del canto llano, de la monodia secular o puede ser inventada libremente. La composición del *cantus firmus* actualmente engloba un amplio rango de tratamientos rítmicos y melódicos de un tono antecedente dentro de una textura polifónica.³⁹



FIGURA 5. *Sederunt* Melodía gregoriana (fragmento)⁴⁰, que será tomada como *cantus firmus* para una nueva composición (véase **FIGURA 7.**).

Una de estas exploraciones permitió desarrollar la forma polifónica llamada *organum*⁴¹, cuya estructura originalmente consistía en dos líneas melódicas que se movían simultáneamente en nota contra nota – Lo que posteriormente sería llamado

³⁹ “Cantus firmus” *Grove Music Online*. Registro tomado de: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000004795?rskey=qUAHni>. Última fecha de visita: 12 de abril de 2022

⁴⁰ “Sederunt”, Gradual para el día de San Esteban modo V, *Liber Usualis*. *Op.cit.* p.416.

⁴¹ “Organum”, *Britannica*. Registro tomado de: <https://www.britannica.com/art/organum>. Última fecha de visita: 18 de marzo de 2022.

contrapunto – y en donde, precisamente, una de estas líneas melódicas es directamente tomada de un *cantus firmus* (FIGURA 6).

The image shows a musical score for the hymn 'Veni, veni Emmanuel'. It consists of two staves, both in G major (one sharp) and 4/4 time. The upper staff is the original Gregorian chant melody, and the lower staff is a contrapuntal setting. The lyrics are in Latin and Spanish. The Latin lyrics are: '1. Ve - ni, ve - ni Em - má - nu - el! Cap - tí - vum sol - ve Is - ra - ðl!'. The Spanish translation is: '1. O come, O come, Em - ma - nu - el, And ran - som cap - tive Is - ra - el,'.

FIGURA 6. *Veni, veni Emmanuel* (fragmento anónimo siglo XII)⁴². La línea superior es tomada directamente de la melodía gregoriana, mientras que la inferior genera un contrapunto.

Al representar la piedra angular no sólo de un nuevo estilo de composición sino de toda una estética y modelo en Europa occidental, no es de extrañarse que pronto surgieran compositores que explotaran este recurso y lo llevaran al límite, hasta alcanzar su apogeo en Francia, en particular en la Escuela de *Notre Dame* de París hacia los siglos XII y XIII. El primer exponente fue Leonin (1150 - 1201) quien implementó el *organum duplum* – a dos voces – y posteriormente con Pérotin (1160 - 1230) y el *organum triplum* y *organum quadruplum* – a tres y cuatro voces respectivamente – . (véase FIGURA 7)

⁴² “*Veni, veni Emmanuel*”, Composición original a dos voces sobre himno modo I siglo XII, registro tomado de ccwatershed.org/emmanuel , visitado por última vez: 17 de enero de 2022.

Sederunt

Pérotin
MCIC

The image shows a musical score for 'Sederunt' by Pérotin. It consists of four staves: Quadruplum, Triplum, Duplum, and Tenor*. The Tenor staff contains the cantus firmus, starting with a single note 'Se'. The other staves show polyphonic settings of the cantus firmus. The score is in 4/8 time and features a complex rhythmic pattern. The Tenor staff is marked with 'Se -' and 'Se -' below the notes. The other staves are marked with 'Se -' above the notes. The score is numbered 2 and 4 at the top.

FIGURA 7. Pérotin, *Organum quadruplum Sederunt Principes* (fragmento)⁴³. Aunque sólo está la primera nota, El cantus firmus se encuentra en el tenor (véase **ANEXO 4**).

Hacia finales del siglo XIV y principios del XV una nueva corriente de músicos surgía de la unión de los ideales estéticos en Francia con la escuela de *Notre Dame*, y sus últimos exponentes como Guillaume de Machaut (1300 - 1377), y la incipiente presencia de los madrigales Florentinos en Italia, donde predominaba la prosodia de los textos. La llamada escuela franco-flamenca parecía tomar los reflectores en cuanto a las propuestas de composición y repertorio se refiere. Johannes Ockeghem (1410 - 1497) es quizás el más importante exponente de esta nueva corriente, y quien, desde temprana edad, estuvo en contacto con otras figuras sobresalientes en el ámbito musical-religioso de la época, como Guillaume Dufay (1397 – 1474) o Gilles Binchois (1400 – 1460).

Su aportación más importante a la música vocal de la época fue la independización de la voz del bajo, para pasar de ser, en el mejor de los casos, un *cantus firmus* – ya que usualmente el Tenor llevaba este cargo – a un verdadero soporte armónico, lo cual revolucionó la forma de concebir la polifonía (véase FIGURA 8).

⁴³ Perotin, “*Sederunt*”, *Organum Quadruplum* sobre Gradual para el día de San Esteban modo V. Philippus, Legge, ed., Creative Commons: 2010, p.2. Registro tomado de: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP30838-PMLP70211-Perotinus_Viderunt_omnes_PML.pdf. Última fecha de visita: 12 de abril de 2022.

Johannes Ockeghem (c. 1410-1497) Mors tu as navré / Miserere

The image shows a musical score for four voices: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The Superius part consists of four whole notes on a single pitch. The Contratenor part has a melodic line with lyrics: "Mi - se - re - re, mi - se - re-". The Tenor part has a melodic line with lyrics: "Mi - se - re - re mi - se -". The Bassus part consists of four whole notes on a single pitch. The time signature is 3/1.

FIGURA 8. Ockeghem, Lamento para la muerte de Binchois. *Mors tu as navré* (fragmento) cc. 1-4⁴⁴. Se puede observar un manejo vocal más melódico en la línea del bajo.

El desarrollo de la polifonía continuó perfeccionándose, sin embargo, hacia principios del siglo XVI se inició en la iglesia la llamada Reforma Protestante, un movimiento iniciado por Martín Lutero (1483 – 1546) que a la postre generaría uno de los más grandes cismas en la Iglesia Católica, lo que, entre muchas otras consecuencias, impactaría en la forma en que ésta desarrollaba la música dentro de su liturgia.

Hacia 1545 el papa Pablo III convocó a un concilio ecuménico en la ciudad italiana de Trento, cuyos principales propósitos fueron “aclarar algunas nociones sobre el dogma y legislar sobre las acciones musicales que habrían de tomarse, todo como resultado de la Reforma Protestante”⁴⁵, entre ellas reafirmar el latín como

⁴⁴ Johannes, Ockeghem, *Mors tu as navré* “*Miserere*”. Arnold den Teuling, ed., registro tomado de [https://imslp.org/wiki/Mort_tu_as_navré_%2F_Miserere_\(Ockeghem%2C_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Mort_tu_as_navré_%2F_Miserere_(Ockeghem%2C_Johannes)) última vez visitado: 17 de enero de 2022.

⁴⁵ "Council of Trent." *Grove Music Online*. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www.oxfordmusiconline.com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/97>

el idioma oficial de la iglesia católica, en oposición a la lengua vernácula que proponía la Reforma.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 - 1594) es un compositor que respondió a las necesidades estéticas del Concilio de Trento; mucha de su obra compuesta en la primera etapa de su vida fue considerada no canónica por la iglesia tras consumarse éste; no obstante, pudo adaptarse y conseguir ser uno de los referentes para la composición no sólo de su época sino de los siglos venideros.

Su éxito en conciliar los objetivos funcionales y estéticos de la música de la iglesia católica en el período post-tridentino le valió una reputación perdurable como el compositor católico ideal, además de darle a su estilo (o, más precisamente, la visión selectiva de las generaciones posteriores) una estatura icónica como modelo de logro perfecto.⁴⁶

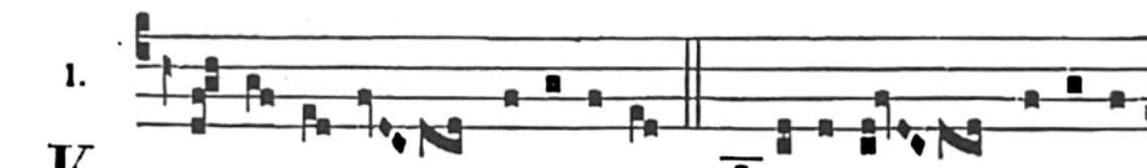
Su obra comprende una vasta colección de piezas: algunos madrigales de carácter profano pero la mayoría de carácter sacro como misas y motetes. (véase FIGURA 9 y 10).

[8156159230.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006685](https://www.oxfordmusiconline.com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006685). última fecha de visita: 14 de marzo de 2022.

⁴⁶ Lewis, Lockwood, Noel O'Regan, y Jessie Ann Owens. "Palestrina [Prentino, etc.], Giovanni Pierluigi da." *Grove Music Online*. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www.oxfordmusiconline.com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020749>>. Última fecha de visita: 14 de marzo de 2022.

Aux Messes de la sainte Vierge.

1.

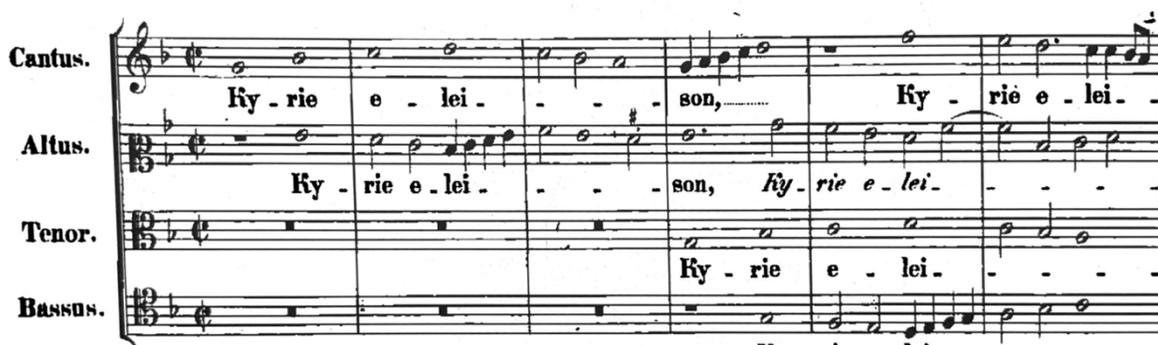


K Y-ri- e e-lé- i-son. Ky-ri- e e-lé- i-

FIGURA 9. Kyrie de la Missa Cum Jubilo gregoriana (fragmento)⁴⁷.

Missa: de Beata Virgine.

4 vocum.



Cantus. Ky-rie e-lei-son, Ky-rie e-lei-

Altus. Ky-rie e-lei-son, Ky-rie e-lei-

Tenor. Ky-rie e-lei-

BASSUS. Ky-rie e-lei-

FIGURA 10. Palestrina, Kyrie de la Missa de Beata Virgine a 4 vocum (fragmento) cc. 1-6⁴⁸. Aunque transportada, nótese la incorporación casi intacta de la melodía original gregoriana en la línea del Cantus (véase FIGURA 9).

Con frecuencia, para clasificar y ubicar a los compositores en los diversos periodos de la historia del arte, los musicólogos proponen figuras de referencia en la transición de dichos periodos; en el ámbito musical tenemos a Claudio Monteverdi (1567- 1643) o a Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), pues sirven como el puente entre las corrientes de composición del Renacimiento y las nuevas tendencias del Barroco.

Apoyado por la ya mencionada práctica compositiva de los madrigales florentinos, Claudio Monteverdi propone una nueva manera o *seconda prattica* de

⁴⁷ "Kyrie", *Missa Cum Jubilo, Liber Usualis, Op.cit.* p. 27.

⁴⁸ Giovanni Pierluigi, da Palestrina. "Kyrie", *Missa de Beata Virgine a 4 vocum* . Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. p.1.

abordar la música en la introducción a su *Quinto Libro de Madrigales* (1605), basada principalmente en dos premisas: el manejo – cabe decir poco ortodoxo según la usanza de aquel tiempo – de las disonancias, y la importancia del texto como eje rector de la armonía y el discurso musical; esto último se empezó a vislumbrar a inicios del Renacimiento con la monodia acompañada, derivada del Canto Gregoriano, en particular el llamado *recto tono*. Al respecto del tratamiento de las disonancias, no pasó desapercibido a los oídos de los músicos y teóricos del momento, por ejemplo, el canónigo Giovanni Maria Artusi (1540 - 1613) quien, en su libro *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (1600), ataca las tendencias y estilos de composición del momento, y, aunque de manera indirecta, el estilo de Monteverdi.

A pesar de lo anterior, el uso constante de Monteverdi de las melodías y motivos gregorianos queda patente tanto en los salmos como en los motetes y sobre todo en la que es considerada su obra cumbre: *Vespro della beata Vergine* (1610), donde logra conjuntar no sólo textos de tradición gregoriana en los diversos salmos, sino que también rescata ciertas melodías o *cantus firmus* y las plasma en los corales y motetes de esta obra (véase FIGURAS 11, 12 y 13).

Dixit Dominus. 5. a. 131



1. Dí-xit Dóminus Dómino mé- o : * Séde a dextris mé- is.

FIGURA 11. Dixit dominus gregoriano (fragmento)⁴⁹.

⁴⁹ “Dixit Dominus”, Salmo modo I tono 4A, *Liber Usualis*. Op. cit. p.131.

II. DIXIT DOMINUS

Quieto (*Tempo I^{mo}*)
Tutti

I Soprano
II Soprano
Contralto
I Tenore
II Tenore
Basso

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o

FIGURA 12. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*,
"Dixit Dominus" (fragmento) cc. 1-4⁵⁰.

Solenne 10

Se - de a dex - tris me - is, Donec ponam i - ni - mi - cos
Se - de a dex - tris me - is, Do - nec ponam i - ni - mi - cos
Se - de a dex - tris me - is, Do - nec ponam i - ni - mi - cos
Se - de a dex - tris me - is, Donec ponam i - ni - mi - cos
Se - de a dex - tris me - is, Donec ponam i - ni - mi - cos
Se - de a dex - tris me - is, Donec ponam i - ni - mi - cos tu

(quasi Falso Bordone)
Animato

FIGURA 13. *Ibid.* cc. 9-13. Nótese la incorporación casi intacta de la
melodía del *cantus firmus*.

Parecería que el gregoriano sólo incumbe a la música vocal, no obstante, y de manera paralela, las composiciones instrumentales también se nutrieron de esa estética. La libertad que otorgaba el gregoriano a los textos en los recitativos, en

⁵⁰ Claudio, Monteverdi, "Dixit Dominus", *Vespro della Beata Vergine*,. H. F. Redlich, ed., Viena: Universal Edition, 1949, p. 9.

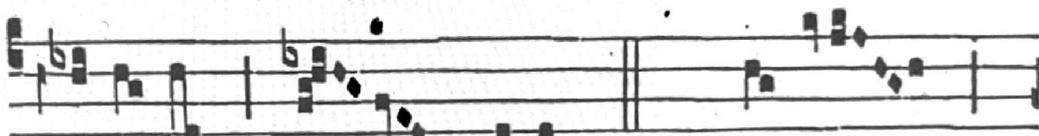
formas como los madrigales en el ámbito secular o las cantatas y oratorios en el ámbito sacro, también permearon al terreno instrumental, en las tocatas, sonatas, tientos, fantasías y demás formas en las que, a pesar de estar escritas con valores rítmicos establecidos, el intérprete podía experimentar con la duración real de las notas y dotarlas de un carácter más declamatorio, en parte tomando como base la función expresiva y hasta cierto punto comunicativa de la música, y en parte también adoptando características del discurso oral, como la escansión natural de las palabras.

Acogido por el contexto anterior, Girolamo Frescobaldi imprime en sus composiciones instrumentales una gran carga gregoriana, adoptando algunas estructuras y componentes ya mencionados (FIGURAS 14 Y 15).

Aux Dimanches ordinaires.

(Orbis factor)

1.



K Y-ri- e e- lé- i-son. ùj. Chri-ste

FIGURA 14. Kyrie de la misa *Orbis Factor* (fragmento)⁵¹.

⁵¹ "Kyrie", Misa *Orbis Factor*, *Liber Usualis*. Op. cit. p.30.

KYRIE DELLA DOMENICA

KYRIE
(Allegro non troppo)

MANUALE

G.O. Fonds 8 et 4
G! Foundations 8, 4

PEDALE

Ped. 16 - 8

FIGURA 15. Frescobaldi, “Kyrie”, *Kyrie della domenica* (fragmento)⁵². La línea de la soprano en la mano derecha del órgano es una transcripción exacta del kyrie gregoriano, usado como *cantus firmus* (FIGURA 14).

El ejemplo anterior es además una muestra de cómo se interpretaban estas piezas instrumentales, pues se alternaban con sus respectivos fragmentos gregorianos de modo que la estructura quedaba de la siguiente forma: *Kyrie* instrumental – *Kyrie* vocal en canto llano – *Kyrie* instrumental. Lo mismo sucede con el *Christe*, aunque aquí es un verso instrumental el que alterna en medio de dos en canto llano.

Alguien que llevó al extremo no sólo este recurso del *cantus firmus* como base de la composición, sino que también al mismo contrapunto *per se* fue Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), y estos recursos, tanto explorados, como explotados al máximo, fueron usados por este compositor para dotar a la música de un gran

⁵² Girolamo, Frescobaldi. “*Kyrie della domenica*”, *Fiori Musicali*, Op. 12. Guilmant, Alexandre (ed.). Paris: Éditions Salabert, 1922. p.2.

virtuosismo, belleza y expresividad religiosa. Al respecto de las melodías gregorianas que emplea, pueden ser reconocidas tanto en una gran cantidad de corales luteranos como en varias de sus obras magnas; tal es el caso de la Misa en Si menor donde claramente toma la melodía gregoriana (FIGURA 16) de la entonación del credo, sobre la cual compone toda una fuga (FIGURAS 17 y 18).

Credo.

(Cardinal)

1. 

Credo in unum De-um, Patrem omnipo-tén-tem, fa-

FIGURA 16. Credo gregoriano (fragmento)⁵³.

Nº 12. CHOR.

Viol. I/II Continuo

Sopr. I.

Sopr. II.

Alt.

Ten.

Bass.

Cre - - - - do in u - - - num



FIGURA 17. Bach. *Misa en si menor*. “credo” (Fragmento) cc. 1-3⁵⁴. El tenor comienza la obra con la entonación del fragmento transportado.

⁵³ “Credo IV”, modo I, *Liber Usualis*. Op. cit. p.71.

⁵⁴ Johann Sebastian Bach, “Credo”, *Hohe Messe in H Moll*, Leipzig: Edition Peters, p. 78.



FIGURA 18. *Ibid.* cc. 4-7⁵⁵. El *incipit* se va moviendo a través de cada una de las voces a medida que se va desarrollando la obra.

Bien entrado el clasicismo musical, existieron figuras que ahora son consideradas icónicas, y que emplearon algunos de esos recursos y los adaptaron a las necesidades musicales de sus respectivos contextos, como es el caso de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), de quien se pueden reconocer indicios de *cantus firmus* – de nueva cuenta gracias al *recto tono* –, en su *Misa da Requiem* en re menor, y en cuyo *Introitus*, específicamente en el solo de soprano, se vislumbra una idea gregoriana, parcialmente gracias a las notas de reposo de la melodía, paralela al salmo también del *introitus* de la misa de *requiem* gregoriana (FIGURAS 19 y 20).

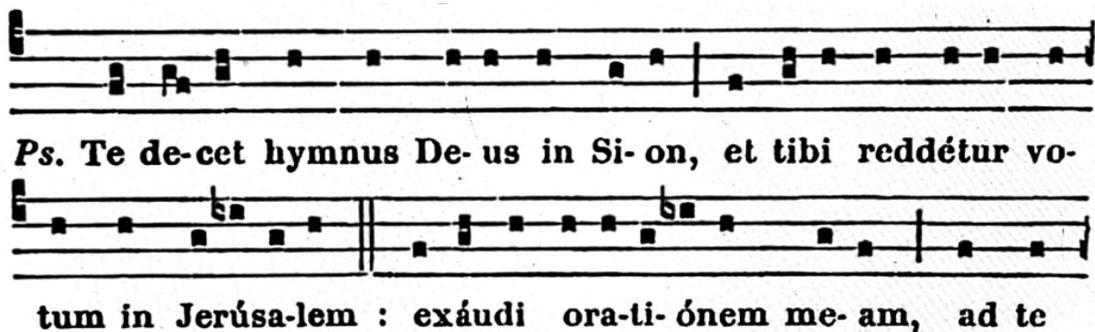


FIGURA 19. Salmo del *Introitus* de la misa de difuntos gregoriana (fragmento)⁵⁶. Nótese cómo la melodía reposa sobre la nota “la”.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ “Te decet”, Salmo del *Introitus* de la misa de difuntos modo VI, *Liber Usualis. op cit. p.1807.*

Requiem

Introitus - Kyrie

Wolfgang Amadeus Mozart

21

Te de - cet hym - nus, De - us in Si - on

24

et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem.

FIGURA 20. Mozart. Requiem. (fragmento) cc. 21-26⁵⁷. Pese a no ser tomado directamente del Liber Usualis, el manejo melódico se asemeja al de su homónimo gregoriano, con notas de reposo o cuerdas de recitación que van cambiando.

Hacia la transición e inicios del siglo XIX, se encuentran compositores que, en sus obras sacras, y aún con la exacerbación de los ideales sociales de la reciente Revolución Francesa (1789 – 1799), voltean a ver al mundo medieval e incluso el de la antigüedad clásica como inspiración para sus composiciones⁵⁸. En ese

⁵⁷ Wolfgang Amadeus, Mozart, “*Te decet*”, *Requiem*. La edición es propia, basada en: Leipzig: Edition Peters, pp. 2 - 3.

⁵⁸ La educación musical de los organistas en Europa durante este siglo era bastante generalizada, es decir, era un tipo de formación heredada de los maestros de capilla del siglo XVIII. Compositores como Abraham Louis Niedermeyer, fundaron escuelas especializadas donde se enseñaba, además de música académica, el estilo y la composición de música religiosa, y en cuyos pasillos desfilaron compositores como Gabriel Fauré o Camille Saint-Saëns. Para mayores referencias, consultar: “V. The 19th century”. Joseph, Dyer. “Roman Catholic church music.” *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046758#0000046758-p-86>. Última fecha de vista: 23 de septiembre de 2022.

“Niedermeyer, (Abraham) Louis.” *Grove Music Online*. Guy, Ferchault y Jacqueline Gachet. . Oxford University Press. Registro tomado de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019919?rskkey=uKLica&result=1#omo-9781561592630-e-0000019919-section-3>. Última fecha de visita: 23 de septiembre de 2022. Y “Fauré, Gabriel.” *Grove Music Online*. Jean-Michel, Nectoux . Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009366?rskkey=s52Gvq&result=1>. Última fecha de visita: 23 de septiembre de 2022.

contexto, algunos crearon obras que logran imprimir testimonios patentes que recuerdan el uso del Canto Gregoriano. Con el romanticismo en pleno auge tenemos referentes como como Franz Liszt (1811 – 1886) o Charles Gounod (1818 – 1893), y en la transición hacia el siglo XX el propio Gabriel Fauré (1845 – 1924), que adaptaron estas técnicas a la concepción estética y cultural de su tiempo, creando así por momentos una amalgama de estilos contrastantes pero integrados en un discurso coherente. (véase FIGURAS 21 a 24).

Requiem for the Organ
(R385 / 1883)

1. Requiem aeternam

I Dulciana 8' II Dolce 8' III Aoline 8'

Adagio sostenuto. $\text{♩} = 44$. „Requiem aeternam dona eis Domine.“

FIGURA 21. Franz Liszt, *Requiem für die Orgel*, “Requiem Aeternam”. (Fragmento) cc. 1-13⁵⁹. Nótese la articulación y fraseo de la línea del bajo, lo cual coincide con la escansión del texto “requiem aeternam dona eis domine”.

Tu - - ba mi - - rum spar - gens so - num

FIGURA 22. *ibid.* “Dies irae” (fragmento) cc. 29-36. en este ejemplo incluso agrega el texto “Tuba mirum spargens sonum” a la mano derecha del órgano⁶⁰. Por tratarse de una obra organística, es evidente que el texto

⁵⁹ Franz, Liszt, “Requiem aeternam”, *Requiem for the Organ*, Karl Straube, ed., Leipzig: Edition Peters, 1996, p. 1. Registro tomado de https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP15557-Liszt_Requiem_for_the_Organ.pdf última fecha de visita: 18 de enero de 2022.

⁶⁰ *Ibid.* p.2.

superpuesto no corresponde a una interpretación literal del mismo, sino a una evocación por parte del compositor.

Messe Chorale

Sur l'intonation de la Liturgie Catholique

PRÉLUDE

Ch. Gounod

Andante

5

FIGURA 23. Charles, Gounod, "Prelude", *Misa Coral* (fragmento) cc. 1-8⁶¹. Nuevamente, se puede apreciar el uso del *cantus firmus*, esta vez, y como el título lo indica, de la entonación de la liturgia católica, particularmente del *Credo* (véase FIGURA 16), tanto en los primeros cuatro compases como en la entrada de las voces de soprano y bajo en los siguientes cuatro, en todos los casos de manera transportada.

⁶¹ Charles, Gounod, "Prelude", *Messe Chorale sur l'intonation de la Liturgie Catholique*. La edición es propia, basada en Paris: G. Hartmann, p.2. Registro tomado de https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP99818-PMLP205014-Gounod_-_Mass_No4_VS.pdf. Última fecha de visita: 18 de enero de 2022.

Requiem, Op. 48

Offertory

Gabriel Fauré

Andante moderatto
dolce 36 ♩ = 63

Hos - ti - as et pre - ces Ti - bi Do - mi - ne Lau - dis of - fe - ri - mus tu

FIGURA 24. Gabriel Fauré, “Hostias”, *Requiem Op. 4* (fragmento) cc. 35-43⁶².

Se extrajo la línea del barítono, en donde se puede apreciar un tratamiento melódico que tiende a estacionarse sobre una nota (*recto tono*) lo que se asemeja al de las salmodias del canto llano.

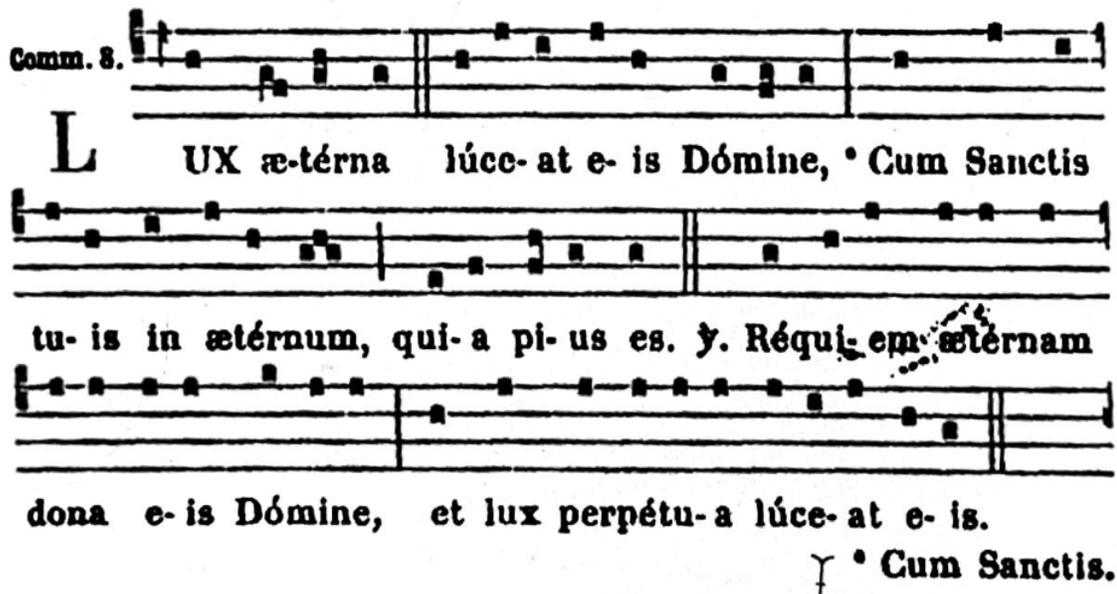
Hacia el último cuarto de este siglo comenzaron a surgir figuras como Lorenzo Perosi (1872 - 1956) y Pietro Alessandro Yon (1886 - 1943); ambos, compositores italianos, cuyo grueso de obras son principalmente piezas sacras, vocales, y con acompañamiento de órgano; en conjunto con la afamada Reforma de Solesmes en 1833, permitieron dar un interés renovado al uso y difusión del Canto Gregoriano, y que se vio reflejado en movimientos artísticos como el Cecilianismo (Tema que es abordado con profundidad en el capítulo 4 de la presente tesis).

Al respecto de Perosi, se considera que es el primer músico moderno envuelto por ideales estéticos preclásicos y su música tiene una espiritualidad fresca y sutil, influenciada por el Canto Gregoriano y la polifonía del siglo XVI⁶³ (Véase FIGURAS 25 y 26).

⁶² Gabriel Fauré, “Hostias”, *Requiem Op. 4*. Jean, Ducasse, ed. Paris: J. Hamelle, 1900, p.16. La edición mostrada es propia.

⁶³ John, Waterhouse. C.G. “Perosi, Lorenzo.” *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Registro tomado de: <<https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021357>>. Última fecha de visita: 9 Mar. 2022.

Comm. 8.



L UX æ-térna lúce-at e-is Dómine, ° Cum Sanctis
 tu-is in ætérnum, qui-a pi-us es. γ. Réqui-em ætérnam
 dona e-is Dómine, et lux perpétu-a lúce-at e-is.
 γ ° Cum Sanctis.

FIGURA 25. “Lux aeterna” de la Comunion de la misa de difuntos gregoriana⁶⁴. Nótese la incorporación intacta de los fragmentos “Lux aeterna” Y “Cum sanctis tuis in aeternum” en la versión de Perosi (véase FIGURA 24).

Lux aeterna



come recitativo

TENORI 1^{mi}
 lu - ceat e - is, Do - mi - ne, cum sanctis tu - is in aeternum,
 TENORI 2^{di}
 lu - ceat e - is, Do - mi - ne, cum sanctis tu - is in aeternum,
 BASSI
 Lux æ - ter - na lu - ceat e - is, Do - mi - ne, cum sanctis tu - is in aeternum,
 ORGANO o ARMONIO

FIGURA 26. Lorenzo, Perosi, “Lux aeterna”, *Messa da Requiem a tre voci maschili* (fragmento) cc. 1 - 7⁶⁵.

⁶⁴ “Lux aeterna”, Comunion de la misa de difuntos gregoriana. *Liber Usualis*. Op. cit. p. 1105.

⁶⁵ Lorenzo, Perosi, “Lux aeterna”, *Messa da Requiem a tre voci maschili*. Milan: Ricordi, 1956. p.26 Registro tomado de: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP32050-PMLP72913-Perosi,_Lorenzo_-_Requiem_\(1898\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP32050-PMLP72913-Perosi,_Lorenzo_-_Requiem_(1898).pdf). Última fecha de visita: 9 de marzo de 2022.

Por su parte, Pietro Yon “ fue un compositor conservador que se concentró en las formas tradicionales”⁶⁶, pues continúa con la incorporación de varios recursos gregorianos en su obra, nutrida principalmente por su formación como organista, así como su inmersión dentro del ambiente artístico-musical en Estados Unidos a principios del siglo XX, en particular en la Catedral de San Patricio donde el compositor fungió también como organista. (FIGURAS 27 Y 28).

Ség.
1. et 2.

D I-es iræ, di-es illa, Solvet sæclum in favil-la :
Teste David cum Sibýlla. Quantus tremor est futúrus, Quan-

FIGURA 27. “Secuentia” (fragmento) de la misa de difuntos gregoriana⁶⁷.

Sequentia 7

T. *1*

1. Di - es i - rae, di - es il - la,
7. Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus?
13. Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti,

Org.

FIGURA 28. “Secuentia” (fragmento) de la *Missa et Absoluto pro Defunctis* de Pietro Yon⁶⁸. Nuevamente, el compositor toma la melodía intacta de su homónimo gregoriano.

⁶⁶ Gotwals, Vernon. "Yon, Pietro Alessandro." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Registro tomado de: <<https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042422>>. última fecha de visita 9 de marzo de 2022.

⁶⁷ *Liber Usualis*. *Op cit.* p. 1100.

⁶⁸ Pietro Alessandro, Yon. “Secuentia”, *Missa et Absoluto pro Defunctis*. New York: J. Fischer & Brother, 1917. p.8.

En medio del desarrollo tecnológico-industrial, y con la búsqueda de nuevos lenguajes musicales enmarcados por el agotamiento de la tonalidad y experimentación con otros sistemas armónicos, los músicos de inicios del siglo XX crearon un abanico de posibilidades estéticas que se vieron reflejadas en sus obras. Algunas de estas ideas ya ni siquiera abordaban la música de forma tonal o modal, lo que hacía que la tradición gregoriana – cuya médula era totalmente modal – fuera abordada por un número pequeño de compositores que se resistían a dejar de utilizar sus estructuras. Tal es el caso de Francis Poulenc (1899 - 1963) quien, en el año de 1936, y tras la muerte de su padre en 1917⁶⁹:

[retornó] a la fe católica [lo que] propició una serie de composiciones sacras, como *Stabat Mater* (1950) y *Gloria* (1959), de emocionada gravedad. Otros títulos destacados de su producción fueron *Le bal masqué* (1932) y las óperas *Les mamelles de Tirésias* (1947), basada en el drama surrealista de Guillaume Apollinaire, y *Dialogues des carmélites* (1956) [...].⁷⁰

Es en esta última donde se pueden observar la mayor cantidad de vestigios del Canto Gregoriano de toda su obra. (FIGURA 29).

⁶⁹ Carmelo López Arias. “Francis Poulenc: su conversión en el santuario de Rocamadour” en *Catholic.net*. Registro tomado de: <https://es.catholic.net/op/articulos/69924/cat/463/francis-poulenc-su-conversion-en-el-santuario-de-rocamadour.html#modal>. última fecha de visita: 2 de febrero de 2022.

⁷⁰ Tomás Fernández y Elena Tamaro. «Biografía de Francis Poulenc». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet]. Barcelona, España, 2004. Registro tomado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/poulenc.htm> última fecha de visita: 2 de febrero de 2022.

Dialogues des Carmelites

ACTE II

1er TABLEAU

Francis Poulenc

The image displays a musical score for the first tableau of Act II from 'Dialogues des Carmelites' by Francis Poulenc. It features three vocal parts: Soeur Constance, Sr. Constance, and Blanche. The score is written in French and includes Latin lyrics. The music is characterized by a melodic style similar to a psalm, with various time signatures and dynamic markings.

Soeur Constance: *p* 14 Qui La - za - rum re - su - sci - ta - sti a mo - nu - men - to

Sr. Constance: 17 foe - ti - dum

Blanche: *pp* *mf* Tu e - is, Do - mi - ne, do - na re - qui - em et lo - cum in - dul -

Sr. Constance: 23 *p* Qui ven - tu - rus es ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os

Blanche: gen - ti - ae.

FIGURA 29. Francis Poulenc, "Acte II", *Dialogues des Carmelites* (fragmento) cc. 13 - 26⁷¹. Se puede observar un manejo melódico, similar a una forma salmódica.

Contemporáneo de Poulenc, y también en Francia, está el caso de Maurice Duruflé (1902 - 1986) quien desde muy temprana edad fue expuesto a las sonoridades y ambientes del canto llano. La tradición coral en la escuela de música en la ciudad de Ruan a la que él asistió de 1912 a 1918, y su posterior ingreso al Conservatorio en 1920 donde tomó clases de órgano y composición con autoridades como Paul Dukas lograron hacer que su obra estuviera fuertemente basada en el canto llano. "La misa "Cum Jubilo" es una de gran contención, mayormente basada

⁷¹ Francis Poulenc, "Acte II", *Dialogues des Carmelites* La edición es propia, basada en Milan: Ricordi, 1957 pp. 98 - 99. Registro tomado de: [https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/6/6c/IMSLP366865-PMLP592286-Poulenc_Dialogue_des_Carmelites_\(vocal_score\).pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/6/6c/IMSLP366865-PMLP592286-Poulenc_Dialogue_des_Carmelites_(vocal_score).pdf). Última fecha de visita: 2 de febrero de 2022.

en Canto Gregoriano, la cual, nuevamente, se convierte en un vehículo para la visión espiritual del compositor⁷². (FIGURAS 30 Y 31).

7.

G LÓ-ri-a in excélsis De-o. Et in terra pax homí-nibus bonæ voluntá-tis. Laudá-mus te. Bene-dí-ci-mus

FIGURA 30. "Gloria" de la misa IX *Cum Jubilo* gregoriana (fragmento)⁷³.

à 2 *ff* à 3 à 2

Gló - ri - a in ex - cé - sis -

à 2 *pp* à 3 à 2

à 4 à 3 à 2

Dé - o. Et in tér - ra pax ho - mi - ni - bus

FIGURA 31. Maurice, Duruflé, "Gloria", *Messe Cum Jubilo* (fragmento) cc. 1-11⁷⁴.

⁷² Nicholas, Kaye. "Duruflé, Maurice." Grove Music Online. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008407>. Última fecha de visita: 26 de mayo de 2022.

⁷³ "Gloria", *Liber Usualis*, *Op.cit.* p. 28.

⁷⁴ Maurice, Duruflé, "Gloria", *Messe Cum Jubilo*.

Otro ejemplo es el compositor y organista Olivier Messiaen (1908 - 1992), quien “se declaraba abiertamente creyente, cristiano desde el nacimiento. Vivió también como tal”⁷⁵.

Messiaen encontrará en el gregoriano dos fuentes: de inspiración por una parte y una fuente de material elaborable temáticamente por lo que se refiere al modo o modalidad, por una parte y al ritmo por otra. La pureza del canto gregoriano es característica de su identificación con el texto que canta, tanto a sus sentidos como a sus elementos métricos. [...] Estas características serán fundamentales en las creaciones de Messiaen, que no duda en utilizar material gregoriano, reutilizarlo, parafrasearlo, elaborarlo, crearlo y en definitiva absorberlo y por otra parte asumir todas sus características para desarrollar un lenguaje propio.⁷⁶

El mismo Messiaen, en su obra *Technique de mon Langage Musical* (1944) aborda el canto llano en varios de sus capítulos, el cual, en conjunción con muestras gráficas de fragmentos de sus propias composiciones, ejemplifica el uso que les da el compositor a los elementos poético-musicales del canto llano para crear así un lenguaje musical propio. A continuación, se presentan algunas muestras de ello (FIGURAS 32 Y 33).

⁷⁵ Jorge, Piqué. “Capítulo X Olivier Messiaen la música/color o la contemplación del Misterio como revelación del sentido. 1.3.2. El amor Divino y el amor Humano” *Teología y Música. Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequerí; Victoria Schönberg, Messiaen)*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana. 2006. p. 332.

⁷⁶ *Ibid.* p. 325

176
Action de grâces
Chant
Soprano

Très modéré
p

Le ciel, Et l'eau qui suit les variations des nuages, Et la terre, et les montagnes qui attendent toujours, Et la lumière qui transfor-me.

FIGURA 32. "Action de grâces", *Poèmes pour Mi* (fragmento) cc. 4 - 5⁷⁷. En este fragmento el compositor denota la importancia de las inflexiones del texto como un sistema de declamación, lo que él mismo denomina "salmodia"⁷⁸ (véase FIGURA 2).

172
Résurrection
Chant
Soprano

vir

Al - le - lu - la.

FIGURA 33. "Résurrection", *Chants de terre et de ciel*. (fragmento) cc. 4 - 5⁷⁹. Se observa un manejo melismático en el texto del *Alleluia*, similar al de cualquier homónimo gregoriano (véase FIGURA 3).

⁷⁷ Olivier Messiaen, "Action de Grâces", *Poèmes pour Mi*. La edición es la misma usada por el propio Messiaen en su obra "Il Exemples Musicaux", *Technique de mon Langage Musical*. Paris: Éditions Musicales. p. 31.

⁷⁸ Olivier Messiaen, "6) Psalmody and Vocalise", *Technique de mon Langage Musical*. Paris: Éditions Musicales. p. 45

⁷⁹ Olivier Messiaen, "Résurrection", *Chants de terre et de ciel*. La edición es la misma usada por el propio Messiaen en su obra "Il Exemples Musicaux", *Technique de mon Langage Musical*. Paris: Éditions Musicales. p. 30.

Capítulo 3.- La reforma de Solesmes

Gran parte del conocimiento que se tiene sobre el Canto Gregoriano, desde el repertorio hasta su interpretación, se ha obtenido gracias a un movimiento de restauración surgido en la abadía de San Pedro Solesmes, Francia, a principios del siglo XIX. A pesar de que durante ese siglo la práctica del gregoriano dentro de la liturgia católica quedó casi completamente abandonada, en los principales conservatorios de Europa aún se tenía presente, pues muchos de los docentes eran o habían sido alumnos de maestros de capilla cuya formación musical había sido heredada del siglo pasado.

Al estar inmersos tanto en un ámbito académico como religioso, no es de extrañar que muchos de los músicos de ese entonces tuvieran contacto con los monjes de las principales abadías de toda Europa, no obstante, durante la Revolución Francesa, las comunidades monásticas como la de Solesmes fueron obligadas a disolverse y abandonar sus posesiones, dejando las puertas abiertas para saqueos y destrucción por parte de algunos revolucionarios aguerridos⁸⁰. Es en medio de este panorama que comienzan a surgir varios personajes en la historia de la restauración del Canto Gregoriano.

El primero de estos personajes fue un clérigo francés llamado Dom Prosper Guéranger (1805 – 1875), quien dedicó una gran parte de su vida no sólo a restituir la orden benedictina de la abadía de Solesmes, sino también a rescatar y difundir la importancia del Canto Gregoriano tanto por su valor estético y artístico como parte funcional de la liturgia católica. En 1831, a la edad de veintiséis años, adquiere el priorato abandonado del río Sarthe en Solesmes, desde donde, en 1833, iniciaría una reforma que, además de restaurar el templo y la abadía como uno de sus principales objetivos, se centraría en devolver la importancia, uso y difusión del Canto Gregoriano, principalmente para su uso litúrgico, en un intento por reiniciar la vida monástica que existía en Francia antes de la Revolución⁸¹.

⁸⁰ Katherine, Bergeron. *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant At Solesmes*. Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 2

⁸¹ *Ibid.* p. 11

En 1837 es nombrado Abad de Solesmes por el papa en turno, Gregorio XVI⁸². Su labor se ve matizada por la búsqueda de la unificación de la liturgia en Francia, pues cada diócesis practicaba una distinta⁸³, algo que Guéranger pretendía resolver instaurando la liturgia romana, lo que a su vez estaba ligado a la adopción de los cantos que se hacían en Roma para acompañarla.

Guéranger, a pesar de no tener instrucción en música, se centró en la interpretación textual-musical de los cantos; para tal motivo, en 1856, reunió a un grupo de monjes, entre ellos y en primera instancia: Paul Jaussions (1834 – 1870) y Joseph Pothier (1835 – 1923), seguidos varios años después – incluso después de su muerte – por André Mocquereau (1849 – 1930) y Eugène Cardine (1905 – 1988), entre otros. El propósito era estudiar los diversos manuscritos de textos y música que se encontraron en la abadía, y les pidió como primera condición respetar la primacía de los textos en tanto a su acentuación natural, pronunciación y fraseo.

Lo cierto es que Dom Guéranger, con un alma romántica [...], ambicionó en cambio también para su coro la restauración del ritmo y el acento naturales y flexibles de las palabras y de las frases, su re-encuentro bajo la disposición congelada de las notas, más allá de su canto nota a nota o por la agrupación arbitraria de los valores medidos.⁸⁴

Entre 1860 y 1865 le encarga a Jaussions el rescate y restauración de las melodías originales encontradas en esos manuscritos⁸⁵; a la par, Pothier instaura un primer coro con los mismos monjes de la abadía⁸⁶. En medio de ese trabajo, os

⁸² “Abbot Prosper Guéranger.” *Sacred Music*, vol. 105, no. 1, 1978, pp. 21–26. Registro tomado de: *EBSCOhost*, <https://search-ebSCOhost-com.pbidi.unam.mx:2443/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=64140045&lang=es&site=eds-live>. Última fecha de visita: 12 de mayo de 2022

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Antonio, Linage Conde. *El Canto Gregoriano en la Edad Media: Una Investigación Medievalismo*, n.º 4, diciembre de 1994. Registro tomado de: <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50601>. Última fecha de visita: 4 de abril de 2022.

⁸⁵ Dom Daniel, Saulnier. *Gregorian Chant a guide*. Edward Schaefer (trad.) Solesmes: Church Music of America, 2003. P.13.

⁸⁶ Katherine, Bergeron. *Op. Cit.* p. xiii.

monjes se toparon con una dificultad aún mayor, pues con no poca frecuencia se encontraban con notaciones originales que en ocasiones eran *adiastemáticas*, es decir, las notas no eran escritas sobre líneas, lo que dificultaba saber con precisión la altura de los sonidos. (FIGURA 34)

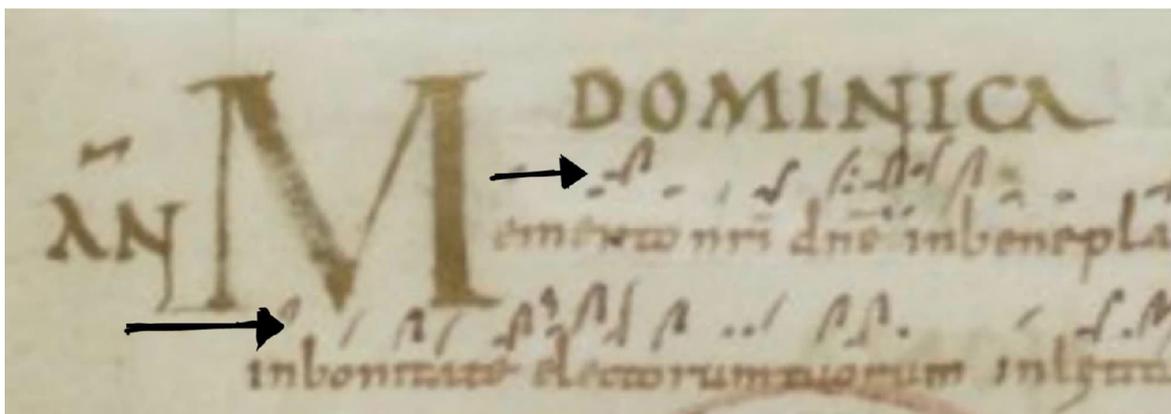


FIGURA 34. Ejemplo de notación adiastemática. Las flechas indican las melodías, que, como puede observarse, carecen de líneas que ayuden a determinar su altura. Están escritas sobre los textos, a manera de que sirvan como una guía para el intérprete, quien muy probablemente había aprendido previamente la melodía por tradición oral⁸⁷.

⁸⁷ Antifonario de Compiègne (Antifonario de Carlos el Calvo), *ms. Latin. 17436* Biblioteca nacional de Francia, Departamento de Manuscritos. f.3r

La notación neumática o quironímica es la que nos ha transmitido el gregoriano de los siglos IX al XI — la notación sobre líneas aparece a fines de éste —, un período decisivo de testimonios para su conocimiento genuino. La lectura de los neumas ha sido un arduo problema — se decía que el neuma sin líneas era como un pozo sin cordel—. Lo mismo que la interpretación, derivada de ella, el ritmo — «la danza de las palabras y los sonidos» — y de los modos — éstos determinados por el puesto de los tonos y semitonos en la escala elegida —. De ahí la necesidad de recuperar sus melodías auténticas mediante el estudio de manuscritos, la paleografía musical, y la diversidad de criterios en la tal cual tarea.⁸⁸

La labor en Solesmes tuvo dos vertientes: una, de carácter musicológico y de investigación teórica y otra de enfoque práctico e interpretativo, “Pero aquellos primeros monjes comenzaron su coro sin tener siquiera todos las mismas ediciones del oficio”⁸⁹. Lo anterior fue solventado en primera instancia mediante una serie de publicaciones que permitieron estandarizar y sobre todo tener un punto de partida editorial. Una de las maneras en que se inició la restauración fue a través de la incorporación de diversos signos de interpretación hechos por los mismos monjes para tratar de asemejar los neumas originales de los manuscritos a la grafía en cuatro líneas o *tetragrama*, basándose en conceptos griegos como el *ictus* (FIGURA 35) , *arsis* y *thesis*, de la poesía clásica⁹⁰.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Antonio, Linage Conde. *Op. Cit.* p. 82.

⁹⁰ Charles, Cole, *Op. cit.* p 10.



FIGURA 35. Ejemplos de ictus en la notación⁹¹.

El uso del ictus, marcado por un episema vertical, fue usado para darle un sentido de ritmo a la música una vez que fue transcrita para una notación moderna, cuadrada y en cuatro líneas. De hecho, no hay fundamento en el análisis de la música medieval en donde se use el ictus (...) Fue producto de una forma de análisis propia de Solesmes.⁹²

Con la muerte de Guéranger en 1875, la sucesión de la restauración del gregoriano pasa a manos de Pothier, no obstante hay que recordar que, a pesar de su falta de instrucción musical, el primero fue elegido abad a muy temprana edad pues entre otras cualidades se le consideraba un ferviente defensor de la Iglesia Católica, lo cual dejó muy claro en varias de sus publicaciones como *L'Année liturgique* en donde asienta su pensar sobre la misa y el oficio divino, y en *Institutions liturgiques*, que es un estudio formal sobre el contenido de los libros litúrgicos como el misal, el breviario, el ceremonial, entre otros⁹³.

⁹¹ *Liber Usualis. Op. Cit.* Aunque la edición sea la de 1957, tal cual lo emplea el autor en el siguiente registro: Jeff, Ostrowski, ¡"Extremely Rare! 1908 Solesmes Graduale", Registro tomado de <https://www.ccwatershed.org/2020/01/23/graduale-1908-solesmes-download>. Última fecha de visita: 7 de abril de 2022.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Sacred Music. Op. Cit.*

A medida que se resolvían los problemas de la interpretación de la notación, en 1880 se publica *Les Mélodies grégoriennes*, el primer tratado de composición e interpretación de Canto Gregoriano y que serviría para que Jaussions junto con Pothier publicaran en 1883 el primer libro de Cantos para la Misa – *Gradual* –. Con esta base editorial por fin se empezaría a interpretar el gregoriano desde el lugar en que originalmente fue concebido, no obstante, en 1889, en contraposición a las adendas de Pothier y atendiendo principalmente al problema de reinterpretación moderna de los signos, Dom Mocquereau publica *Paléographie Musicale*, que es el primer compendio de facsímiles de melodías gregorianas originales. “La intención de Dom Mocquereau era probar a la comunidad científica que las restituciones de Solesmes coincidían con las tradiciones antiguas”⁹⁴.

Parte de lo que Pothier y Jaussions habían hecho hasta ese momento era una reinterpretación decimonónica de los manuscritos medievales cuyas melodías diferían en cierta medida de las originales encontradas en los manuscritos. De este modo Jaussions y Pothier hicieron adaptaciones que hacen de la música una transcripción que podría alejarse de la original, pero logran rescatar algunas melodías, aunque de manera modificada. Este asunto ha sido motivo de discusión no sólo entre los monjes de Solesmes, como se verá posteriormente, sino también entre musicólogos en la actualidad. Por extensión a la labor de Mocquereau, se inició un proceso de recopilación de bases de datos y registros físicos, lo que traería como una de sus consecuencias la instauración de un taller propio de paleografía en la misma abadía de Solesmes.

Para continuar la inspiración de Dom Guéranger, los monjes de Solesmes fueron enviados a todas las bibliotecas de Europa para fotografiar todos los antiguos cánticos manuscritos. Así conformaron una colección de más de seiscientos facsímiles de manuscritos, de los cuales varios originales ya no existen. Con las distintas tablas e índices para facilitar su uso, se convirtieron en las fuentes del trabajo realizado en el taller.⁹⁵

⁹⁴ “El taller de paleografía musical”, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Père Phillippe DuPont (ed.). Registro tomado de: <https://www.solesmes.eu/el-taller-de-paleografia-musical> . Última fecha de visita: 10 de mayo de 2022.

⁹⁵ *Ibid.*

De este modo, en la misma Solesmes se originaron dos vertientes en torno al Canto Gregoriano: la primera liderada por Pothier, que se caracterizaba por un acercamiento más práctico basado sobre todo en la creación e implementación de signos que facilitarían la interpretación; y la segunda a manos de Mocquereau, que deseaba rescatar intactas las melodías de los manuscritos. Lo anterior se resume a una diferencia en la práctica musical, pues acorde a las adendas de Pothier, se debía cantar con una sensación rítmica y de agrupaciones binarias o ternarias según estuvieran dispuestos los neumas, mientras que la práctica de Moquereau permitía la interpretación de las melodías según la pronunciación e inflexiones naturales de las palabras en el texto.

Con la entrada del siglo XX llegarían a la iglesia católica una serie de eventos que definirían el rumbo tanto de las investigaciones y la reforma en Solesmes, así como de la música misma en la iglesia. En 1903 el obispo Giuseppe Melchiorre Sarto (1835 – 1914) es electo Papa y asume el nombre de Pio X. El 22 de noviembre de ese mismo año publica el *Motu Proprio*⁹⁶ *Tra le sollecitudini*, que entre sus varios apartados declara expresamente al gregoriano como el canto oficial de la Iglesia Católica⁹⁷.

3. Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad.⁹⁸

Para abril de 1904, y con la nueva influencia de Pio X en el caso, se propone crear una comisión que supervise la creación de nuevas ediciones oficiales, – las

⁹⁶ Según la RAE: *Motu Proprio*: Bula pontificia o cédula real expedida. Registro tomado de: <https://dle.rae.es/motu%20proprio>. Última fecha de visita: 11 de mayo de 2022

⁹⁷ Antonio, Linaje. *Op. Cit.* p. 87.

⁹⁸ "MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI DEL SUMO PONTÍFICE PÍO X SOBRE LA MÚSICA SAGRADA", *La Santa Sede*. Registro tomado de: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html. Última fecha de visita: 11 de mayo de 2022.

llamadas Ediciones Vaticanas – presidida por Pothier del lado del Vaticano y Mocquereau del lado de Solesmes. Lo anterior trajo consigo varios conflictos editoriales que resultaron en la separación del monasterio de la comisión, la publicación de dichos materiales con los signos rítmicos de la práctica de Pothier, mismos que ya habían sido considerados obsoletos para ese momento por Mocquereau, y en 1912 la eventual disolución de la comisión, lo que delegaría a Solesmes la totalidad de la tarea editorial futura⁹⁹.

A pesar de que, con base en las publicaciones de Mocquereau se puede hacer una diferenciación entre el estilo antiguo de Solesmes y un nuevo estilo que se ha ido generando en torno a la interpretación del canto, el primero aún conserva cierta importancia, pues sigue usándose de diversas maneras, como en la liturgia católica de tradición Tridentina – la que siguió los edictos del concilio de Trento, como el oficio en latín – en ciertas congregaciones religiosas donde el canto es parte esencial de la vida monástica, e incluso en conciertos enteros donde se interpreta esta música.

La restauración completa de la practica musical, iniciada por Guéranger, requeriría del trabajo de al menos dos generaciones posteriores de monjes benedictinos durante una mitad de siglo más. Lo que estos monjes produjeron fue la música que aún se enseña en aulas universitarias como el género más antiguo de música europea, repertorio que hoy en día conocemos como Canto Gregoriano.¹⁰⁰

Las principales críticas que se le hacen al método antiguo de Solesmes van en función de su interpretación rítmica y melódica, que tratan justamente de poner en contexto moderno algo que en su propio contexto histórico ni siquiera era plausible. Esta situación es aún tema de debate en la actualidad, tanto entre musicólogos como los propios clérigos¹⁰¹.

⁹⁹ Antonio, Linaje. *Op. Cit.* p. 88

¹⁰⁰ Katherine, Bergeron. *Op. Cit.* p. xii

¹⁰¹ En entrevistas a diversos especialistas, musicólogos y clérigos, el debate sobre la pertinencia de la restauración de Solesmes sobre el Canto Gregoriano ha llegado a puntos verdaderamente álgidos. A continuación, se muestran un par de sitios de internet donde se pueden apreciar los diversos puntos de vista, en este caso el primero se trata de una entrevista a Domenico Bartolucci, Maestro *ad vitam* de la Capilla Sixtina, donde habla sobre

Durante los últimos años de Mocquereau, y siguiendo su línea de investigación, entraría a la congregación Eugène Cardine, quien decide adentrarse en el entendimiento profundo de las notaciones y neumas originales, tal cual aparecen en los manuscritos. Fruto de su labor fue el entendimiento de que la combinación de los neumas adiastrémicos y su forma – es decir, el trazo – influía de manera directa en la duración y la intensidad de los sonidos¹⁰², como si se tratara de un gesto escrito, o, en palabras del mismo Cardine: una «grabación escrita»¹⁰³.

Aunque en Solesmes se había comenzado desde tiempo atrás una serie de ediciones (véase TABLA 1) con publicaciones como el *Liber Usualis* (1896) – un compendio de libros litúrgicos cuyo contenido incluye la música y los textos para la celebración de la misa y los oficios de todo el año – y sus revisiones como la de 1961, no fue sino con el *Liber Gradualis* (1883) de Mocquereau que las versiones de los cantos aparecerían en su forma original adiastrémica y su transcripción en tetragrama al mismo tiempo; esto permitió que salieran a la luz el *Graduel Neumé* (1966) de Cardine que es una copia del *Gradual* de 1908 con unas adendas de signos neumáticos y varias notas propias¹⁰⁴, y el *Graduale Triplex* (1979), un libro que contiene los propios de la misa en donde además de la edición del *Graduale Romanum* (1974), se puede observar en triplicado, la notación neumática de dos fuentes más, la primera, justo encima del tetragrama, es de una fuente del siglo IX denominada *Laon 239*, de autor anónimo; y una segunda fuente llamada *Saint-Gall*, escrita por debajo del tetragrama, que deriva de una serie de manuscritos

la misa tradicional y la música en la iglesia; el segundo enlace se trata también de una entrevista a Marcel Pérès, musicólogo dedicado a la interpretación de la música medieval: “¡Resista, maestro, resista!” *La Buhardilla de Jerónimo*. Registro tomado de: <http://la-buhardilla-de-jeronimo.blogspot.com/2009/08/maestro-resista.html>. Última fecha de visita: 23 de septiembre de 2022. Y “Reconstruire une mémoire liturgique”, *La Nef*. Registro tomado de: <https://lanef.net/2007/06/05/reconstruire-une-memoire-liturgique/>. Última fecha de visita: 23 de septiembre de 2022.

¹⁰² *Ibid.* p. 89

¹⁰³ Dom Pierre, Combe. *The Restoration of Gregorian Chant. Solesme and the Vatican Edition*. Traducción al inglés por Theodore Marier. Washington: The Catholic University of America Press. 2003. p. xv

¹⁰⁴ Charles, Cole. *Op. Cit.* p. 12

encontrados en la abadía que lleva el mismo nombre, en Suiza, datados en el siglo X¹⁰⁵ (FIGURA 33);

1883	<i>Graduale</i>
1889	<i>Paleographie Musicale</i> (1st Volume)
1891	<i>Antiphonale</i>
1908	<i>Graduale</i> (Vatican Edition)
1912	<i>Antiphonale Romanum</i>
1934	<i>Antiphonale Monasticum</i>
1974	<i>Graduale Romanum</i> (The Vatican Edition rearranged according to the Vatican II Calendar)
1979	<i>Graduale Triplex</i> (Graduale Romanum with neumatic signs added)
1983	<i>Liber Hymnarius</i>
2005–2007	<i>Antiphonale Monasticum</i>
2009	<i>Antiphonale Romanum</i>

TABLA 1. Principales publicaciones de Solesmes (1883 – 2009)

Dominica quarta Adventus

Is. 45, 8; Ps. 18

L 12

E 9

IN. I

R B C K S

R

FIGURA 33. Introito del cuarto domingo de adviento (fragmento) , tomado del *Graduale Triplex*¹⁰⁶. Obsérvese las notaciones que se encuentran por encima y por debajo del tetragrama, que corresponden a Laon 239 y Saint Gall respectivamente.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 13

¹⁰⁶ *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rithmicis signis a solesmensibus monachis ornatum.* Solesmes: Abbaye Saint Pierre de Solesmes. 1979. p. 34.

Se puede decir entonces que la reforma de Solesmes, por su enfoque paleográfico y filológico tan específico, inició en Francia todo un movimiento de restauración litúrgica que duraría más de cien años al menos en su primera etapa. Lo anterior pondría en perspectiva todo lo que se sabía del Canto Gregoriano hasta el momento, acuñando de esta forma el término *Semiología Gregoriana* a la labor en que se centró Dom Cardine durante su vida en Solesmes.

En la actualidad, el taller de paleografía musical iniciado por Mocquereau con su publicación homónima aún está vigente, y una parte de los mismos monjes en la abadía, en conjunción con musicólogos e investigadores de todo el mundo, se reúnen para discutir y seguir publicando ediciones sobre el gregoriano. Resta decir que actualmente en Solesmes ya no se usan las ediciones rítmicas de Pothier, y en vez de ello, publicaciones como *Antiphonale Monasticum* de 2005 de Saulnier llaman a la restauración y primacía del texto¹⁰⁷.

De forma paralela, se siguieron publicando volúmenes de *Paleografía musical*. Veinticinco tomos fueron publicados. El último fue publicado en 2014. Se trata de un facsímile de manuscrito 542 de la biblioteca de la abadía de Montecasino, editado por Katarina Livljanic. El taller también publica una revista científica anual, los *Estudios gregorianos*.

El fin último del estudio de los manuscritos sigue siendo para nosotros la belleza del culto divino. Por eso, el taller de paleografía musical sigue publicando libros de canto litúrgico. Tras el antifonario monástico de 1934, el taller publicó un nuevo antifonario monástico en más tomos entre 2005 y 2008.¹⁰⁸

Resultaría muy obtuso decir que los personajes de los que se ha hablado hasta este punto son los únicos que participaron en la reforma, más por el enfoque que se le ha dado a esta investigación, se ha decidido dejar de lado a cierto número de ellos. De cualquier modo, he aquí algunos de los nombres más sobresalientes tanto por su obra como por referencias cruzadas que han resultado: Dom Gregorio Suñol (1879 – 1946) y su *Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes* (1905). Dom Pierre Combe y su obra *The Restoration of Gregorian Chant*,

¹⁰⁷ Antonio, Linage Conde. *Op. cit.*

¹⁰⁸ Pére Phillipe DuPont *Op. Cit.*

Solesmes & the Vatican Edition (1969) y Dom Daniel Saulnier, sucesor de Cardine, con obras como *Gregorian Chant, a guide* (2003) y el ya mencionado *Antiphonale Monasticum*.

Por otra parte, y para efectos de la presente tesis, es importante mencionar la oficialización del Canto Gregoriano en la liturgia católica como parte del ya mencionado *motu proprio* de Pío X, pues influye directamente en las composiciones desde ese momento en adelante:

Por estos motivos, el canto gregoriano fue tenido siempre como acabado modelo de música religiosa, pudiendo formularse con toda razón esta ley general: *una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano.*¹⁰⁹

Ese fragmento marcaría la pauta que habrían de tomar los compositores, cuando menos en lo que respecta a sus obras sacras, pues habrían de apegarse a un criterio que podría parecer conservador, pero que alimentaría corrientes artísticas ya presentes desde finales del siglo XIX y algunas que se desarrollarían hasta el último tercio del XX, como el minimalismo sacro, y del cual algunos de sus exponentes serán tratados en el capítulo siguiente.

¹⁰⁹ *La Santa Sede. Op. Cit.*

CAPÍTULO 4. El Canto Gregoriano en el siglo XX

4.1.- Principales corrientes artísticas

El siglo XX en la historia del arte es comúnmente considerado como el inicio de la modernidad, y trajo consigo una serie de corrientes artísticas – la mayoría de ellas enmarcadas en lo que se denomina *Vanguardias* – que entre otras cosas buscaban experimentar con la creación de arte bajo la adopción de características muy estrictas y bien delimitadas; los artistas adoptarían muchas de éstas, de corrientes que muy comúnmente llegaban a desarrollarse paralelamente: Postimpresionismo, Cubismo, Expresionismo, Dadaísmo, Futurismo e Hiperrealismo, son sólo algunas de las principales expresiones que marcarían el quehacer artístico en disciplinas como la escultura, pintura, teatro, arquitectura e incluso en el incipiente arte del cine.

En el caso de la música, y ligada al desarrollo tecnológico exacerbado en ese mismo siglo, los compositores por un lado se aventurarían a experimentar con música electrónica (creada con medios electrónicos), así como nuevamente voltear a ver al pasado y retomar ideas y estudiar a compositores desde el Renacimiento; muy particularmente la música sacra se beneficiaría de ambas situaciones y se nutriría en particular de dos corrientes: el Cecilianismo, un movimiento surgido en Alemania a finales del siglo XIX pero que desemboca hacia la segunda década del XX y cuyo enfoque desdeñaba el tratamiento decimonónico y de virtuosismos exacerbados en la música de la iglesia, y el Minimalismo Sacro, una sub-corriente del Minimalismo que tuvo un especial enfoque en la música religiosa. La invención de medios de grabación – adoptados hasta por los mismos monjes de Solesmes – y la inquietud por retomar las ideas de figuras musicales antiguas como la de Palestrina harían que la música sacra, las nuevas composiciones y estudios sobre ella, se hicieran conocidas en todo el mundo.

4.1.1.- El Cecilianismo.

Al hablar del Cecilianismo como movimiento artístico es necesario primero definir y contextualizar el término: acuñado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XIX, toma su nombre de Santa Cecilia, patrona católica de los músicos, siendo entonces un grupo de éstos quienes buscaban restaurar la idea tradicional de la música en la iglesia en ese país, designando como “la única, verdadera y genuina”¹¹⁰ aquella que estaba siempre supeditada a la liturgia y cuya inteligibilidad de sus textos y melodías era más importante aún que sus muestras artísticas y virtuosísticas por parte de sus intérpretes¹¹¹.

El Cecilianismo se origina por los ideales de Kaspar Ett (1788 – 1847), organista de la corte de San Miguel en Múnich desde 1815¹¹², y aunque originalmente no tenía intenciones de esparcir su trabajo y pensamiento – centrado principalmente en el estudio de la polifonía romana del siglo XVI – influyó a personajes como Karl Proske (1794-1861) y Franz Xaver Witt (1834 – 1888).

Proske se trasladó a la ciudad de Ratisbona en 1823; para 1826 se ordenaría sacerdote, lo que lo pondría en contacto con el obispo de esa ciudad: Michael Sailer, quien presentó a Proske ante el rey Luis I de Baviera, entusiasta promotor de las artes, dando así lugar a un mecenazgo que le permitiría realizar una serie de viajes a Italia “a fin de recoger obras musicales antiguas, que dieron como resultado la

¹¹⁰ Siegfried, Gmeinwieser. "Cecilian movement." *Grove Music Online*. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.05245>. Última fecha de visita: 20 de mayo de 2022.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Paulino, Capdepón. “Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX” *Hispania Sacra, Vol 71, Iss 144*, Pp 641-658. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019. Registro tomado de: https://www.researchgate.net/publication/338028820_Decadencia_e_intentos_de_reforma_de_la_musica_eclesiastica_espanola_en_el_siglo_XIX/fulltext/5dfae396a6fdcc28372be3fa/Decadencia-e-intentos-de-reforma-de-la-musica-eclesiastica-espanola-en-el-siglo-XIX.pdf . Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.

inmensa Biblioteca Proske, con una cantidad asombrosa de música, que se calcula en cerca de 30.000 composiciones de los siglos XV al XVIII”¹¹³.

En cuanto a Witt, no es sino hasta 1868 que funda formalmente la Sociedad de Santa Cecilia en la ciudad de Barberg, y de la cual solicitó la aprobación pontificia, misma que Pío IX concedió con su breve *Multum ad commovendos animos*, del 16 de diciembre de 1870¹¹⁴. “Witt hizo públicas sus ideas a través de dos series periódicas sobre música en la iglesia, *Musica Sacra*, de 1868, y *Fliegende Blätter für katolischen Kirchenmusik*, en 1886”¹¹⁵. Es en la primera donde se habla sobre las metas de la incipiente Sociedad:

Primero, el uso del canto en la liturgia; segundo, un interés renovado en la técnica contrapuntística de Palestrina; tercero, el uso de instrumentos de viento para el acompañamiento; y cuarto, el canto de himnos en lengua vernácula. Únicamente las primeras tres influyeron en la música sacra coral de ese tiempo.¹¹⁶

Una de las principales características de este movimiento es la concepción de la música sacra sin acompañamiento o con uno muy sucinto y más bien modesto, siendo el órgano uno de los pocos instrumentos considerados idóneos y litúrgicamente correctos para esta tarea. Esta línea de pensamiento se extiende incluso desde antes de la consolidación del movimiento, con el ya mencionado

¹¹³ José, Lopez-Calo. “Hilarión Eslava (1807-1878), Precursor Del Cecilianismo En España.” *Príncipe de Viana*, ISSN 0032-8472, Año N° 67, N° 238, 2006 (Ejemplar Dedicado a: Conmemoración Del VIII Centenario de La Chantría de La Catedral de Pamplona Como Dignidad Eclesiástica (1206-2006)), Pags. 577-608, 2006. EBSCOhost, Registro tomado de:

<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsoai&AN=edsoai.ocn806711663&lang=es&site=eds-live>. Última fecha de visita: 30 de mayo de 2022.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Patrick M, Liebergen. “The Cecilian Movement In The Nineteenth Century: Summary Of The Movement”, *The Choral Journal*, MAY 1981, Vol. 21, No. 9 (MAY 1981), pp. 13-16 . Registro tomado de: https://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:2443/stable/pdf/23545719.pdf?refreqid=excelsior%3Aa725a9b6008a20c61069b3543949b8c2&ab_segments=0%2F5YC-6398%2Ftest&origin=&acceptTC=1. Última fecha de visita: 20 de mayo de 2022.

¹¹⁶ Siegfried, Gmeinwieser. *Op. Cit.*

Concilio de Trento a mitad del siglo XVI, y se reafirma con la promulgación del *motu proprio* del papa Pío X en el siglo XX¹¹⁷.

Los cecilianistas toman como ejemplo a los compositores del siglo XV y XVI – envueltos en la polifonía – para nutrir sus composiciones, lo que a la postre sería llamado *stile antico* –. Nuevamente la figura de Palestrina sale a relucir como primer referencia, apoyada por las ideas de ciertos protestantes alemanes de revivir su música, como Friedrich Reihardt, Anton Karl Justus Thibaut y Christian Bunsen, entre otros¹¹⁸.

Siguiendo las bases de la música en las iglesias en Roma, se alejan deliberadamente de toda expresión musical-teatral, con interpretaciones ultra románticas, modulaciones poco ortodoxas y cromatismos¹¹⁹. Hacia el segundo tercio del siglo XIX estas ideas esparcirían a lo largo de toda Europa, e instarían a formar otras organizaciones similares en los Países Bajos, así como en una serie de otros estados en el mundo como Bélgica, Polonia, Suiza, Hungría e Italia, entre otros¹²⁰; es en este último en donde surgen figuras como Lorenzo Perosi o Pietro Alessandro Yon:

El movimiento cecilianista se extendió a otros países como Estados Unidos o Irlanda pero el país que mostró mayor entusiasmo ante la iniciativa alemana fue Italia gracias a Guerrino Amelli, Giuseppe Terrabugio o Lorenzo Perosi, aunque la actividad de este último se adentra ya en el siglo XX.¹²¹

Al respecto de los compositores, hubo algunos que, ya sea de manera directa o inconscientemente, se apegaron a esas metas publicadas por Witt:

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Patrick M, Liebergen. *Op. Cit.* “The Cecilian Movement In The Nineteenth Century: Summary Of The Movement”, *The Choral Journal*, MAY 1981, Vol. 21, No. 9 (MAY 1981), pp. 13-16. Registro tomado de: https://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:2443/stable/pdf/23545719.pdf?refreqid=excelsior%3Aa725a9b6008a20c61069b3543949b8c2&ab_segments=0%2F5SYC-6398%2Ftest&origin=&acceptTC=1. Última fecha de visita: 20 de mayo de 2022.

¹¹⁹ Siegfried, Gmeinwieser. *Op. Cit.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Paulino, Capdepón. *Op. Cit.*

Por ejemplo, podemos ver elementos Cecilianos en el *Requiem* de Verdi, en el arreglo de Wagner del *Stabat Mater* de Palestrina y en la *Sinfonía No. 8* de Mahler.

Si estos compositores incorporaron o no los elementos Cecilianos en un esfuerzo consciente de seguir los ideales de la Sociedad de Santa Cecilia está abierto a conjeturas; no obstante, tenemos evidencia de que tanto Anton Bruckner como Franz Liszt apoyaron los conceptos básicos de la Sociedad y de que ambos estuvieron ansiosos por la aprobación de los Cecilianos. Aunque ninguno se volvió miembro de ésta, los dos incorporaron elementos Cecilianos con un gran éxito.¹²²

En 1870, la Sociedad publica el primer catálogo de música aprobada para el servicio litúrgico, y en cuya lista aparecía en primer lugar el Canto Gregoriano, seguido de la polifonía *a capella*, música para órgano e himnos comunitarios¹²³. Por esa razón, y a partir de ese momento, se comenzó a publicar una serie de libros que contenían, a veces truncados y en otras con acompañamientos y armonizaciones al órgano, algunas de las melodías gregorianas originales, muchas de las cuales eran tomadas directamente de las ediciones de Solesmes, e incluso de las Ediciones Vaticanas¹²⁴.

El movimiento Cecilianista llegó a América de dos formas: a través de Estados Unidos:

[...] gracias a los numerosos emigrantes alemanes, que para mediados del siglo XIX constituían grupos compactos y muy bien organizados, en los que brillaron compositores de la talla de Johannes Baptista Singenberger, que en 1873 fundó la Sociedad Americana de Santa Cecilia, de la que fue primer presidente; fundó también una revista, *Caecilia*, que dirigió en sus primeros años.¹²⁵

Y a través de México, en particular de la editorial Pustet, en honor a Friedrich Pustet (1798 – 1892) quien en 1889 publicó totalmente en español, por

¹²² Patrick M, Liebergen. *Op. Cit.*

¹²³ Siegfried, Gmeinwieser. *Op. Cit.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ José, Lopez-Calo. *Op. Cit.*

petición del Obispo de Querétaro, las ediciones de libros religiosos, música y teoría de la Sociedad Cecilianista¹²⁶.

En la actualidad existen escuelas fundadas por la Sociedad que sirven para la formación de músicos de iglesia, como la *Kirchen Musikschule* en Ratisbona, fundada en 1874 y la *Gregoriushaus* en la ciudad de Aquisgrán, fundada en 1881.

4.1.2.- El Minimalismo Sacro.

El Minimalismo Sacro es una sub-corriente del minimalismo cuya influencia está centrada particularmente en el arte religioso. El minimalismo es un movimiento que surge como respuesta ante las tendencias modernistas en la música, de estructuras irregulares y atonales, de exponentes como Boulez, Stockhausen y Cage, contraponiéndose con un tratamiento francamente tonal o modal, métrico, regular y comúnmente con el uso de patrones repetidos¹²⁷.

El minimalismo es un término prestado de las artes visuales para describir un estilo de composición caracterizado por una simplificación intencionada de la rítmica, melodía y vocabulario armónico. [...] El término fue tipificado durante la década de 1980 y 1990 por la música de Phillip Glass [...].¹²⁸

Como principales exponentes de este movimiento se encuentran Arvo Pärt (1935), compositor ortodoxo de origen estoniano, John Tavener (1944 – 2013), de origen británico, convertido a la ortodoxia rusa, o Henryk Górecki (1933 – 2010), católico polaco.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Keith, Potter. "Minimalism (USA)." *Grove Music Online*. 30. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002> última fecha de visita: 22 de mayo de 2022. La traducción es propia.

¹²⁸ *Ibid.*

En los 90's compositores Europeos como Henryk Górecki, Arvo Pärt y John Tavener se hicieron de fama internacional mediante un acercamiento abiertamente espiritual apodado "minimalismo sacro."¹²⁹

Con frecuencia, se engloba a estos tres compositores dentro de esta sub-corriente, no obstante, sus vidas, credos, obras y contextos son muy distintos entre sí; esto es así debido a la falta de un mejor término, sin embargo, se usará de esa misma forma para efectos de la presente tesis.

4.2.- Algunos compositores y ejemplos musicales.

Tomando en cuenta los dos movimientos artísticos anteriormente vistos y auxiliándose de los modelos de componentes teórico-musicales tratados en el apartado 2.1 de la presente tesis, se expondrán a continuación una serie de compositores y ejemplos musicales de sus obras, con el afán de ejemplificar el alcance del uso del Canto Gregoriano en las composiciones del siglo XX.

4.2.1.- Hilarión Eslava.

En su paso por Europa, el movimiento cecilianista llegó a España, en medio de una turbulenta discusión en torno a la música eclesiástica, iniciada a mediados del siglo XIX por un "empobrecimiento de la vida musical religiosa al no poder mantener la infraestructura necesaria (salarios de cantores e instrumentistas, adquisición de instrumentos, etc.)"¹³⁰, así como un par de situaciones que agravaron el estado económico de la iglesia, como el Concordato de 1851 y la Ley Desamortizadora de 1855¹³¹. Ante esta situación, y en defensa de los numerosos ataques que recibía la música eclesiástica y sus intérpretes en España (causados principalmente por la falta de recursos), surgieron varias figuras; entre ellas Hilarión Eslava (1807 – 1878).

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Paulino, Capdepón. *Op. Cit.*

¹³¹ *Ibid.*

Eslava fue un musicólogo, sacerdote y compositor, nacido en Burlada, a las afueras de Pamplona en 1807. En 1817 fue admitido como niño cantor en la catedral de Pamplona, y a la edad de 15 años, tras su cambio de voz, se le permitió seguir en la catedral a reserva de seguir participando en la escolanía, esta vez como instrumentista, y de componer para los servicios religiosos de la misma. De 1828 a 1832 se desempeñó como maestro de capilla de la Catedral de El Burgo de Osma, y desde 1844 hasta el año de su muerte en 1878 trabajaría en la Capilla Real de Madrid, en donde desempeñó el mismo puesto dos años después de su ingreso, a la par de estar también en el Conservatorio de Madrid, primero como profesor de composición y de manera intermitente como director de la institución¹³².

Escribió un artículo en 1855 en la *Gaceta musical de Madrid* sobre el estado de la música y los coros de las iglesias:

La circunstancia de exigirse por el Concordato que sean clérigos los profesores de las catedrales dificulta más y más la organización de sus capillas. Además, las rentas que en él se asignan a dichos profesores no guardan proporción alguna equitativa. El maestro de capilla que, además de dirigir y componer obras, está encargado de la enseñanza de los niños de coro, goza la misma dotación que el contralto y tenor, cuyas obligaciones se limitan únicamente a cantar su respectivo papel. Esto no es justo, por razones que nadie ignora [...] Cuán poco ha sido esta materia, lo prueban los tristes resultados que tocamos. Una gran porción de iglesias catedrales han expedido edictos para varias plazas que se hallan vacantes, y no se han presentado opositores o se han provisto de cualquier modo. En otras, sin embargo de haber vacantes, no se proveen por saberse con certeza que no hay sujetos dignos de ocuparlas, si han de ser sacerdotes.¹³³

La publicación de ese artículo le acarrearía muchas enemistades incluso dentro del gobierno español, quienes en 1868 lo destituirían tanto de su puesto en la Capilla Real como de sus funciones en el Conservatorio; No obstante, ambas posiciones le serían restituidas más tarde “aunque su estado de su

¹³² José, López-Calo. *Op. Cit.* Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.

¹³³ Cfr. Paulino, Capdepón. *Op. Cit.* p. 648.

salud, que para entonces era ya crítico, no le permitió una actividad continuada y eficaz en ninguno de los dos cargos”¹³⁴.

Eslava, al viajar por Europa, fue consciente del movimiento Cecilianista iniciado en Alemania, y con base en la reforma musical litúrgica que el movimiento proponía, se propuso hacer un plan de mejora de la música religiosa a nivel nacional, que, entre otras acciones, incluía la publicación de varios libros centrados en la enseñanza de la música, en particular sobre solfeo, armonía y composición. Hacia 1852 fundó en Madrid la Asociación de la Lira Sacro Hispana, cuya principal acción fue la publicación de una serie homónima (véase FIGURA 34) que contenía una colección completa de las mejores obras de música religiosa, así como dejaba ver abiertamente sus propuestas e ideas filosóficas¹³⁵.

No contento con eso, y seguramente que para asesorarse mejor a través del estudio directo de lo que se hacía en otras naciones, Eslava se propuso realizar un largo viaje por Europa que, efectivamente, consiguió hacer en la primavera-verano de ese mismo año 1852; él dice que la finalidad de ese viaje era estudiar y copiar las obras de música española que existiesen en las bibliotecas de las naciones que iba a visitar, y menciona en concreto las bibliotecas de París, Berlín y Viena; pero la impresión que se saca es que él quería informarse bien de los movimientos religiosos de esas naciones, en particular por lo que se refería a la recuperación de las obras históricas.¹³⁶

¹³⁴ José, López-Calo. *Op. Cit.*

¹³⁵ Hilarión, Eslava. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860, p. 1. En José López-Calo. *Op. Cit.*

¹³⁶ José, López-Calo. *Op. Cit.*



FIGURA 34. Portada de la publicación *Lira Sacro Hispana*¹³⁷.

¹³⁷ Hilarión, Eslava. *Lira Sacro Hispana*. Madrid: M. Martín Salazar, 1852-1860, Registro tomado de: [https://imslp.org/wiki/Lira_sacro_hispana_\(Eslava%2C_Hilari%C3%B3n\)](https://imslp.org/wiki/Lira_sacro_hispana_(Eslava%2C_Hilari%C3%B3n)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.

Con todo, se puede decir que Hilarión Eslava hizo un esfuerzo por unificar la música eclesiástica en España, que, aunque fue influenciada por los movimientos y contexto social de su época, también se atreve a cuestionar los modos en que se hacía, pues por un lado se promulga abiertamente en contra de la imitación “*a la Palestrina*” como la única válida para la composición litúrgica, pero por otro también se opone a las composiciones “completamente teatrales” de compositores como Rossini, Weber, Mozart, entre otros. También se puede leer su postura ante las obras corales *a capella* y el acompañamiento de las voces con instrumentos como el órgano y de viento-madera, haciendo así una especie de jerarquía en la que las primeras siempre serán preferidas a las obras con instrumentos¹³⁸, todo esto, y como ya se ha dicho anteriormente, son nociones provenientes de la Sociedad de Santa Cecilia.

¹³⁸ Cfr. José, López-Calo. *Op. Cit.*

D. HILARION ESLAVA.

MAESTRO DE LA REAL CAPILLA Y PROFESOR DE COMPOSICION
DEL CONSERVATORIO

Nº 4.

Jesu, dulcis memoria.

Andante mosso

The image shows a musical score for a four-part vocal motet. The parts are labeled on the left: TIPLES, CONTRALTOS, TENORES, and BAJOS. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante mosso'. The lyrics are 'Je - su Je - su dul - cis me - mo - ri - a'. The score consists of four staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics. The lyrics are: 'Je - su Je - su dul - cis me - mo - ri - a'. The music is written in a homophonic style, with all parts moving in parallel motion.

FIGURA 35. Motete *Jesu dulcis memoria* (Fragmento, cc. 1-4) de Hilarión Eslava¹³⁹. Nuevamente se puede apreciar el uso del *Stile Antico* como influencia en el lenguaje musical de la pieza, de textura homofónica y *a capella*.

¹³⁹ Hilarión, Eslava. “*Jesu dulcis memoria*”, *Tres motetes*, Op. 147. Madrid: 1859. El registro carece de los datos editoriales omitidos, fue tomado de: [https://imslp.org/wiki/3_Motetes%2C_Op.147_\(Eslava%2C_Hilari%C3%B3n\)](https://imslp.org/wiki/3_Motetes%2C_Op.147_(Eslava%2C_Hilari%C3%B3n)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.

FIGURA 36. *Ave Maria* (fragmento, cc. 6-11) de Hilarión Eslava¹⁴⁰. En este ejemplo se observa el *Stile Antico* en las voces, acompañadas con órgano.

¹⁴⁰ Hilarión Eslava. “*Ave Maria*”, 3 motetes a 4 voces con acompañamiento de órgano. Madrid: 1861. El registro carece de los datos editoriales omitidos, fue tomado de: [https://imslp.org/wiki/3_Motetes%2C_Op.156_\(Eslava%2C_Hilari%C3%B3n\)](https://imslp.org/wiki/3_Motetes%2C_Op.156_(Eslava%2C_Hilari%C3%B3n)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.

OFERTORIO

para ORGANO por D. H. ESLAVA.

Mod^{to} pero libre. N^o 1

PRELUDIO.

FIGURA 37. *Ofertorio* (fragmento, cc. 1-6) de Hilarión Eslava¹⁴¹. Nótese el lenguaje musical distinto al que emplea en las dos figuras anteriores, siendo esta obra un ejemplo de la inclinación del compositor por no decantarse absolutamente en un estilo composicional concreto.

4.2.2.-Anton Bruckner.

Josef Anton Bruckner (1824 – 1896), fue un compositor austriaco de la ciudad de Ansfelden conocido principalmente por sus obras corales sacras y sus sinfonías. Su inmersión a la música fue a muy temprana edad, inducida por su padre Anton, quien era organista y director de música en la iglesia del pueblo¹⁴². A la edad de 13 años y tras la muerte de su padre es enviado al monasterio agustino de San Florián donde es admitido como coralista (lugar donde cantó durante tres años hasta su

¹⁴¹ Hilarión, Eslava. *Museo Orgánico Español, Obra 121*, Madrid:1854. 28, El registro carece de los datos editoriales omitidos, fue tomado de: [https://imslp.org/wiki/Museo_organico_espanol%2C_Obra_121_\(Eslava%2C_Hilari%C3%B3n\)](https://imslp.org/wiki/Museo_organico_espanol%2C_Obra_121_(Eslava%2C_Hilari%C3%B3n)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.

¹⁴² Paul, Hawkshaw, Timothy L. Jackson. "Bruckner, (Joseph) Anton." *Grove Music Online*. 24. Oxford University Press. Registro tomado de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040030>. Última fecha de visita: 23 de mayo de 2022.

cambio de voz¹⁴³) en donde refuerza su pensamiento católico y de cuyo paso se nutre para la composición de su obra sacra durante el resto de su vida.

En 1845 tendría la oportunidad de asistir en la enseñanza de la música en ese monasterio, y diez años más tarde asumiría la plaza de organista en la catedral de Linz. Hacia 1860 es invitado a dirigir al *Liedertafel Frohsinn*, un club coral de voces masculinas con quienes se presentó en numerosos conciertos; esto le valió una fama y renombre como director coral, y también lo alentó a componer para coro, siendo su *Ave Maria* (1856) e *Inveni David* (1868) un par de ejemplos de composiciones dedicadas a este club, siendo ésta última estrenada en uno de los aniversarios del mismo¹⁴⁴.

A pesar de que su vida fue prolífica en lo profesional, no estuvo exenta de vicisitudes en el ámbito personal, pues desde muy joven mostró rasgos de depresión y neurosis¹⁴⁵, mismos que le llevaron hasta el punto de internarse en el sanatorio mental Bad Kreuzen en 1867¹⁴⁶; por otro lado y como se puede leer en muchas de sus correspondencias con amigos cercanos como Josef Seiberl y Rudolf Weinburn, siempre tuvo intenciones de contraer matrimonio, sin embargo “siempre fue trágico para él que su deseo nunca fuera cumplido”¹⁴⁷. Esta fue una de las razones que lo orillaron a refugiarse en la iglesia, y al ser considerado un músico religioso, gran parte de su catálogo de obras está orientado hacia las composiciones sacras vocales, y cuya producción estuvo enmarcada por la influencia de las ideas Cecilianistas: adopción del contrapunto palestriniano y una textura polifónica a *capella* (véase FIGURAS 38 Y 39) .

¹⁴³ Ronald L, Miller. “The Motets of Anton Bruckner.” *The Choral Journal*, vol. 37, no. 2, 1996, pp. 19–25. *JSTOR*. Registro tomado de: <http://www.jstor.org/stable/23551779>. Última fecha de visita: 25 de mayo de 2022.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Constantin, Floros. *Anton Bruckner The Man and the Work*, Ernest, Bernhardt-Kabisch (trad.), Frankfurt: Peter Lang GmbH, 2015, pp. 19- 21. Registro tomado de: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unam/reader.action?docID=1952830>. Última fecha de visita: 25 de mayo de 2022.

¹⁴⁶ Paul, Hawkshaw Timothy L. Jackson. *Op. Cit.*

¹⁴⁷ Constantin, Floros. *Op. Cit.* p.22.

[...] [en] La misa en E menor y sus posteriores obras corales de menor escala, desarrolla un estilo neo-Palestriniano enriquecido mediante el empleo de armonía cromática [...] Con *Os justi* (1879), Bruckner demuestra al escéptico Ignaz Traumihler, maestro de coro en St Florian, que podía componer una obra dentro del más vivo espíritu del movimiento Ceciliano, completamente en modo Lidio.¹⁴⁸

Sr. Hochwürden Herrn Musikdirektor Ignaz Traumihler zu St. Florian

13

6. Graduale (Lydisch)

Komponiert 1879

Nicht schnell

The musical score is for the Graduale 'Os Justi' in Lydisch mode. It consists of four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Nicht schnell'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo). The lyrics are: 'Os ju - sti me - di - ta - bi - tur sa - pi - en - ti - am, os ju - sti me - di - ta - bi - tur sa - pi - en - ti - am, os ju - sti me - di - ta - bi - tur sa - pi - en - ti - am, os ju - sti me - di - ta - bi - tur sa - pi - en - ti - am, os'. The score is composed in E minor and is in the Lydian mode, characterized by a tonic on F# and a major third on A.

FIGURA 38. *Os Justi* (fragmento cc. 1-7) de Anton Bruckner¹⁴⁹. Nótese el manejo modal de la obra, marcado por una tónica en fa (modo lidio) y la textura homofónica en el texto.

¹⁴⁸ Paul, Hawkshaw. *Op. Cit.* La traducción es propia.

¹⁴⁹ Anton, Bruckner. "Graduale (Lydisch)", *Ausgewählte Geistliche Chöre, No.6*, Ludwig Berberich (ed.), Leipzig: Edition Peters, 1939. Pp. 13-15. Registro tomado de: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP365537-PMLP169430-Bruckner_Os-justi_ed_Berberich.pdf. Última fecha de visita: 24 de mayo de 2022.

Der löblichen Liedertafel Frohsinn achtungsvoll gewidmet zum Gründungsfeste 1868

Inveni David

WAB 19

Psalm 88: 21-22 (Vulgata)

Anton Bruckner
(1824-1896)

The image displays a musical score for the vocal and brass parts of 'Inveni David'. It features four vocal staves: Tenor I, Tenor II, Bass I, and Bass II. Each vocal staff includes a melodic line with lyrics and dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *f*. Below the vocal staves are three brass staves: Posaune 1, 2, and 3 (Trumpets), and Bassposaune (Tuba). The brass parts are primarily rests, with a final *f* dynamic marking at the end of the section. The score is written in a key signature of three flats and common time.

FIGURA 39. *Inveni David* (fragmento, cc. 1-6) de Anton Bruckner¹⁵⁰. Además de la textura polifónica, el compositor añade 4 trombones (Posaune 1-4) a manera de contracantos, como si éstos mismos formaran otro coro entre ellos además del vocal, y lo cual concuerda a su vez con el uso de instrumentos de viento, sugeridos por el movimiento Cecilianista.

Bruckner muere en Viena el 11 de octubre de 1896 a la edad de 72 años, y tras haber padecido de varios problemas de salud durante muchos años. Su testamento marca las pautas específicas que se debían tomar una vez falleciera, desde el médico que debía embalsamarlo hasta el lugar y forma en que reposarían sus restos:

Deseo que mis restos terrestres sean colocados en un sarcófago de metal, colocado a plena vista, sin ser enterrado, en la cripta debajo [...] de St. Florian, específicamente debajo del Gran Órgano» [...] También dejó un par de

¹⁵⁰ Anton, Bruckner. "Inveni David", *Ausgewählte geistliche Chöre, Anhang*, Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1984. p. 90

instrucciones más: El cuerpo debía ser embalsamado por el Profesor Richard Paltauf, y su cuerpo debía ser transportado y enterrado con un tratamiento de alguien de «Primera Clase».¹⁵¹

4.2.3.- Lorenzo Perosi.

Lorenzo Perosi fue un compositor y organista nacido en Tortona, Italia, en 1872, cuya obra es casi exclusivamente sacra. Estudió música eclesiástica en Ratisbona, Alemania, en el año de 1893, tras haber pasado por los conservatorios de Milán y Roma en 1888¹⁵². En 1894 viaja a Francia a estudiar Canto Gregoriano con Dom Mocquereau y con quien crea la comisión para la creación de las Ediciones Vaticanas¹⁵³; en ese mismo año es elegido como maestro de capilla de la Catedral de San Marcos en Venecia, y al año siguiente es ordenado sacerdote. Desde 1898 hasta 1915 ocupó la dirección musical de la Capilla Sixtina, posición que dejó por problemas psicológicos que lo llevarían a internarse en un hospital psiquiátrico en 1922. Un año después retomaría el puesto y lo mantendría hasta su muerte en 1956¹⁵⁴. Se dice que fue muy allegado al papa Pio X: “El venerable Cardenal Sarto tiene una estima paternal hacia él e insiste en su residencia en La Curia mientras que el joven abad [Perosi] pasa tardes enteras improvisando y componiendo en el órgano”¹⁵⁵.

¹⁵¹ Constantin, Floros. *Op. Cit.* p.48. La traducción es propia.

¹⁵² Franchi-Verney, G. y J. S. S. “Don Lorenzo Perosi.” *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 40, no. 673, 1899, pp. 167–68. *JSTOR*, Registro tomado de: <https://doi.org/10.2307/3365728>. Última fecha de visita: 30 de mayo de 2022

¹⁵³ Cfr. Antonio, Linage Conde. *Op. Cit.* Cita al pie # 26. Y Suñol, Don. “Apéndice al reglamento” *Método Completo Para Tres Cursos de Canto Gregoriano Según La Escuela de Solesmes [Música Notada]*. p. 169. EBSCOhost, Registro tomado de: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsoai&AN=edsoai.ocn778696471&lang=es&site=eds-live>. Última fecha de visita: 30 de May de 2022.

¹⁵⁴ John, Waterhouse. *Op. Cit.*

¹⁵⁵ Franchi-Verney, G. *Op. Cit.* La traducción es propia.

2

et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa.

et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa.

Te-de-cet hymnus De-us in Si-on, et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa.

FIGURA 40. Salmo (fragmento cc. 13 -16) del introito de la *Messa da Requiem a 3 voce maschili*¹⁵⁶. Perosi incorpora la melodía gregoriana original del salmo “te decet” (véase FIGURA 19) a la cual armoniza con el órgano.

¹⁵⁶ Lorenzo, Perosi. *Op. Cit.*

TANTUM ERGO

A DUE VOCI PARI CON ACC.TO OD A QUATTRO MISTE CON O SENZA ACC.TO

Sostenuto.

Soprani.
Contralti.
ORGANO.
Tenori.
Bassi.

Tan - tum er - go sa - cra - men - tum
Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que
ve - ne - re - mur cer - nu - i: et an -
laus et ju - bi - la - ti - o sa - lus

FIGURA 41. Motete *Tantum Ergo* (Fragmento, cc. 1 – 9) de Lorenzo Perosi¹⁵⁷.

Es una obra cuya textura homofónica y tratamiento vocal, cuyos acentos coinciden con los del texto, asemejan al llamado *Stile Antico*.

4.2.4.- Pietro Alessandro Yon.

Pietro Alessandro Yon (1886 – 1943) fue un compositor y organista de origen italiano. Inició sus estudios musicales a temprana edad, en los conservatorios de las ciudades de Milán, Turín y posteriormente en la Academia de Santa Cecilia en Roma, de donde se graduó con honores. Hacia 1907 viajó a la ciudad de Nueva York, en donde, por petición del clérigo Johnn B. Young, párroco de la iglesia de San Francisco Xavier en Nueva York, fue asignado como organista y director del coro de ésta, donde originalmente trabajaría por tres años, pero terminaría haciéndolo hasta 1927 cuando es seleccionado como organista de la catedral de San Patricio, puesto que mantuvo hasta su muerte¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Lorenzo, Perosi. "*Tantum Ergo*". *Melodie Sacre, Anno VIII*. Milán: Bertarelli, 1904. Registro tomado de: [https://imslp.org/wiki/Tantum_Ergo_\(Perosi%2C_Lorenzo\)](https://imslp.org/wiki/Tantum_Ergo_(Perosi%2C_Lorenzo)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.

¹⁵⁸ Gotwals, Vernon. *Op. Cit.*

Su larga lista de composiciones incluye *The Triumph of St Patrick* (un oratorio), 21 misas, varios motetes, un *Concerto gregoriano* para órgano y orquesta, música de cámara, varias piezas para órgano, piezas para piano y canciones. Sus obras más conocidas son el villancico navideño *Gesù bambino* (1917) y la pieza para órgano *Natale in Sicilia* (1912).¹⁵⁹

De todos los compositores abordados en esta sección, es quizás Yon de los pocos que estaban completamente inmersos en una producción musical sacra, completamente consciente de las corrientes artísticas como el Cecilianismo, los eventos de la iglesia católica como el *motu proprio* de Pio X y los movimientos de restauración y reformas de la música en la iglesia como el de Solesmes. Lo anterior puede corroborarse al observar la contraportada de su *Missa "Hosanna Filio David"* (véase EJEMPLO 4 y FIGURAS 42- 45).

¹⁵⁹ *Ibid.*

MISSA

“HOSANNA FILIO DAVID

FOR THREE MIXED VOICES

IN CONFORMITY WITH THE MOTU PROPRIO OF
HIS HOLINESS, POPE PIUS X.

Composed by

PIETRO ALESSANDRO YON

ORGANIST OF ST. FRANCIS XAVIER'S CHURCH, NEW YORK

EJEMPLO 4. Contraportada de la misa en La mayor (fragmento) de Pietro Yon¹⁶⁰. La edición es de 1912, así que es probable que el mismo Yon haya revisado y añadido el texto: EN CONFORMIDAD CON EL MOTU PROPRIO DE SU SANTIDAD, PAPA PIO X.

¹⁶⁰ Pietro A., Yon. *Missa Hosanna filio David*. New York: G. Ricordi & Co., 1912. Registro tomado de: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP475477-PMLP771633-Yon_HosannaF.pdf. Última fecha de visita: 27 de mayo de 2022.

Dominica in Palmis

Antiph.
VII.

H



OSANNA * fi-li-o Da-vid:

Gregorian theme upon which this Mass
is founded and developed.

FIGURA 42. Segunda contraportada de la misa en La mayor de Pietro Yon
*Op. Cit.*¹⁶¹. Es, literalmente, una cita del tema gregoriano sobre el que se
inspira y compone los diversos movimientos de la Misa.

Andante, calmo ed espressivo

FIGURA 43. *Kyrie* de la Misa en La mayor (fragmento, cc.1-4) de Pietro Yon.
La línea superior en la mano izquierda del órgano es una réplica exacta de la
melodía gregoriana, sobre la cual el mismo compositor menciona que está
fundada y desarrollada la obra.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 1

16 Allegro con spirito

Musical score for the first system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "Cum Sancto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *p e cres.*

Allegro con spirito

Piano accompaniment for the second system. It continues the rhythmic pattern from the first system. Dynamics include *f* and *p e cres.*

Musical score for the third system. The vocal line continues with the lyrics "- tris, in... glo - ri - a De - i". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include *f*, *p e legato*, and *p e cres.*

Musical score for the fourth system. The vocal line continues with the lyrics "Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include *f*, *p e legato*, and *p e cres.*

FIGURA 44. "Gloria" (fragmento, cc. 116 – 124) de la Misa en La mayor de Pietro Yon¹⁶². El tema gregoriano es usado como una fuga.

¹⁶² *Ibid.* p. 16.

FIGURA 45. Salmo (fragmento cc. 10-11) del introito de la *Missa et absolutio pro defunctis* de Pietro Yon¹⁶³. A la melodía original del salmo (véase FIGURA 19) la acompaña con el órgano.

El señor Yon obtuvo la mayor parte de su entrenamiento musical desde la aparición del Motu proprio, y ha absorbido su esencia. Vino a este país hace pocos años a ocupar el puesto de organista en la iglesia de San Francisco Xavier, en Nueva York, una iglesia en donde los melómanos, tanto católicos como no católicos, han aprendido a identificar la mayor de las noblezas en la música religiosa [...] proveyendo un esquema musical para la liturgia que será tanto moderno y correcto, y al mismo tiempo, interesante en su contenido musical.¹⁶⁴

4.2.5.- Maurice Duruflé.

Maurice Duruflé (1902 – 1986). Fue un organista y compositor francés nacido en la ciudad de Louviers. De 1912 a 1918 estudió en una escuela de música en la ciudad de Ruan, en donde la tradición coral del canto llano era muy fuerte y serviría como una influencia muy grande para sus composiciones¹⁶⁵.

Tras ser instruido por Charles Tournemire y Louis Vierne en París, en 1920 ingresa al conservatorio donde estudió órgano y composición, y para 1930 es elegido para el puesto de organista de la iglesia de St Etienne-du-Mont, puesto que

¹⁶³ Pietro Alessandro, Yon. "Introito", *Missa et absolutio pro defunctis*, *Op. Cit.* p. 3

¹⁶⁴ J. B. W. "MUSIC." *America*, vol. 8, no. 1, Oct. 1912, pp. 23–24. EBSCOhost, Registro tomado de: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hus&AN=35252681&lang=es&site=eds-live>. Última fecha de visita: 27 de mayo de 2022. La traducción es propia.

¹⁶⁵ Nicholas, Kaye. *Op. Cit.*

conservaría por el resto de su vida¹⁶⁶. A partir de 1942 comienza a dar clases en el Conservatorio de París, primero de órgano y un año más tarde de armonía, lo que continuaría haciendo hasta 1970¹⁶⁷.

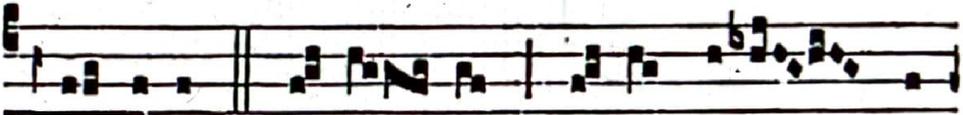
Introspectivo y enormemente autocrítico, Duruflé no fue un compositor prolífico. No obstante, su producción manifiesta una calidad uniforme y una voz distintiva en el repertorio francés del siglo XX. El canto llano es el alma de la mayoría de sus obras, pero su uso resulta más liberador que restrictivo, inspirando armonías modales, estructuras polifónicas y, a menudo, cambios de humor que van desde lo etéreo hasta lo poderosamente premonitorio.¹⁶⁸

El catálogo de sus obras no es muy denso, sin embargo, destacan sus composiciones corales y para órgano, en particular su *Requiem Op.9* (1947), *4 Motets Op. 10* (1960) y *Prélude, adagio et choral varié sur le 'Veni Creator'* (1930), dedicada a su mentor Louis Vierne (1870 – 1937). Es en esas tres obras en donde se pueden encontrar la mayor cantidad de referencias y usos de melodías y estructuras gregorianas (véase FIGURAS 46 – 49).

1098 **Messes des Morts.**

LE JOUR DE LA MORT OU DE L'ENTERREMENT

Intr. 6.



R Equi-em æ-tér-nam do-na e-is Dó-

FIGURA 46. *Introito* de la misa gregoriana de difuntos (fragmento)¹⁶⁹.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Liber Usualis. Op. Cit.* p. 1098.

I. Introit

Andante moderato (♩ = 60-66)

S
A
T
B

pp
à
pp
à

pp sostenuto
Re - qui - em æ - ter - nam

pp sostenuto
Re - qui - em æ - ter - nam

O
p

FIGURA 47. *Introito* de la Misa de *Requiem* de Duruflé (fragmento, cc. 1-5)¹⁷⁰.
Nuevamente vemos la incorporación intacta del *cantus firmus* del gregoriano
como base de una nueva composición (véase FIGURA 46).

cérum So-la fides súf-fi-cit. 5. Tantum ergo Sacramentum
Venerémur cérnu- i : Et antíquum documéntum Novo ce-

FIGURA 48. *Pange Lingua*, himno gregoriano (fragmento)¹⁷¹.

¹⁷⁰ Maurice Duruflé. *Requiem*. Alexandre Evstiougov (ed.), Sarrebruck, 2020. p.3.

¹⁷¹ *Liber Usualis*. Op. Cit. p. 481

4. Tantum ergo

Andante sostenuto (♩=72) Maurice Duruflé
(1902 - 1986)

The image shows a musical score for the motet 'Tantum ergo' by Maurice Duruflé. It is a four-part setting for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is 'Andante sostenuto' with a metronome marking of ♩=72. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Latin: 'Tantum ergo Sacramentum quod ex nihilo fieri, quod ex nihilo fieri, quod ex nihilo fieri, quod ex nihilo fieri'. The Soprano part has the melody intact. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

FIGURA 49. *Tantum ergo*, motete a 4 voces de Duruflé (fragmento cc. 1-4)¹⁷².
La voz de soprano tiene la melodía intacta del fragmento homónimo gregoriano (véase FIGURA 38).

Duruflé fue un gran defensor de la música litúrgica y en particular del Canto Gregoriano, el órgano tubular como instrumento litúrgico y el latín como idioma de la iglesia, todo lo cual deja ver mediante varios artículos que escribió para diversas publicaciones en revistas y medios de divulgación artística, tales como *‘L’orgue dans la nouvelle liturgie’* de 1965, *‘Une table ronde sur la musique religieuse’* de 1969 y *‘Réflexions sur la musique liturgique’* en 1980; todos, artículos de la revista *L’orgue* en los años mencionados, y que responden a una necesidad personal de manifestarse ante los cambios en la iglesia y la liturgia derivados del Concilio Vaticano II¹⁷³. A pesar de sus esfuerzos, parece ser que al final de su vida tuvo que optar por seguir las pautas del mencionado Concilio, haciendo que su producción

¹⁷² Maurice, Duruflé. *“Tantum ergo”, 4 Motets Sur Des Themes Gregoriennes*. Holanda: Durand Press, 2014.

¹⁷³ Vincent, Rone. “Vatican II, Maurice Duruflé and the Harmony of Resignation in *Notre Père*: Part two.” *Journal of Musicological Research*, vol. 37, no. 2, Abril de 2018, pp. 166–80. Registro tomado de: <https://eds-p-ebSCOhost-com.pbidi.unam.mx:2443/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=60c9d273-447b-425f-bef8-d5c7c378cde5%40redis>. Última fecha de visita: 26 de mayo de 2022.

musical fuera en declive; la única obra que sigue las pautas de la música sacra de ese momento es el motete *Notre Père* (1977)¹⁷⁴.

4.2.6.- Henryk Górecki.

Henryk Mikołaj Górecki (1933 – 2010) fue un compositor polaco nacido en la ciudad de Czernica, al suroeste de Polonia. Realizó sus estudios de composición en la Academia de Música de Katowice, Polonia, entre 1955 y 1960, y donde posteriormente dio clases y fue rector en 1975¹⁷⁵.

Su obra es variada en cuanto a los estilos que emplea, pues por un lado retoma ideales neo-clásicos como en su *Sonata para dos violines* (1957), pasando por estructuras de la segunda escuela de Viena en *Epitafium* (1958) y adoptando sonoridades que remiten al universo sonoro de Boulez en *Monologhi* (1960); no obstante en cierto momento de su vida decidió alejarse de las corrientes post-modernas que estaban en voga en Europa, y hacia la década de los 70's y posteriores años, vertió su composición musical hacia la música coral, mediante el uso de un lenguaje armónico diatónico y modal, como en su *Segunda Sinfonía* y en varias de sus composiciones corales como *Beatus Vir* (1979) y *Miserere* (1981) (véase FIGURAS 50 y 51)

¹⁷⁴ Aunada a la ya mencionada reducida producción musical de Duruflé, por tratarse de un compositor relativamente reciente, la disponibilidad libre de sus obras en los principales repositorios de partituras en línea, como *Petrucci Music Library ISMLP*, se encuentra protegida por derechos de autor y hace imposible obtener una copia de las mismas.

¹⁷⁵ Adrian, Thomas. Górecki, Henryk Mikołaj." *Grove Music Online*. . Oxford University Press., Registro tomado de: <https://www.oxfordmusiconline.com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011478>. Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022

FACSIMILE AUTOGRAFI

HENRYK "Miserere" " 1981. *

Lento (♩ = 48) *Andante*

p MHS 123 Esse Górecki, Henryk

B. II

Do — mi — he De — us Do — mi — he De — us

Do — mi — he De — us Do — mi — he De — us

Figura 50. *Miserere* (fragmento, cc. 1-8) de Henryk Górecki¹⁷⁶. El texto "*Domine Deus*" así como el manejo vocal de las líneas melódicas remiten a la tradición gregoriana.

Lento (♩ = 48-50) *Andante* - *Dolce cantabile*

p

B. I II

Do — mi — he De — us Do — mi — he De — us

Do — mi — he De — us Do — mi — he De — us

FIGURA 51. El lenguaje armónico es sencillo y modal, y de textura homofónica¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Henryk Górecki. *Miserere*. El registro carece de los datos editoriales omitidos, es un facsímil autógrafa del mismo Górecki, tomado de: https://kupdf.net/download/henryk-gorecki-miserere_58cb7a71dc0d60db13c3463c.pdf. p.1. Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.

¹⁷⁷ *Ibid.* p.2

Górecki fue un compositor profundamente espiritual y católico. Fue amigo cercano de Karol Wojtyła, quien adoptaría el nombre y posición de papa Juan Pablo II, de quien se inspiró para componer *Totus Tuus* (1987) en alusión a la entrega total de éste a la figura de la virgen María. Górecki diría en numerosas ocasiones que su propósito era “la gloria a Dios y con ello, el sacrificio como hombre para sostener la verdad a través de los tiempos.”¹⁷⁸

4.2.7.- Arvo Pärt.

Arvo Pärt (1935 -) es un compositor estoniano nacido en la ciudad de Rakvere. Sus obras guardan un estilo muy particular conforme a diversos periodos en su vida; sus piezas tempranas tienen una relación muy estrecha con el serialismo y la música experimental, empleando ritmos irregulares, técnicas vocales extendidas como gritos y susurros y acordes en *cluster*, en conjunción con características más tradicionales como el empleo de secuencias tonales por quintas descendentes y cadencias auténticas. Todas estas características se pueden encontrar en su *Credo* (1968)¹⁷⁹, mismo que marca el final de su primer época composicional¹⁸⁰.

Tras el *Credo*, Pärt entró a un período de introspección y reflexión durante el cual rechazó las técnicas contemporáneas de composición y volcó su atención al estudio de la música temprana, incluyendo el Canto Gregoriano, la vieja Escuela de Notre Dame y la Polifonía Renacentista.¹⁸¹

El segundo período composicional de su obra ha sido catalogada dentro del minimalismo sacro, expresión musical que el propio Pärt apoya y manifiesta a través

¹⁷⁸ Boris, Alvarado. “Henryk Mikolaj Gorecki (1933-2010)”. *Revista musical chilena*, 65 (215), p.76-77. Registro tomado de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100013.

Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.

¹⁷⁹ Shenton, Andrew. "Pärt, Arvo." Grove Music Online. 29. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www.oxfordmusiconline.com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000380161>. Última fecha de visita: 1 de junio de 2022.

¹⁸⁰ Por tratarse de un compositor relativamente reciente, la disponibilidad libre de sus obras en los principales repositorios de partituras en línea, como *Petrucci Music Library ISMLP*, se encuentra protegida por derechos de autor y hace imposible obtener una copia de las mismas.

¹⁸¹ Shenton, Andrew. *Op. Cit.*

del desarrollo de un estilo de composición propio denominado *tintinnabuli*, término que él mismo asocia con el repicar de campanas, cuya principal característica es el empleo de dos voces donde la primera de ellas tiene un movimiento melódico que se desenvuelve alrededor de una nota en forma de ancla, y una segunda voz “*tintinnabuli*” que comunmente se manifiesta a través de la realización de arpegios sobre las triadas tonales¹⁸². Por mencionar algunas de sus obras dentro de este estilo: *Für Alina* (1976), *Fratres* (1977), *Cantus in Memory of Benjamin Britten* (1977), *Spiegel im Spiegel* (1978) (véase FIGURA 52), *Es sang vor langen Jahren* (1984), *Magnificat* (1989) (véase FIGURA 53), *Berliner Messe* (1990, 2002), *Most Holy Mother of God* (2003) (véase FIGURA 54).

¹⁸² Moore, Andrea. “Arvo Pärt.” Salem Press Biographical Encyclopedia, 2020. EBSCOhost, Registro tomado de: <https://search-ebscobhost-com.pbidi.unam.mx:2443/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=89407752&lang=es&site=eds-live>. Última fecha de visita: 1 de junio de 2022.

Spiegel im Spiegel

Arvo Pärt

The image displays a musical score for the piece 'Spiegel im Spiegel' by Arvo Pärt, specifically measures 1 through 10. The score is written for Cello and Piano. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the Cello part with a melodic line starting on a low 'la' note and moving in a stepwise fashion. The Piano part features arpeggiated chords in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system (measures 6-10) continues the Cello's melodic development and the Piano's arpeggiated accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 6/4.

FIGURA 52. *Spiegel im Spiegel* (fragmento, cc. 1-10) de Arvo Pärt¹⁸³. El piano toca arpeggios sobre fa mayor y armonías afines, mientras que el violoncello va desarrollando un motivo melódico centrado sobre la nota la, que funciona como nota de reposo.

¹⁸³ La edición es propia, hecha mediante una transcripción desde el siguiente enlace: Arvo, Pärt, *Spiegel im Spiegel, for Cello & Piano*. Sebastian, Klinger, cello y Jürgen, Krusse, piano. Brilliant Classics. 2021. Registro tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TBDw9M8W3HA>. Grabación audiovisual. Última fecha de visita: 1 de junio de 2022.

S solo
hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae, *p*
ec - ce
S I, II
ec - ce
T
hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae, ec - ce
B
ec - ce

S I, II
e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent o - mnes
T
e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent o - mnes
B
e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent o - mnes

FIGURA 53. *Magnificat* (fragmento, cc.14 – 24)¹⁸⁴. La pieza está escrita de manera homofónica, con texto del evangelio de Lucas, en donde la voz de soprano solista tiene una nota pedal sobre do, mientras que el resto de las voces en el coro transitan sobre notas del arpeggio en el tono en cuestión.

Most Holy Mother of God

für vier Singstimmen (C/A/T/B) a cappella (2003)

Arvo Pärt
(* 1935)

Contraltos (top two staves)
T1
T2
Basso

4/4 2 4

Most Ho - ly Mother of God save us,
Most Ho - ly save
Most Ho - ly save

FIGURA 54. *Most Holy Mother of God* de Arvo Pärt¹⁸⁵. La obra maneja una textura homofónica, en donde las entradas de las diversas voces se mueven en grado conjunto sobre los grados de una escala dada.

¹⁸⁴ Arvo, Pärt. *Magnificat für gemischten chor*. Viena: Universal Edition, 1989. p. 3.

¹⁸⁵ Arvo, Pärt. *Most Holy Mother of God*. Viena: Universal Edition, 2003. p. 2.

4.2.8.- Ola Gjeilo

Ola Gjeilo (1978 -) Es un compositor y pianista noruego que actualmente vive en Los Angeles. Su música es influenciada por diversos géneros como el clásico, el jazz y la música popular tradicional. Con su breve trayectoria, sus obras ha sido interpretadas en los Estados Unidos, Canada, Reino Unido, Sudáfrica, Noruega, Suiza, Dinamarca, Finlandia, Alemania, Hungría, Francia y Bélgica. Estudió en la Academia de Música de Noruega y en el *Royal College of Music* en Londres; recientemente completó sus estudios de maestría en composición en *The Juilliard School of Music*.

Debido a su relativa juventud, es imposible hablar de una influencia directa de los movimientos artísticos mencionados con anterioridad sobre sus obras, no obstante, en la contraportada de su obra *Ubi Caritas* (2003)¹⁸⁶, menciona lo siguiente (véase FIGURAS 55 y 56):

Ubi Caritas ha sido una de mis piezas más interpretadas y populares desde que fue escrita en 2001, y estoy encantado de que la obra esté ahora disponible para los coros americanos a través de Walton Music. Tal como el hermoso *Ubi Caritas* de 1960 de Maurice Duruflé, esta partitura también adquiere inspiración de la tradición del Canto Gregoriano. Aun cuando expone ciertos aspectos del mismo, esta composición es completamente original y no se basa en canto alguno existente.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Ola, Gjeilo. *Ubi Caritas*. Walton Music Corporation. 2003. Registro Digital.

¹⁸⁷ *Ibid.* La traducción es propia.

Maurice Duruflé

U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. Con - gre - ga - vit nos in u - num Chris - ti a - mor
Ex - sul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

Ti - me - a - mus et a - me - mus De - um vi - vum. Et ex cor - de di - li - ga - mus nos sin - cc - ro.

S
U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. est. Con - gre - ga - vit

A
U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. est. Con - gre - ga - vit

T
U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. est. Con - gre - ga - vit

B
U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. est. Con - gre - ga - vit

FIGURA 55. *Ubi Caritas* (fragmento, cc. 1 – 6) de Maurice Duruflé¹⁸⁸. En la edición se muestra en los primeros dos sistemas el *cantus firmus* sobre el cual el compositor desarrolla la obra.

¹⁸⁸ Maurice, Duruflé. *Ubi Caritas*. El registro carece de los datos editoriales omitidos, fue tomado de: [https://orfeonmalaga.org/musica/Duruflé-Ubi Caritas.pdf](https://orfeonmalaga.org/musica/Duruflé-Ubi%20Caritas.pdf). Última fecha de visita: 1 de junio de 2022.

Dedicated to Lone Larsen and Voces Nordicae

UBI CARITAS

SATB Unaccompanied

OLA GJEILO

Musical score for the first system of 'Ubi Caritas'. It features three staves: Soprano, Alto, and Piano (for rehearsal only). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 52. The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic and the lyrics 'U-bi ca-ri-tas et a - mor, De-us i - bi est.' The Alto part is silent in this system. The Piano part also begins with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a 3/4 time signature change.

Musical score for the second system of 'Ubi Caritas', featuring Soprano (S.) and Alto (A.) parts. The key signature remains three sharps and the time signature is 3/4. The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic and the lyrics 'Chris-ti a - mor. U - bi'. The Alto part begins with a piano (*p*) dynamic and the lyrics 'ga - vit nos in u - num Chris-ti a - mor. U - bi'. The system concludes with a 3/4 time signature change.

FIGURA 56. *Ubi Caritas* de Ola Gjeilo¹⁸⁹. Obsérvese la similitud de las líneas melódicas con el *cantus firmus* que propone Duruflé en su obra homónima (véase FIGURA 55).

¹⁸⁹ Ola, Gjeilo. *Op. Cit.* p. 3

Conclusiones.

Si se piensa en la música como una forma de arte, en tanto que es una manifestación de las emociones y sentimientos del ser humano, es fácil concluir que aquella acompañó a la diversidad de culturas desde su origen y a lo largo de sus actividades diarias. Una de estas actividades, quizá de las más complejas de entre todas las que la humanidad realiza como especie, es el ritual de adoración divina, que entre sus múltiples manifestaciones se encuentra la producción musical. En el caso de la civilización occidental, y en particular de las religiones cristianas, a ese ritual se le llama misa, y una de sus principales producciones musicales para acompañarla fue lo que se conoce como Canto Llano, el cual se fue diversificando a través del tiempo mediante la expansión del cristianismo, y que dio lugar, entre muchos otros tipos, al Canto Gregoriano.

El Canto Gregoriano es entonces el producto de una necesidad religiosa, y como parte de su importancia tanto en el ámbito sacro como artístico, fue utilizado por numerosos compositores a lo largo de la historia, quienes lo adaptaron a la estética y recursos musicales de sus respectivos tiempos para crear nuevas composiciones; no obstante, este desarrollo también causó que tanto su uso ritual como sus melodías originales quedaran en segundo plano. La música se abrió paso paulatinamente hacia un sector social que generó nuevos valores de escucha y cuya interpretación y producción no necesariamente cumplía ideales religiosos y rituales, sino atendía a necesidades musicales, compositivas y estéticas de tipo secular.

De cualquier modo, la música litúrgica atravesó por diversas vicisitudes, ligadas al desarrollo de la Iglesia Católica y de la cultura occidental misma. Así, el Canto Gregoriano original pasaría a ser una práctica en desuso generalizado y se relegaría a los manuscritos existentes en las diversas abadías y templos cristianos y católicos donde en algún momento se interpretaron sus melodías. Esta situación no cambiaría sino hasta el siglo XIX, a partir del movimiento de restauración litúrgica conocido como la Reforma de Solesmes, en la abadía que le da el nombre y desde la cual, aún a la fecha, un grupo de monjes dedican parte de sus vidas a rescatar el canto gregoriano de esos manuscritos.

El movimiento surgido en Solesmes llamaría la atención por su seriedad y tendría un efecto renovador en toda la música sacra en occidente, logrando así que los compositores retomaran una vez más la estética, estructuras y discursos del Canto Gregoriano y lo situaran nuevamente en un contexto académico moderno. En lo personal, considero que toda restauración o rescate, por muy rigurosa y científica que se pretenda hacer, siempre tendrá un gusto de subjetividad ligada no sólo a la percepción propia del que está restaurando y que es inherente a nuestra condición humana, sino que es testimonio de un contexto histórico, político, social y cultural de cierto momento en la historia.

Si bien sería muy aventurado decir que la Reforma de Solesmes nos muestra la realidad de las formas de interpretación del Canto Gregoriano, sí nos brinda un punto de partida para su interpretación en la actualidad, y nos permite posicionarlo como un objeto de estudio de corte académico. Precisamente desde ese ámbito académico es que se puede rastrear al Canto Gregoriano en la literatura musical de la cultura occidental, y no pude dejar pasar la oportunidad de cuestionarme sobre la importancia del mismo como parte integral de la formación musical profesional.

Desde la experiencia de mi formación como cantante en la Facultad de Música, el enfoque con el que se aborda la técnica vocal está orientado a entrenar y crear un instrumento vocal que permita abordar solventemente repertorios, que, por muy antiguos, abarcan desde la segunda mitad del siglo XVIII y el grueso de ellos consta del siglo XIX; la mayor parte de las materias prácticas complementarias y teóricas hacen lo propio¹⁹⁰: *Lied*, *Mélodie*, Ópera de cámara, Piano aplicado al canto, Repertorio vocal, Expresión corporal, Actuación aplicada al canto, Solfeo, Coro e Idiomas como Francés, Alemán e Italiano, entre otras; todas ellas, asignaturas congruentes de una formación de Conservatorio del siglo XIX.

¹⁹⁰ En el siguiente enlace se puede observar el mapa curricular de la Licenciatura en Música – Canto de la Facultad de Música de la UNAM <https://www.fam.unam.mx/campus/mp/mp-canto.html>.

Con esa evidencia, me pregunto: ¿No sería necesario entonces evaluar la pertinencia del estudio teórico y práctico del Canto Gregoriano en la formación de todo músico profesional? Podría debatirse su ejercicio como parte de estudios de especialización, pero en el mapa curricular de las licenciaturas de la Facultad de Música existe la asignatura de Historia de la Música Universal¹⁹¹, en la que se aborda el Canto Gregoriano desde un enfoque histórico y como parte del desarrollo de la música occidental, de manera que abordarlo dentro del mapa curricular de estudios de licenciatura no resulta fuera de lugar.

Finalmente, tras todo lo expuesto en el presente trabajo, se puede concluir que el Canto Gregoriano representa la base estética y teórica de la música académica en occidente, y que hoy en día se le puede rastrear tanto en su realidad material, a partir de los diversos manuscritos rescatados por musicólogos especialistas, así como de manera modificada, en las adaptaciones e incorporaciones que de él han hecho los compositores a lo largo de los siglos y hasta nuestro tiempo presente.

¹⁹¹ Los planes de estudio vigentes de las licenciaturas en música de la Facultad de Música de la UNAM pueden revisarse en el siguiente vínculo: <https://www.fam.unam.mx/campus/planes.php>.

ANEXOS

ANEXO 1.

Programa:

- *Rorate Caeli* Antífona
modo I, siglo VIII
(*Introitus* de la misa del cuarto domingo de adviento)
- *Veni veni Emmanuel* Himno modo
I, siglo XII
- *Gesù Bambino* Pietro Alessandro Yon (1886 -
1943)
- *Mimaamaquim.* Arthur Honegger (1892 - 1955)
(*De Trois psaumes*)
- *Domine quando veneris* Juan D. Tercero
(1895- 1987)
(*De Diez obras corales*)
- *Benedictus* Maurice
Duruflé (1902 - 1986)
(*De Messe cum Jubilo*)
- *Ubi caritas.* Ola Gjeilo (1978 -)
- *Missa et Absolutio pro Defunctis* Pietro Alessandro Yon (1886 -
1943)
 - *Resp. Subvenite*
 - *Introitus-Kyrie*
 - *Graduale-Tractus*
 - *Sequentia*
 - *Offertorium*
 - *Sanctus*
 - *Benedictus*
 - *Agnus Dei*
 - *Communio*
 - *Resp. Libera me*
 - *Ant. Ego sum - Benedictus*
 - *Ant. In Paradisum*

ANEXO 2

Textos y traducciones.

Rorate Caeli, Introito de la misa del cuarto domingo de adviento.

*Rorate Caeli desuper,
et nubes pluant justum.
Aperiatur terra,
et germinet Salvatorem.-
Caeli enarrant gloriam Dei, et opera
manuum ejus annuntiat firmamentum.*

Enviad, cielos, el rocío de lo alto, y
que las nubes lluevan al Justo;
ábrase la tierra,
y brote el Salvador.-
Los cielos cantan la gloria de Dios y el
firmamento pregonas las obras de sus
manos.

Veni, veni Emmanuel, Himno modo I siglo XII.

*Veni, veni Emmanuel
Captivum Solve Israel,
Qui gemit En exilio,
Privatus Dei Filio.*

Ven, Emmanuel, Rey y legislador,
redime a tu pueblo Israel,
que llora desterrado aquí,
hasta que venga el Hijo de Dios.

*Veni, O Sapientia,
Quae hic disponis omnia,
Veni, viam prudentiae
Ut doceas et gloriae.*

Ven, oh sabiduría
Tu planeas todo
Ven camino de la prudencia
Para enseñar y gloriarse.

*Veni, Veni, Rex Gentium,
Veni, Redemptor omnium,
Ut salves tuos famulos
Peccati sibi conscios.*

Ven, ven, Rey de las naciones
Ven, Redentor de todos
Para salvar a tus sirvientes
Consciente de su pecado.

*Veni, veni Adonai!
Qui populo In Sinai
Legem dedisti vertice,
En maiestate gloriae.*

¡Ven, ven, ven Adonai!
quien al pueblo del Siná
Le diste la ley en la cima
en la majestad de la gloria.

*Gaude, gaude,
Emmanuel nascetur pro te, Israel.*

Alégrate, alégrate,
Emmanuel nacido para ti, Israel.

Gesú Bambino.

Texto y música por: Pietro Alessandro Yon,
traducción, Alejandro Daniel Vázquez Lemus.

*Nell'umile capanna
nel freddo e povertà
é nato il Santo pargolo
che il mondo adorerà.
Osanna, osanna cantano
con giubilante cor
i tuoi pastori ed angeli
o re di luce e amor.
Venite adoremus
venite adoremus
venite adoremus Dominum.
O bel bambin non piangere*

*non piangere, Redentor!
la mamma tua cullandoti
ti bacia, O Salvator*

Mimaamaquim.

Salmo 129 (130), transliteración del hebreo

Mimaamaquim queratikha Adonai

En la humilde cabaña
en el frío y la pobreza,
el Niño Santo ha nacido
A quien el mundo va adorar.
Hosanna, hosanna, cantan
con corazón alegre
tus pastores y ángeles
oh rey de luz y de amor.
Venid, adoremos,
venid, adoremos,
venid, adoremos Al Señor.
Oh bello niño, no llores,
¡No llores, Redentor!
tu madre meciéndote
te besa, oh Salvador

Desde lo profundo te grito, Señor

Domine quando veneris.

Responsorio de los maitines del oficio de difuntos

*Domine,
quando veneris judicare terram,
ubi me abscondam a vultu irae tuae?
Quia peccavi nimis in vita mea.
Commissa mea pavesco
et ante te erubesco.
Dum veneris judicare,
noli me condemnare.*

Oh Señor,
cuando vengas a juzgar al mundo,
¿Dónde me esconderé ante tu ira?
Porque he pecado mucho en mi vida.
Temo mis pecados,
me sonrojo ante ti.
Cuando vengas a juzgar,
no me condenes.

Benedictus,
Del ordinario de la misa.

Benedictus qui venit in nomine Domini,
Hosanna in excelsis.

Ubi Caritas
Antifona *Ad Mandatum* del Jueves Santo.

Ubi Caritas et amor, Deus ibi est.

Congregavit nos in unum Christi
amor.
Exultemus,
et in ipso jucundemur.
Timeamus et amemus Deum vivum
et ex corde diligamus nos sincero

Missa et absolutio pro defunctis
Misa de difuntos gregoriana.

Introitus-Kyrie
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus Deus, in Sion,

et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam;
ad te omnis caro veniet.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Bendito el que viene en el nombre del
Señor,
Hosana en las alturas.

Donde hay caridad y amor, allí está
Dios
El amor de Cristo nos ha congregado

Alegrémonos,
y deleitémonos en Él.
Temamos y amemos al Dios vivo.
Con sincero corazón amémosnos unos
a otros.

Dales, Señor, el eterno descanso,
y que la luz perpetua los ilumine.
En Sion, cantan dignamente tus
alabanzas.
En Jerusalén, te ofrecen sacrificios.
Escucha mi plegaria,
hacia Ti a quien van todos los
mortales.

Señor, ten piedad,
Cristo, ten piedad,
Señor, ten piedad.

Graduale-Tractus

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
In memoria aeterna erit iustus,*

*ab auditione mala non timebit.
Absolve, Domine,
animas omnium fidelium defunctorum
ab omni vínculo delictorum
et gratia tua illis succurrente
mereantur evadere iudicium ultionis,*

et lucis aeternae beatitudine perfrui.

Sequentia

*Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla:*

*Teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!
Tuba, mirum spargens sonum*

*Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,*

Cum resurget creatura,

*Judicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,*

*In quo totum continetur,
Unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,*

*Quidquid latet, apparebit:
Nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus?*

*Quem patronum rogaturus,
Cum vix iustus sit securus?*

Dales, Señor, el eterno descanso,
y que la luz perpetua los ilumine.
El justo permanecerá en eterno
recuerdo,
y no temerá falsedades.
Absuelve, Señor,
las almas de los fieles difuntos
de las ataduras del pecado,
y que socorridos por tu gracia
puedan ellos merecer evadir la
intencionada retribución
y disfruten de la bendición de la luz
eterna.

Día de la ira, aquel día
en que los siglos se reduzcan a
cenizas;
como testigos el rey David y la Sibila.
¡Cuánto terror habrá en el futuro
cuando el juez haya de venir
a juzgar todo estrictamente!
La trompeta, esparciendo un sonido
admirable
por los sepulcros de todos los reinos,
llamará a todos ante el trono.
La muerte y la Naturaleza se
asombrarán,
cuando las criaturas se levanten otra
vez,
para responder a su Juez/juicio.
El libro escrito entonces será traído al
frente,
en el que se contiene todo
por lo que el mundo será juzgado.
Entonces, cuando el juez tome
asiento,
lo que estaba oculto se mostrará:
y nada quedará pendiente (de juicio).
¿Qué podrá decir entonces este
pobre desdichado?
¿A qué protector podré rogar,
cuando ni los justos estarán seguros?

*Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.
Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae:
Ne me perdas illa die.
Quaerens me, sedisti lassus,
Redemisti Crucem passus:
Tantus labor non sit cassus.
Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.
Ingemisco, tamquam reus,
Culpa rubet vultus meus;
Supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.*

*Preces meae non sunt dignae,
Sed tu bonus fac benigne,*

*Ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.
Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,*

*Voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis:*

*Gere curam mei finis.
Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.*

*Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.
Amen.*

Rey de tremenda majestad,
que salvas a quien salvación merece,
sálvame, fuente de piedad.
Recuerda, piadoso Jesús,
que soy la causa de tu camino;
no me pierdas ese día.
Buscándome, cansado y agotado,
me redimiste sufriendo en la cruz:
Tantos trabajos no serán en vano.
Justo juez de la retribución,
otorga la gracia del perdón
antes de día del recuento.
Suspiro, como el culpable que soy;
la culpa sonroja mi rostro,
Oh, Dios, perdona al que suplica.
Tú, quien absolvió a María
y a ladrones escuchó,
me has dado esperanza a mí
también.
Mis plegarias no son dignas;
pero Tú, quien muestra bondad, por
piedad
no me dejes arder en el fuego eterno.
Dame un sitio en tu rebaño
y sepárame de las cabras
para colocarme a tu diestra.
Cuando los condenados,
sean sentenciados a las llamas de la
aflicción,
mencióname entre los bendecidos.
De rodillas, en súplica, te ruego,
con el corazón contrito, casi hecho
cenizas,
cuida de mí (hasta el) final.
Lamentable aquel día,
cuando de las cenizas se levanten
los hombres culpados para ser
juzgados.
Ten compasión de ellos, Dios:
Piadoso Señor Jesús,
concédeles el descanso (eterno).
Amén.

Offertorium

*Domine, Iesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum
de poenis inferni et de profundo lacu.*

*Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,*

*ne cadant in obscurum.
Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti et
semini ejus.
Hostias et preces tibi, Domine, laudis
offerimus.
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus:
fac eas, Domine, de morte transire ad
vitam,
quam olim Abrahae promisisti et
semini ejus.*

Sanctus

*Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Domine Deus Sabaoth!;*

pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.

Benedictus

*Benedictus qui venit in nomine
Domini.
Hosanna in excelsis.*

Señor, Jesucristo, Rey glorioso,
liberad las almas de los fieles difuntos

de las llamas del infierno y el
profundo abismo.

Liberadlos de la boca del león
para que el abismo horrible no los
engulla

ni sean encadenados en oscuridad.

Que el abanderado san Miguel
los guíe a la santa luz,
como le prometiste a Abraham y a su
descendencia.

Plegarias y alabanzas, Señor,
ofrecemos en tu honor.

Acéptalas en nombre de las almas
en cuya memoria hoy las hacemos:
hazlas pasar, Señor, de la muerte a la
vida,
como antaño prometiste a Abraham y
a su descendencia.

Santo, Santo, Santo,
Señor, Dios de las fuerzas
celestiales;

Llenos están el cielo y la tierra de tu
gloria.

Hosanna en las alturas.

Bendito el que viene en nombre del
Señor.

Hosanna en las alturas.

Agnus Dei

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem,
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem,
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.*

Communio

Lux aeterna luceat eis, Domine,

*cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.*

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis:*

*Cum sanctis tuis in aeternum, quia
pius es.*

Resp. Libera me

*Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:*

*Quando caeli movendi sunt et terra.
Dum veneris judicare saeculum per
ignem.*

*Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura
ira.*

*Quando caeli movendi sunt et terra.
Dies illa, dies irae, calamitatis et
miseriae, dies magna et amara valde.
Dum veneris judicare saeculum per
ignem.*

*Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.*

Cordero de Dios, que quitáis el
pecado del mundo, dadles reposo.
Cordero de Dios, que quitáis el
pecado del mundo, dadles reposo.
Cordero de Dios, que quitáis el
pecado del mundo, dadles reposo
eterno.

Que la luz eterna brille para ellos,
Señor,
en medio de vuestros Santos
porque sois piadoso.
Dadles el reposo eterno, Señor,
y que la Luz Eterna brille sobre ellos.
como santos tuyos para siempre,
pues sois misericordioso.

Librame, Oh Señor, de la muerte
eterna aquel terrible día:
Cuando los cielos y la tierra tiemblen.
Cuando vengas a juzgar al mundo
con fuego.

Estoy hecho para temblar y temer
cuando la desolación llegue, así por
la próxima ira.
Cuando los cielos y la tierra tiemblen.
Ese día, ese día de furia, de
calamidad y miseria, extenso y más
que amargo día.
Cuando vengas a juzgar al mundo
con fuego.
Reposo eterno dadles, Oh Señor, y
permite que la luz eterna brille sobre
ellos.

*Ant. Ego sum – Benedictus
Ego sum resurrectio et vita
Qui credit in me
Etiam si mortuus fuerit, vivet
Et omnis qui vivit et credit in me
Non morietur in aeternum*

*Benedictus Dominus Deus Israel;

quia visitavit et fecit redemptionem
plebis suæ:
Et erexit cornu salutis nobis, in domo
David pueri sui.
Sicut locutus est per os sanctorum,
qui a sæculo sunt, prophetarum eius:*

*Salutem ex inimicis nostris,
et de manu omnium, qui oderunt nos:*

*Ad faciendam misericordiam cum
patribus nostris,
et memorari testamenti sui sancti.
Iusiurandum, quod iuravit ad
Abraham patrem nostrum, daturum se
nobis:*

*Ut sine timore, de manu inimicorum
nostrorum liberati, serviamus illi. In
sanctitate et iustitia coram ipso,
omnibus diebus nostris.*

*Et tu, puer, propheta Altissimi
vocaberis,
præibis enim ante faciem Domini
parare vias eius:*

*Ad dandam scientiam salutis plebi
eius:
in remissionem peccatorum eorum:*

Per viscera misericordiæ Dei nostri:

*in quibus visitavit nos, oriens ex alto:
Illuminare his qui in tenebris et in
umbra mortis sedent:*

*ad dirigendos pedes nostros in viam
pacis.*

Yo soy la resurrección y la vida
Quien cree en mí,
aunque haya muerto, vivirá
Y todo el que vive y creen en mí
No morirá eternamente.

Bendito sea el Señor, el Dios de
Israel,
porque ha visitado y redimido a su
Pueblo,
y nos ha dado un poderoso Salvador
en la casa de David, su servidor,
como lo había anunciado mucho
tiempo antes por boca de sus santos
profetas,
para salvarnos de nuestros enemigos
y de las manos de todos los que nos
odian.

Así tuvo misericordia de nuestros
padres
y se acordó de su santa Alianza,
del juramento que hizo
a nuestro padre Abraham de
concedernos que,
libres de temor, arrancados de las
manos de nuestros enemigos,
lo sirvamos en santidad y justicia bajo
su mirada, durante toda nuestra vida.
Y tú, niño, serás llamado Profeta del
Altísimo,
porque irás delante del Señor
preparando sus caminos,
para hacer conocer a su Pueblo

la salvación mediante el perdón de
los pecados;
gracias a la misericordiosa ternura de
nuestro Dios,
que nos traerá del cielo la visita del
Sol naciente,
para iluminar a los que están en las
tinieblas y en la sombra de la muerte,
y guiar nuestros pasos por el camino
de la paz.

Ant. In paradisum

In paradisum deducant te Angeli:
in tuo adventu suscipiant te Martyres,
et perducant te in civitatem sanctam
Jerusalem.

Chorus Angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere

aeternam habeas requiem.

En el paraíso os guíen los ángeles:
que al llegar los mártires os reciban
y puedan ellos guiarte hasta la santa
ciudad, Jerusalén.

Los coros de ángeles te reciban,
y con Lázaro, que alguna vez fue
pobre,
puedas obtener el reposo eterno.

ANEXO 3.

Bibliografía:

- Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Bailey, Terence. "Ambrosian Chant", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley, Sadie, ed., London: Macmillan, 2001.
- Baker, Theodore. "Plain Chant, Plain song", *A dictionary of musical terms*, New York: G. Schirmer, 1895.
- Bergeron, Katherine. *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant At Solesmes*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Berry, Mary. "Liturgy and liturgical books" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., London: Macmillan, 2001.
- Combe, Dom Pierre. *The Restoration of Gregorian Chant. Solesme and the Vatican Edition*. Traducción al inglés por Theodore Marier. Washington: The Catholic University of America Press. 2003.
- Crocker, Richard. "Christian Chant on the western churches", *The New Oxford History of Music, The early middle ages to 1300*, New York: Oxford university press, 1990.
- Eslava, Hilarión. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860.
- Hucke, Helmut. "Old Roman Chant", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley, Sadie, ed., London: Macmillan, 2001.
- *Liber Usualis*. . Bélgica: Desclée & Co., 1961.

- Levy, Kenneth. "Plain Chant" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., London: Macmillan, 2001.
- McKinnon, James. "Gregorian Chant" , *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley, Sadie, ed., London: Macmillan, 2001.
- Piqué, Jorge. "Capítulo X Olivier Messiaen la música/color o la contemplación del Misterio como revelación del sentido. 1.3.2. El amor Divino y el amor Humano" *Teología y Música. Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria Schönberg, Messiaen)*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana. 2006.
- Randel, Don. "Mozarabic Chant", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley, Sadie, ed., London: Macmillan, 2001.

Recursos electrónicos:

- "Abbot Prosper Guéranger." *Sacred Music*, vol. 105, no. 1, 1978, pp. 21–26. Registro tomado de: *EBSCOhost*, <https://search-ebSCOhost-com.pbidi.unam.mx:2443/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=64140045&lang=es&site=eds-live>. Última fecha de visita: 12 de mayo de 2022.
- Alvarado, Boris. "Henryk Mikolaj Gorecki (1933-2010)". *Revista musical chilena*, 65 (215), p.76-77. Registro tomado de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100013. Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.
- Shenton, Andrew. "Pärt, Arvo." *Grove Music Online*. 29. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000380161>. Última fecha de visita: 1 de junio de 2022.
- *Antiphonarium Ambrosianum*. MS. Lat 389, Universidad de Harvard: Biblioteca Houghton. Registro tomado de: Harvard Library

[https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:4786841\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:4786841$1i). Última fecha de visita: 7 de abril de 2022.

- Antifonario de León, f. 5r. *Liber antiphonarium*, Ms. 8, Archivo Capitular de León Copistas: Totmundo y Arias. Procedente del Monasterio de San Cipriano de las Riberas del Porma. s. X. Registro tomado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/55351/1/1%20ANTIFONARIO.pdf>. Última fecha de visita: 13 abril de 2022.
- DuPont, Phillippe (ed.). "El taller de paleografía musical", Abbaye Saint-Pierre de Solesmes,. Registro tomado de: <https://www.solesmes.eu/el-taller-de-paleografia-musical> . Última fecha de visita: 10 de mayo de 2022.
- Capdepón, Paulino. "Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX" *Hispania Sacra, Vol 71, Iss 144*, Pp 641-658. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019. Registro tomado de: https://www.researchgate.net/publication/338028820_Decadencia_e_intentos_de_reforma_de_la_musica_eclesiastica_espanola_en_el_siglo_XIX/fulltext/5dfae396a6fdcc28372be3fa/Decadencia-e-intentos-de-reforma-de-la-musica-eclesiastica-espanola-en-el-siglo-XIX.pdf . Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.
- "Cantus firmus" *Grove Music Online*. Registro tomado de: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004795?rskey=qUAHni>. Última fecha de visita: 12 de abril de 2022.
- Cole, Charles. "The Solesmes Chant Tradition: The Original Neumatic Signs and Practical Performance Today", *Sacred Music*. Mahrt, William (ed.) Richmond: Church Music Association of America, 2012, p.8. Registro tomado de: <https://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/sm139-3.pdf> . última fecha de visita: 4 de abril de 2022.
- "Council of Trent." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www->

oxfordmusiconline.com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630-30.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006685. última fecha de visita: 14 de marzo de 2022.

- Eslava, Hilarión. *Lira Sacro Hispana*. Madrid: M. Martín Salazar, 1852-1860, Registro tomado de: [https://imslp.org/wiki/Lira_sacro_hispana_\(Eslava%2C_Hilarión\)](https://imslp.org/wiki/Lira_sacro_hispana_(Eslava%2C_Hilarión)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.
- Fernández, Tomás y Elena Tamaro. «Biografía de Francis Poulenc». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet]. Barcelona, España, 2004. Registro tomado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/poulenc.htm> última fecha de visita: 2 de febrero de 2022.
- Floros, Constantin. *Anton Bruckner The Man and the Work*, Ernest, Bernhardt-Kabisch (trad.), Frankfurt: Peter Lang GmbH, 2015, pp. 19- 21. Registro tomado de: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unam/reader.action?docID=1952830>. Última fecha de visita: 25 de mayo de 2022.
- Gmeinwieser, Siegfried. "Cecilian movement." *Grove Music Online*. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.05245>. Última fecha de visita: 20 de mayo de 2022.
- Gotwals, Vernon. "Yon, Pietro Alessandro." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Registro tomado de: <<https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042422>>. última fecha de visita 9 de marzo de 2022.
- Hawkshaw, Paul y Timothy L. Jackson. "Bruckner, (Joseph) Anton." *Grove Music Online*. 24. Oxford University Press. Registro tomado de <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.0>

01.0001/omo- 9781561592630-e-0000040030. Última fecha de visita: 23 de mayo de 2022.

- J. B. W. "MUSIC." *America*, vol. 8, no. 1, Oct. 1912, pp. 23–24. EBSCOhost, Registro tomado de: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hus&AN=35252681&lang=es&site=eds-live>. Última fecha de visita: 27 de mayo de 2022. La traducción es propia.
- Kaye, Nicholas. "Durufié, Maurice." Grove Music Online. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008407>. Última fecha de visita: 26 de mayo de 2022.
- Liebergen, Patrick. "The Cecilian Movement In The Nineteenth Century: Summary Of The Movement", *The Choral Journal*, MAY 1981, Vol. 21, No. 9 (MAY 1981), pp. 13-16. Registro tomado de: https://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:2443/stable/pdf/23545719.pdf?refreqid=excelsior%3Aa725a9b6008a20c61069b3543949b8c2&ab_segments=0%2FSYC-6398%2Ftest&origin=&acceptTC=1. Última fecha de visita: 20 de mayo de 2022.
- Linage Conde, Antonio. *El Canto Gregoriano en la Edad Media: Una Investigación* "Medievalismo, n.o 4, diciembre de 1994. Registro tomado de: <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50601>. Última fecha de visita: 4 de abril de 2022.
- Lockwood, Lewis, Noel O'Regan, y Jessie Ann Owens. "Palestrina [Prentino, etc.], Giovanni Pierluigi da." *Grove Music Online*. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www.oxfordmusiconline.com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020749>. Última fecha de visita: 14 de marzo de 2022.
- López Arias, Carmelo. "Francis Poulenc: su conversión en el santuario de Rocamadour" en *Catholic.net*. Registro tomado de:

<https://es.catholic.net/op/articulos/69924/cat/463/francis-poulenc-su-conversion-en-el-santuario-de-rocamadour.html#modal>. última fecha de visita: 2 de febrero de 2022.

- Lopez-Calo, José. “Hilarión Eslava (1807-1878), Precursor Del Cecilianismo En España.” *Príncipe de Viana*, ISSN 0032-8472, Año No 67, No 238, 2006 (Ejemplar Dedicado a: Conmemoración Del VIII Centenario de La Chantía de La Catedral de Pamplona Como Dignidad Eclesiástica (1206-2006)), Pags. 577-608, 2006. EBSCOhost, Registro tomado de: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsoai&AN=edsoai.ocn806711663&lang=es&site=eds-live>. Última fecha de visita: 30 de mayo de 2022.
- Miller, Ronald L. “The Motets of Anton Bruckner.” *The Choral Journal*, vol. 37, no. 2, 1996, pp. 19–25. JSTOR. Registro tomado de: <http://www.jstor.org/stable/23551779>. Última fecha de visita: 25 de mayo de 2022.
- “*Motu Proprio*”. Registro tomado de: <https://dle.rae.es/motu%20proprio>. Última fecha de visita: 11 de mayo de 2022.
- “MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI DEL SUMO PONTÍFICE PÍO X SOBRE LA MÚSICA SAGRADA”, *La Santa Sede*. Registro tomado de: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html. Última fecha de visita: 11 de mayo de 2022.
- Moore, Andrea. “Arvo Pärt.” Salem Press Biographical Encyclopedia, 2020. EBSCOhost, Registro tomado de: <https://search.ebscohost.com.pbidi.unam.mx:2443/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=89407752&lang=es&site=eds-live>. Última fecha de visita: 1 de junio de 2022.
- “Organum”, *Britannica*. Registro tomado de: <https://www.britannica.com/art/organum>. Última fecha de visita: 18 de marzo de 2022.

- Ostrowski, Jeff. "¡Extremely Rare! 1908 Solesmes Graduale", Registro tomado de <https://www.ccwatershed.org/2020/01/23/graduale-1908-solesmes-download>. Última fecha de visita: 7 de abril de 2022.
- Potter, Keith. "Minimalism (USA)." *Grove Music Online*. 30. Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002> última fecha de visita: 22 de mayo de 2022.
- "Reconstruire une mémoire liturgique", *La Nef*. Registro tomado de: <https://lanef.net/2007/06/05/reconstruire-une-memoire-liturgique/>. Última fecha de visita: 23 de septiembre de 2022.
- "¡Resista, maestro, resista!" *La Buhardilla de Jerónimo*. Registro tomado de: <http://la-buhardilla-de-jeronimo.blogspot.com/2009/08/maestro-resista.html>. Última fecha de visita: 23 de septiembre de 2022.
- Rone, Vincent. "Vatican II, Maurice Duruflé and the Harmony of Resignation in *Notre Père: Part two*." *Journal of Musicological Research*, vol. 37, no. 2, Abril de 2018, pp. 166– 80. Registro tomado de: <https://eds-p-ebSCOhost-com.pbidi.unam.mx:2443/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=60c9d273-447b-425f-bef8-d5c7c378cde5%40redis>. Última fecha de visita: 26 de mayo de 2022.
- Thomas, Adrian. Górecki, Henryk Mikołaj." *Grove Music Online*. . Oxford University Press., Registro tomado de: <https://wwwoxfordmusiconline.com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011478>. Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.
- Waterhouse, John. C.G. "Perosi, Lorenzo." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Registro tomado de: <https://www-oxfordmusiconline-com.pbidi.unam.mx:2443/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021357>>. Última fecha de visita: 9 de marzo 2022.

Partituras:

- “Adeste Fideles”, Himno modo VI, *Liber Usualis*. Bélgica: Desclée & Co., 1961,. p. 1226.
- “Alleluia”, de la misa de Vigilia de Navidad, *Liber Usualis*. *Op. Cit.* p.115.
- “Astitérunt”, Primera antifona de maitines del Viernes Santo modo VIII, *Liber Usualis*. *Op. Cit.* p.323.
- Bach, Johann Sebastian. “Credo”, *Hohe Messe in H Moll*, Leipzig: Edition Peters, p. 78.
- Bruckner, Anton. “Graduale (Lydisch)”, *Ausgewählte Geistliche Chöre, No.6*, Ludwig Berberich (ed.), Leipzig: Edition Peters, 1939. Pp. 13-15. Registro tomado de: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP365537-PMLP169430-Bruckner_Os-justi_ed._Berberich.pdf. Última fecha de visita: 24 de mayo de 2022.
- Bruckner, Anton. “*Inveni David*”, *Ausgewählte geistliche Chöre, Anhang*, Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1984. p. 90. Registro tomado de: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/54/IMSLP365530-PMLP590340-Bruckner_Inveni_David_ed._Berberich.pdf. Última fecha de visita: 30 de junio de 2022.
- “Credo IV”, modo I, *Liber Usualis*. *Op. cit.* p.71.
- Da Palestrina, Giovanni Pierluigi. “Kyrie”, *Missa de Beata Virgine a 4 vocum*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. p.1.
- “Dixit Dominus”, Salmo modo I tono 4A, *Liber Usualis*. *Op. cit.* p.131.
- Duruflé, Maurice. “Gloria”, *Messe Cum Jubilo*. Faltan datos editoriales.
- Duruflé, Maurice. *Requiem*. Alexandre Evstiougov (ed.), Sarrebruck, 2020. p.3.
- Duruflé, Maurice. “*Tantum ergo*”, *4 Motets Sur Des Themes Gregoriennes*. Holanda: Durand Press, 2014.
- Duruflé, Maurice. *Ubi Caritas*. El registro carece de los datos editoriales omitidos, fue tomado de: https://orfeonmalaga.org/musica/Durufle-Ubi_Caritas.pdf. Última fecha de visita: 1 de junio de 2022.

- Eslava, Hilarión. *“Ave Maria”, 3 motetes a 4 voces con acompañamiento de órgano*. Madrid: 1861. El registro carece de los datos editoriales omitidos, fue tomado de: [https://imslp.org/wiki/3_Motetes%2C_Op.156_\(Eslava%2C_Hilarión\)](https://imslp.org/wiki/3_Motetes%2C_Op.156_(Eslava%2C_Hilarión)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.
- Eslava, Hilarión. *“Jesu dulcis memoria”, Tres motetes, Op. 147*. Madrid: 1859. El registro carece de los datos editoriales omitidos, fue tomado de: [https://imslp.org/wiki/3_Motetes%2C_Op.147_\(Eslava%2C_Hilarión\)](https://imslp.org/wiki/3_Motetes%2C_Op.147_(Eslava%2C_Hilarión)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.
- Eslava, Hilarión. *Museo Orgánico Español, Obra 121*, Madrid:1854. 28, El registro carece de los datos editoriales omitidos, fue tomado de: [https://imslp.org/wiki/Museo_orgánico_español%2C_Obra_121_\(Eslava%2C_Hilarión\)](https://imslp.org/wiki/Museo_orgánico_español%2C_Obra_121_(Eslava%2C_Hilarión)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.
- Frescobaldi, Girolamo. *“Kyrie della domenica”, Fiori Musicali, Op. 12*. Guilmant, Alexandre (ed.). Paris: Éditions Salabert, 1922. p.2.
- Fauré, Gabriel. *“Hostias”, Requiem Op. 4*. Jean, Ducasse, ed. Paris: J. Hamelle, 1900, p.16.
- Gjeilo, Ola. *Ubi Caritas*. Walton Music Corporation. 2003.
- *“Gloria”* de la misa IX *Cum Jubilo* gregoriana, *Liber Usualis, Op.cit.* p. 28.
- Górecki, Henryk. *Miserere*. El registro carece de los datos editoriales omitidos, es un facsímil autógrafo del mismo Górecki, tomado de: https://kupdf.net/download/henryk-gorecki-miserere_58cb7a71dc0d60db13c3463c_pdf. p.1. Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.
- Gounod, Charles. *“Prélude”, Messe Chorale sur l’intonation de la Liturgie Catholique*. La edición es propia, basada en Paris: G. Hartmann, p.2. Registro tomado de https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP99818-PMLP205014-Gounod_-_Mass_No4_VS.pdf. Última fecha de visita: 18 de enero de 2022.

- “*Dominica quarta adventus*”. *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a solesmensibus monachis ornatum*. Solesmes: Abbaye Saint Pierre de Solesmes. 979. p. 34.
- “*Kyrie*”, *Missa Cum Jubilo, Liber Usualis, Op.cit.* p. 27.
- “*Kyrie*”, *Misa Orbis Factor, Liber Usualis. Op. cit.* p.30.
- Liszt, Franz. “*Requiem aeternam*”, *Requiem for the Organ*, Karl Straube, ed., Leipzig: Edition Peters, 1996, p. 1. Registro tomado de: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP15557-Liszt_Requiem_for_the_Organ.pdf última fecha de visita: 18 de enero de 2022.
- “*Lux aeterna*”, *Comunión de la misa de difuntos gregoriana. Liber Usualis. Op. cit.* p. 1105.
- Messiaen, Olivier. “*Action de Grâces*”, *Poèmes pour Mi*. La edición es la misma usada por el propio Messiaen en su obra “*Il Exemples Musicaux*”, *Technique de mon Langage Musical*. Paris: Éditions Musicales. p. 31.
- Messiaen, Olivier. “6) Psalmody and Vocalise”, *Technique de mon Langage Musical, Op. Cit.*, p.45.
- Messiaen, Olivier. “6) Résurrections”, *Chants de Terre et de ciel, Technique de mon Langage Musical, Op. Cit.*, p.30.
- Monteverdi, Claudio. “*Dixit Dominus*”, *Vespro della Beata Vergine*,. H. F. Redlich, ed., Viena: Universal Edition, 1949, p. 9.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. “*Te decet*”, *Requiem*. La edición es propia, basada en: Leipzig: Edition Peters, pp. 2 - 3.
- Ockeghem, Johannes. *Mors tu as navré “Miserere”*. Arnold den Teuling, ed., registro tomado de [https://imslp.org/wiki/Mort_tu_as_navré_%2F_Miserere_\(Ockeghem%2C_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Mort_tu_as_navré_%2F_Miserere_(Ockeghem%2C_Johannes)) última vez visitado: 17 de enero de 2022.
- Pärt, Arvo. *Magnificat für gemischten chor*. Viena: Universal Edition, 1989. p. 3.
- Pärt, Arvo. *Most Holy Mother of God*. Viena: Universal Edition, 2003. p. 2.

- Perosi, Lorenzo. “Lux aeterna”, *Messa da Requiem a tre voci maschili*. Milan: Ricordi, 1956. p.26 Registro tomado de: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP32050-PMLP72913-Perosi,_Lorenzo_-_Requiem_\(1898\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP32050-PMLP72913-Perosi,_Lorenzo_-_Requiem_(1898).pdf). Última fecha de visita: 9 de marzo de 2022.
- Perosi, Lorenzo. “*Tantum Ergo*”. *Melodie Sacre, Anno VIII*. Milán: Bertarelli, 1904. Registro tomado de: [https://imslp.org/wiki/Tantum_Ergo_\(Perosi%2C_Lorenzo\)](https://imslp.org/wiki/Tantum_Ergo_(Perosi%2C_Lorenzo)). Última fecha de visita: 31 de mayo de 2022.
- Perotin, “*Sederunt*”, *Organum Quadruplum* sobre Gradual para el día de San Esteban modo V. Philippus, Legge, ed., Creative Commons: 2010, p.2. Registro tomado de: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP30838-PMLP70211-Perotinus_Viderunt_omnes_PML.pdf. Última fecha de visita: 12 de abril de 2022.
- Poulenc, Francis. “*Acte II*”, *Dialogues des Carmelites*, la edición es propia, basada en Milan: Ricordi, 1957 pp. 98 - 99. Registro tomado de: [https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/6/6c/IMSLP366865-PMLP592286-Poulenc__Dialogue_des_Carmelites_\(vocal_score\).pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/6/6c/IMSLP366865-PMLP592286-Poulenc__Dialogue_des_Carmelites_(vocal_score).pdf). Última fecha de visita: 2 de febrero de 2022.
- “*Rorate caeli*”, Introito de la misa del cuarto domingo de adviento, *Liber Usualis. Op. Cit.* p.110.
- “*Sederunt*”, Gradual para el día de San Esteban modo V, *Liber Usualis. Op.cit.* p.416.
- “*Secuentia*” de la misa de difuntos gregoriana. *Liber Usualis. Op cit.* p. 1100.
- “*Te decet*”, Salmo del *Introitus* de la misa de difuntos modo VI, *Liber Usualis. op cit.* p.1807.
- *Veni, veni Emmanuel*”, Composición original a dos voces sobre himno modo I siglo XII, registro tomado de ccwatershed.org/emmanuel , visitado por última vez: 17 de enero de 2022.

- Yon, Pietro Alessandro. *Missa Hosanna filio David*. New York: G. Ricordi & Co., 1912. Registro tomado de: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP475477-PMLP771633-Yon_HosannaF.pdf. Última fecha de visita: 27 de mayo de 2022.
- Yon, Pietro Alessandro. “*Secuentia*”, *Missa et Absolutio pro Defunctis*. New York: J. Fischer & Brother, 1917.

ANEXO 4

Pérotin. *Sederunt principes*.

Magister Perotinus

(floruit circa Anno Domini MCC)

Sederunt principes

Graduale, Sancti Stephani Protomartyris

Organum quadruplum

Sederunt principes, et adversum me loquebantur:
et iniqui persecuti sunt me.

Adjuva me, Domine Deus meus:
salvum me fac propter misericordiam tuam.

(Graduale pro S. Stephani Protomartyris
ad missam in die, de Psalmi 118, versi 23, 86 et
108 versus 26)

Princes sit and speak against me:
and they persecute me falsely.

Help me, O Lord my God:
O save me according to your mercy.

(Gradual for mass of St Stephen's Day,
Psalm 119, verses 23, 86, and
109 verse 26)

Editio per Philippus Legge MMX

Sederunt

Pérotin
MCIC

2 4

Quadruplum

Triplum [Se -

Duplum [Se -

Tenor* [Se -

6 2 4

11 2 4

15 2

* *Cantus firmus* may be doubled by Basses 15vb where appropriate
 Copyright © 2010 Philip Legge

20 **4**

Musical score for measures 20-23. The system consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a 4/8 time signature. The bottom staff is a grand staff with a bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and slurs.

24

Musical score for measures 24-27. The system consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a 4/8 time signature. The bottom staff is a grand staff with a bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns as the previous system.

28 **2** **4**

Musical score for measures 28-32. The system consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a 4/8 time signature. The bottom staff is a grand staff with a bass clef. Measures 28-30 are marked with a '2' above the staff, and measures 31-32 are marked with a '4' above the staff. The lyrics 'dé -' are written below the second, third, and fourth staves in the latter part of the system.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a 4/8 time signature. The bottom staff is a grand staff with a bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns as the previous systems.

37

2 4

Musical score for measures 37-41. The score is written for four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass line with a key signature of one flat. The music consists of eighth and quarter notes with rests. Above the first staff, the numbers '2' and '4' are placed above the second and fourth measures, respectively. The bottom staff contains two bar lines with repeat signs.

42

Musical score for measures 42-45. The score is written for four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass line with a key signature of one flat. The music consists of eighth and quarter notes with rests. The bottom staff contains two bar lines with repeat signs.

46

Musical score for measures 46-50. The score is written for four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass line with a key signature of one flat. The music consists of eighth and quarter notes with rests. The bottom staff contains two bar lines with repeat signs.

51

2 4

Musical score for measures 51-55. The score is written for four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass line with a key signature of one flat. The music consists of eighth and quarter notes with rests. Above the first staff, the numbers '2' and '4' are placed above the second and fourth measures, respectively. The bottom staff contains two bar lines with repeat signs.

56

61

2

66

4 2 4 2

- runt]

- runt]

- runt]

- runt]

72

4

prín - ci-pes, et ad-vér-sum me lo- que- bân - tur:

FINE

et in-í - qui per-se-cú-ti sunt me.

Ÿ. Adjuva

78 **2** **4**

[Ad -
[Ad -
[Ad -
Ad -

83

87

92 **4** **2**

97 **4**

101

106 **2 4**

jú -

jú -

jú -

jú -

112

117

Musical score for measures 117-120. The score is written for four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment, also with treble clefs and a key signature of one flat. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes, with some slurs and ties.

121

Musical score for measures 121-125. The score is written for four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment, also with treble clefs and a key signature of one flat. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes, with some slurs and ties.

126

Musical score for measures 126-131. The score is written for four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment, also with treble clefs and a key signature of one flat. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes, with some slurs and ties. The word "- va" is written below the second, third, and fourth staves.

132

Musical score for measures 132-136. The score is written for four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment, also with treble clefs and a key signature of one flat. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes, with some slurs and ties.

137

Musical score for measures 137-141. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs with a common time signature. The bottom staff is a bass clef. The music features a complex melodic line with many slurs and ties, and a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

142

Musical score for measures 142-146. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs with a common time signature. The bottom staff is a bass clef. The music continues with complex melodic and rhythmic patterns, including slurs and ties.

147

Musical score for measures 147-150. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs with a common time signature. The bottom staff is a bass clef. The music continues with complex melodic and rhythmic patterns, including slurs and ties.

151

Musical score for measures 151-155. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs with a common time signature. The bottom staff is a bass clef. The music continues with complex melodic and rhythmic patterns, including slurs and ties. The word "me" is written below the staves at the end of each line.

me

me

me

me

me

156

Musical score for measures 156-159. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat. The first three staves contain melodic lines with various note values and rests, while the fourth staff contains a bass line with a few notes and rests.

160

Musical score for measures 160-163. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The music continues with similar melodic and harmonic patterns as the previous system.

165

Musical score for measures 165-168. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

170

Domine

Musical score for measures 170-173. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

Dó -

Dó -

Dó -

Dó -

175

Musical score for measures 175-179. It consists of four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. The music is in 8/8 time and features a complex melodic line with many slurs and ties. The piano part has a simple accompaniment pattern.

180

Musical score for measures 180-183. It consists of four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. The vocal staves have the lyrics "mi -" written below them. The piano part continues with the same accompaniment pattern.

184

Musical score for measures 184-187. It consists of four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. The vocal staves have the lyrics "- ne" written below them. The piano part continues with the same accompaniment pattern.

188

Musical score for measures 188-192. It consists of four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. The piano part continues with the same accompaniment pattern.

192

Musical score for measures 192-196. The score is written for four staves in a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and phrasing slurs.

197

Musical score for measures 197-200. The score is written for four staves in a grand staff. The notation continues with similar rhythmic patterns and phrasing as the previous system.

201

Musical score for measures 201-204. The score is written for four staves in a grand staff. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

205

Musical score for measures 205-208. The score is written for four staves in a grand staff. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

210

De - - us me - -

215

-us sal - vum me

220

fac prop - - ter mi - se - ri - cór - -

fac prop - - ter mi - se - ri - cór - -

fac prop - - ter mi - se - ri - cór - -

fac prop - - ter mi - se - ri - cór - -

225

- di -

- di -

- di -

- di -

230

Musical score for three staves. The first staff contains a vocal line with lyrics. The second and third staves contain piano accompaniment. The lyrics are: "tú - am." The first staff ends with a fermata and the instruction "- am]". The second and third staves also end with a fermata and the instruction "- am]".

Musical score for one staff. The staff contains a piano accompaniment line. The lyrics are: "tú - am." The staff ends with a fermata and the instruction "[D.C. al Fine]".