

Capítulo 21. LAS FORMAS POLIFÓNICAS RELIGIOSAS

21.1. INTRODUCCIÓN.

Podríamos comenzar nuestro estudio de las formas de la música coral por cualquiera de los dos grandes géneros en los que está dividido el arte: el religioso o el profano. Es una cuestión de gusto, de método, o de cronología.

Hemos elegido el último criterio, ya que las obras polifónicas más antiguas que se han escrito nacieron en la Iglesia. La música profana se practica siempre contemporáneamente, y en muchos aspectos deriva o depende de la religiosa, pero tardará más tiempo en escribirse.

Exponemos la formas musicales que se han estabilizado históricamente, y permanecen prácticamente hasta nuestros días como tales formas. Esta estabilización ocurre a partir del Renacimiento. Las formas medievales anteriores, o bien desaparecen, como el *Organum* y el *Conductus*, o bien sufren una transformación profunda en el esta época, como el *Motete* y el *Madrigal* o *Canción*. Las formas medievales, que no tuvieron una ulterior proyección histórica, serán tratadas en la cuarta parte de este tratado, al hablar de la interpretación de la música de la Edad Media (cap. 26).

En rigor no se puede hablar de diversas formas polifónicas religiosas, como si cada pieza tuviera su manera peculiar de construcción, como después la tendrán la fuga, el rondó, o la sonata.

Las distintas piezas polifónicas religiosas no se diferencian entre sí formalmente. Si a un motete, a una parte de una Misa, a una estrofa de un himno o a un verso de un salmo les quitamos el texto, la diferencia entre estas obras será puramente externa: unas serán más largas, y otras más cortas; unas tendrán más frases que otras. Sólo la presencia accidental de algún elemento, como un *cantus firmus*, podría ponerlos en la pista de la forma concreta.

En el siglo XVI, época de oro de estas formas, la composición musical obedece a un principio formal único, aplicado por igual a todas las piezas litúrgicas, e incluso a algunas profanas, como el madrigal. Este principio formal común es llamado *forma motete* (a la manera de la forma sonata), o *principio formal motético*, porque se desarrolló y llegó a su máxima perfección en la pieza homónima, el MOTETE.

Pero antes de la exposición de esta forma musical propiamente dicha, y de las formas derivadas, hablaremos de dos procedimientos de escritura musical, que están o pueden estar presentes en cualesquiera formas, pero que no son formas musicales en sí mismas, aunque alguna vez se han convertido en tales: la IMITACIÓN y el CANON.

21.2. LA IMITACIÓN.

La imitación es un estilo de escritura musical en el que una o varias voces musicales, en lugar de llevar una melodía propia, *imitan* otra voz que ha nacido anteriormente.

El estilo *imitativo* se caracteriza porque las entradas de las voces se producen escalonadamente: una voz nace exponiendo un tema, a la que sigue otra voz *imitando* dicho tema; a ésta seguirá otra, y a continuación otra, hasta que se complete el número de voces de la composición. El arte y el mérito estriba en que las sucesivas voces, a la vez que *imitan* temáticamente a la primera, produzcan una armonía de conjunto conveniente.

El comienzo del motete *Ave, Virgo sanctissima* (5 v.m.) de F. Guerrero es un ejemplo magistral del estilo imitativo:

El estilo *imitativo*, llamado también *contrapuntístico*, *horizontal* o *heterofónico*, se contrapone al estilo *armónico*, *vertical* u *homofónico*, en el que las voces proceden todas simultáneamente, según las leyes de la armonía con la que se trabaja.

El comienzo de los *Improperios* de T.L. de Victoria nos ofrece un ejemplo igualmente magistral de este estilo homofónico:

El estilo imitativo nace en la Escuela Flamenca de los albores del Renacimiento con un

alto grado de complejidad, y será aceptado rápidamente por las demás escuelas del Renacimiento (sobre todo la Española y la Italiana), que le darán una mayor naturalidad; culmina en el Barroco con las gigantescas aportaciones de J.S. Bach y G.F. Händel, para declinar posteriormente, hasta llegar a ser un estilo obsoleto y retrógrado que caracterizará una cierta manera de música *a la antigua*. Si embargo el Siglo XX lo ha resucitado, aunque en otro sentido, como método de la Música serial.

21.2.1. ELEMENTOS DE LA IMITACIÓN.

Dos son los elementos de la imitación:

- El *antecedente*, llamado también *propuesta*, o *dux* (el jefe, el que va delante): es el tema o motivo enunciado por la voz que comienza la obra (o una frase de la obra escrita en este estilo).
- El *consecuente*, *respuesta*, o *comes* (el que acompaña o sigue a alguien): es la voz que imita el tema o motivo enunciado. Pueden ser varios, tantos como voces o partes musicales tenga la composición (es lo más común), o único en una voz, procediendo el resto de las voces armónicamente.

21.2.2. PARTICULARIDADES DE LA IMITACIÓN.

El estilo imitativo es muy estricto estructuralmente. Exponemos algunas de sus particularidades, con vistas a su análisis:

- La longitud del antecedente puede ser variable. El autor puede escoger libremente entre un motivo o célula rítmico-melódica (unas pocas notas) o un tema íntegro de cierta extensión.
- La proximidad entre el antecedente y el consecuente también es algo libre para el compositor. Cuanto más próxima o *cerrada* sea la entrada del consecuente, la imitación se considera más interesante, a la vez que menos perceptible a la audición, pues el consecuente entra antes de haberse completado la exposición del antecedente.
- La distancia interválica entre el antecedente y el consecuente puede ser cualquiera, y es también libre. Son más fáciles y frecuentes las entradas de los consecuentes a distancia de 8ª, 5ª o 4ª. Las entradas a otros intervalos son menos frecuentes, y por ello más interesantes.
- Cuando el consecuente reproduce los mismos intervalos que el antecedente, la imitación se llama *real*, *exacta*, *regular*, *perfecta*, *textual*. Esta imitación es usada solamente como ejercicio de escuela, pero apenas la encontraremos en la realidad de las obras, salvo en la imitación a la 8ª.

Por el contrario, se llama *tonal*, *inexacta*, *irregular*, *imperfecta*, *libre*, a aquélla en la que los consecuentes reproducen sólo las direcciones interválicas, o varían algún valor rítmico del antecedente.

21.2.3. CLASES DE IMITACIÓN.

La imitación puede ser:

- Por movimiento directo: Es la explicada hasta ahora: aquélla en la que el consecuente

reproduce los intervalos del antecedente, textual o libremente, en la misma dirección ascendente-descendente. Esta imitación es la más natural y frecuente (de hecho es la habitual), y la más perceptible al oído.

- Por movimiento contrario: Es la imitación en la que, textual o libremente, el consecuente invierte el sentido de los intervalos del antecedente. Esta imitación, menos usada, sólo es percibida por oídos muy acostumbrados a una audición musical analítica.
- Por movimiento retrógrado, o cancrizante: Es la imitación en la que el consecuente reproduce el antecedente de manera simétrica, desde el final al principio. Este artificio, muy poco usado, no es perceptible al oído; sólo se advierte sobre la partitura a un analista muy especializado (que prevea que, por el tipo de obra, podría haber lugar para tal imitación, y la busque). Lo más normal es que el autor lo indique en la partitura de alguna manera.
- Por aumentación o disminución de valores: Es la imitación en la que, como dice el enunciado, el consecuente multiplica o divide los valores métricos del antecedente. Este tipo de imitación es combinable simultáneamente con cualquiera de los anteriores, aumentando el artificio compositivo, y la dificultad de percepción auditiva.

Este sistema de escritura imitativa o contrapuntística se ha convertido alguna vez en forma musical propiamente dicha de la mano de J.S. Bach en sus obras para teclado a dos o tres voces tituladas *Imitaciones*.

21.3. EL CANON.

El canon es también un procedimiento de escritura musical, que puede quedarse sólo en eso, o llegar a ser una forma musical en sí mismo.

La palabra latina *canon* significa *regla, norma*, lo que indica que estamos ante una forma o procedimiento muy estricto y rígido.

Como procedimiento de escritura, podemos definir el canon como una imitación que se mantiene durante un largo tiempo; o mejor aún, una imitación que persiste en toda la composición.

Como forma musical estricta, el canon es una composición polifónica en la cual una voz inicia una melodía que, al ser repetida o superpuesta por el resto de las voces o partes musicales, que van entrando en distintos momentos, se acompaña a sí misma, formando una polifonía. Al tener todas las partes la misma línea melódica, se forma la más estricta de las formas imitativas.

Desde el punto de vista pedagógico, el canon es una manera óptima de iniciar a un Coro, pues educa el unísono vocal, aprendiendo todas las voces juntas la misma línea melódica; la polifonía nacerá después, al dividir el Coro en dos secciones, para cantar esa melodía a dos voces por medio de una segunda entrada en el momento oportuno; poco a poco se podrá llegar hasta la interpretación de todas las voces que requiera la composición concreta.

Desde el punto de vista auditivo, el canon posee un encanto especial, pues las relaciones

verticales y horizontales de la línea musical se refuerzan por relaciones diagonales, que constantemente conectan las imitaciones, todo lo cual provoca una superposición parcial de la melodía sobre sí misma.

La forma canon viene desde la Edad Media, en la que se llamó *rota*, *rondellus*, *caccia*, *chase*, o *caça*. En el Renacimiento se llama *fuga*. Las *Fugas* de A. de Cabezón (para tecla), o las de S. Raval (para coro), no son sino cánones en sentido estricto.

21.3.1. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL CANON.

Los elementos constitutivos del canon son los mismos de la imitación:

- Un *antecedente*, o melodía iniciada por la primera voz que entra.
- Y uno o varios *consecuentes*, o entradas canónicas de las voces sucesivas. Estas entradas pueden estar todas a la misma distancia de tiempo, o a diferente.

Las sucesivas entradas canónicas pueden estar todas a la misma altura, como en los cánones *al unísono* (la mayoría de los cánones populares o fáciles), o entrar en alturas o intervalos distintos: *a la 5ª*, *a la 8ª*, etc.

En el Renacimiento, la distancia interválica a la que debía entrar la voz canónica o el consecuente se expresaba con estos términos:

Canon ad unísonum = entrada al unísono, o a la misma altura.

in diápason = entrada a la octava.

in diapente = entrada a la quinta, o en el quinto grado.

in diatéssaron = entrada a la cuarta, o en el cuarto grado.

Estos intervalos se entienden como superiores, aunque también puede anteceder a estos términos alguno de los prefijos *epi-*, o *hiper-*, para indicar el intervalo superior (p.ej.: *epidiatéssaron*, *hiperdiapente*).

En el caso de que el intervalo de la entrada del consecuente sea inferior, deben anteceder uno de los prefijos *sub-*, o *hipo-* (p.ej.: *subdiápason* = a la 8ª inferior; *hipodiapente* = en el quinto grado inferior, etc.)

21.3.2. TIPOS DE CANON.

Atendiendo a su presentación gráfica, el canon puede estar *abierto* o *cerrado*.

- El canon se llama abierto cuando está realizado, o totalmente escrito: el antecedente y los diversos consecuentes. Es una presentación en la que todo está escrito, en forma de partitura, apta para ser interpretada.
- Por el contrario el canon cerrado es una forma abreviada de escritura, en la que sólo consta el antecedente.

Este canon cerrado, forma muy normal de presentar un canon, necesita para su interpretación de ciertos signos convencionales, que debe proporcionar el autor de manera expresa o enigmática, tales como el momento del comienzo del consecuente o de los consecuentes varios, o la distancia que los separa, así como el intervalo al que entran los consecuentes. Esto ha dado lugar a muchos y diversos enigmas con los que los compositores han velado sus ocurrencias canónicas, sobre todo en el Renacimiento:

- *Canon post tres me sequeris* (= Después de tres [notas] me seguirás).

- *Fuga ad minimam* (= Fuga a distancia de una mínima).
- *Canon cancrizans* (= Canon de cangrejo, o retrógrado; a veces hay que volver la hoja del revés).
- *Canon qui se exaltat, humiliabitur* (= El que se exalta, será humillado; indica una inversión: los intervallos ascendentes se hacen descendentes, y viceversa).
- *Canit more Hebraeorum* (= Canta a la manera de los Hebreos; esto es, del final al principio).
- *Canon signa te, signa, temere me tangis et angis* (texto que se lee igual de izquierda a derecha y viceversa, indicando que la música es igual en ambos sentidos).
- *Canon clama, ne cesses* (= Grita, no ceses, esto es, omite todos los silencios).
- *Canon noctem in diem vertere* (= convierte la noche en día; o sea, lee las notas negras como blancas, y las negras como blancas).

A continuación presentamos, como ejemplo, el breve pero excelente canon (para 4 voces mixtas, (*Altus y Bassus* a la 5ª) **Da pacem, Domine**, de M. Franck, en sus formas (a) cerrada y (b) abierta:

(a) Canon cerrado:

Da - pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - bus - tris.

(b) Canon abierto: Realización para 4 voces mixtas:

Sopranos: Da pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - bus - tris.

Contraltos: Da pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - bus - tris.

Tenores: Da pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - bus - tris.

Bajos: Da pa - cem, Dó - mi - ne, da pa - cem, Dó - mi - ne, in di - e - bus - tris.

El canon puede ser simple y polifónico:

- El Canon simple o melódico: Es aquél que hemos considerado hasta ahora, o sea, el que tiene un antecedente único. Como hemos visto, el desarrollo de un canon melódico da lugar a una composición polifónica.
- El Canon múltiple o polifónico: Es aquél que tiene dos o más antecedentes: si tiene dos antecedentes el canon será doble; si tiene tres, triple, si tiene cuatro, cuádruple; etc. El desarrollo de este canon es una composición policoral. Así son las *Fugas* (1596) de S. Raval¹, o el *Canon V'amo di core* (KV. 348) de W.A. Mozart².

21.3.3. EL CANON COMO RECURSO COMPOSITIVO.

El canon es un recurso compositivo que frecuentemente entra a formar parte de obras polifónicas de diversa forma, como el Motete: En este caso una voz de la polifonía se convierte en antecedente, o voz a ser imitada canónicamente por otra voz, que le seguirá en el momento conveniente (expresado por un signo convencional), y al intervalo expresado en el antecedente³. El resto de las voces del motete proceden por contrapunto o imitación normal.⁴

F. Guerrero es un compositor al que gusta trabajar con esta técnica: los ocho primeros motetes a 5 voces publicados en su primer libro (Sevilla, 1555)⁵ son canónicos, siguiendo un

1. Sebastián Raval tiene varias de sus *Fugas* (cánones) a 2 voces, a veces iguales, otras mixtas, con tres consecuentes, lo que da lugar a obras a 8 voces en 4 coros. Otras son a 4 voces mixtas, con uno o dos consecuentes, dando lugar a obras a 8 voces en 2 coros, o a 12 voces en 3 coros. La edición de Máximo Pajares, Sociedad Española de Musicología (Madrid, 1985) ya está realizada.

2. El antecedente de este canon es a 4 voces mixtas y tiene dos consecuentes o entradas posteriores; al realizarlo tenemos una obra a 12 v.m. en 3 coros.

3. Estos parámetros (distancia temporal e interválica entre el antecedente y el consecuente), necesarios para la realización del canon, pueden estar expresados más o menos clara o veladamente en el mensaje o enigma que propone el autor.

4. La *resolutio*, o voz que resuelve el canon propuesto por el antecedente, nunca está escrita en los manuscritos y ediciones del Renacimiento, pero sí debe y suele estar escrita en las transcripciones actuales.

5. Estos motetes son: *Dixit Dominus Petro*, *Ambulans Iesus*, *Trahe me post te*, *In illo tempore cum sublevasset Iesus*, *Dum complerentur dies Pentecostes*, *Et post dies sex assumpsit Iesus*, *Hoc enim bonum est*, y *Simile est regnum caelorum*.

orden ascendente en los intervalos de sus resoluciones: comienza por *fuga ad unisonum* en el primero, *fuga ad secundum* en el segundo, *fuga ad tertiam* en el tercero, etc.

También entra el canon como recurso compositivo en las partes finales de las grandes formas polifónicas, para aumentar el número de voces de la composición, y dar mayor esplendor sonoro, a la vez que mostrar el ingenio del compositor. Así puede pasar con los versos finales de los Salmos o *Magnificat*, y en el *Agnus Dei II* de las Misas. Ejemplos de esta manera pueden ser:

- Los versos finales (*Sicut erat in principio*) de los *Magnificat* con polifonía en los versos pares (1562) de C. de Morales.
- El *Agnus Dei* de la *Missa quarti toni* de T.L. de Victoria.

21.4. EL MOTETE.

Después de una larga andadura medieval, de la que se hablará en el capítulo correspondiente (cap. 26), en el Renacimiento la palabra *motete* es de un alcance amplísimo. Podemos decir que todas las piezas litúrgicas, con excepción de la Misa, entran en este término. Las ediciones de “Motetes” contienen, además de los motetes propiamente dichos, Himnos, Salmos, Letanías, Secuencias...

La designación de *motete* parece ser un término vulgar o popular (“... *quae vulgo Motecta appellantur*”). El tipo de obra que solemos conocer como *motete* recibió en el Renacimiento otros nombres tan diversos, como *symphonia*, *concentus*, *harmonia*, *modulatio sacra*, *sacra cantio*, o *canción espiritual*. El término técnico o propio parece ser “Canción sagrada”⁶. Las semejanzas con su hermana, la “Canción profana” o *madrigal* son totales.

21.4.1. DEFINICIÓN.

A pesar de la generalización que algunas veces puede tener la palabra, el motete propiamente dicho podemos definirlo, muy en general, como una composición polifónica, sobre texto religioso, latino, en estilo libre, aunque generalmente contrapuntístico.

El motete se convierte en la forma culminante de la composición religiosa del Renacimiento, ocupando un lugar muy destacado en la producción musical de la época, tanto por el número, como por la calidad y significación artística. Los compositores de la época, generalmente maestros de capilla, recurren a la forma motete como uno de los medios más perfectos de la expresión musical, creando unas obras en las que acreditan su gran técnica compositiva y, en el caso de los grandes autores, su genialidad.

Los textos de los motetes proceden de la liturgia: sus fuentes son normalmente la Sagrada Escritura, la primitiva literatura cristiana y datos hagiográficos de los santos en cuyo honor se compone el motete. Muchos de estos textos ya tuvieron una música anterior en C. Gregoriano.

6. Como ejemplo sirva el título del primer libro de Motetes de F. Guerrero (Sevilla, 1555): “*Francisci Guerrero Hispalensis. SACRAE CANTIONES, VULGO MOTETA NUNCUPANTUR, quatuor vocum...*”

Por otra parte, cuando un texto de nueva creación es utilizado como base de un motete, el tal texto pasa a ser ya litúrgico.

Por excepción encontramos motetes con textos provenientes de fuentes profanas, que dan lugar a una especie de *motetes profanos*, semejantes a lo que llamaremos madrigales, pero con texto latino. Así puede considerarse el *Canticum Canticorum* (1584) de G.P. da Palestrina, conjunto de motetes sobre poemas del *Cantar de los Cantares* de la Biblia, libro que canta el amor erótico entre esposos, y que sólo muy figuradamente podrían considerarse religiosos. También en el *Magnum opus* (1604) de O. di Lasso encontramos varios motetes compuestos para exaltar las virtudes de algún príncipe o cardenal, celebrar unas bodas, en alabanza de la música, del vino y de otros asuntos nada religiosos.

Pero salvo estas contadas excepciones, el texto de un motete, siempre en latín, es religioso, culto y serio, de una cierta austeridad literaria e ideológica; puede ser poético o no, pero aunque no sea de un alto nivel literario, siempre estará lleno de ideas teológicas, morales, o históricas, de expresividad suficiente para sugerir a su vez unas bellas ideas musicales.

Los temas literarios pueden ser variadísimos, por ejemplo:

- Según los diversos tiempos litúrgicos, hay motetes para el Adviento, Navidad, Epifanía, Cuaresma, Pasión, Semana Santa, Pascua, Ascensión, Pentecostés...
- Según las fiestas, están los motetes al Señor, a la Sma. Trinidad, a la Virgen, o marianos (Inmaculada concepción, Natividad, Anunciación, Presentación, Asunción, etc.), a todos los Santos, a ciertas categorías de Santos (por ej. Stos. Doctores, o Stas Vírgenes), o a los innumerables Santos particulares.
- Para diversas circunstancias de la vida cristiana: motetes para la Eucaristía, el Bautismo, el Matrimonio, la Profesión religiosa, los Funerales, la consagración de una Iglesia, celebraciones penitenciales, para pedir la paz, de acción de gracias, etc.

21.4.2. ESTRUCTURA FORMAL.

“El principio constructivo del motete descansa en la división fraseológica del texto”⁷. El compositor divide el texto en frases literarias, y a cada frase literaria le asocia o compone un tema musical propio. La división fraseológica literaria no es obligada; cada autor divide el texto en frases más o menos largas, a veces muy cortas, una o dos palabras, de tal manera que un mismo texto puede estar dividido en distinto número de frases literario-musicales cuando dos autores le ponen música.

El número de frases musicales del motete está determinado, pues, por el número de frases o elementos literarios del texto: cada frase literaria nueva da origen a un tema musical nuevo, desarrollado en forma imitativa o en forma homofónica. Estos dos procedimientos juegan en continua oposición a todo lo largo de la pieza, de donde se origina un bello contraste y una interesante variedad, a la vez que un rico equilibrio.

Si por cualquier motivo en el texto de un motete se repitiera una frase literaria, el autor deberá traer de nuevo el tema musical que le asoció anteriormente, aunque puede desarrollarlo contrapuntísticamente de diversa manera, o trabajarlo en la técnica contraria (contrapunto ≠

7. Samuel Rubio: *La polifonía clásica* (Madrid, 1956). En todo este capítulo seguimos muy de cerca al insigne musicólogo y recordado profesor en la Escuela Superior de Música Sagrada.

homofonía). Esto es frecuente en motetes dobles, en los que ambas partes terminan con la misma frase literario-musical. También lo podemos ver en el motete *O vos omnes* (4 v.m.) de T.L. de Victoria: al componer el autor un motete sobre el mismo texto del responsorio homónimo, se encuentra con la repetición textual característica de esta forma, de la que hablaremos posteriormente.⁸

- | | | |
|---------|--|---|
| 1. | <i>O vos omnes, qui transitis per viam,</i> | O vosotros todos, los que pasáis por el camino, |
| 2. | <i>atténdite, et videte:</i> | mirad, y ved: |
| 3. | <i>Si est dolor similis sicut dolor meus.</i> | si hay un dolor semejante a mi dolor. |
| 4. | <i>Atténdite, universi pópuli, et videte dolorem meum:</i> | Mirad, pueblos todos, y ved mi dolor: |
| 5(= 3). | <i>Si est dolor similis sicut dolor meus.</i> ⁸ | si hay un dolor semejante a mi dolor. |

A esta estructura formal del motete se pueden asociar otros principios de construcción ya comentados, tales como:

- el *cantus firmus* (c.f.), o *cantus firmus obstinatus* (c.f.o.) (de los que se ha hablado en el capítulo anterior) dando lugar al llamado *motete cantus firmus*. (Ejemplos: Motete *Ecce sacerdos magnus* [4 v.m. c.f. vagans] de T.L. de Victoria. Motete *Andreas Christi famulus* [5 v.m. c.f.o. *Sancte Andrea, ora pro nobis* en S. II] de C. de Morales).
- el canon (del que se ha hablado en el apartado anterior, donde se han citado ejemplos), que da lugar al llamado *motete canónico*.

La división del motete en episodios o frases musicales no se opone a la unidad que éste debe tener como toda obra de arte. No se trata de una yuxtaposición de frases aisladas: entre ellas se establecen una trabazón y unos enlaces, que conducen a la visión de un todo armónico.

Los elementos que aglutinan y dan cohesión al motete son:

- Una modalidad (tonalidad) única que reina del principio al fin, a la que no obstan modulaciones pasajeras a modos (tonos) vecinos, que de nuevo conducen al modo (tono) principal.
- Unas cadencias finales de cada frase, que en el conjunto de la obra son cadencias medias, no conclusivas, sino provisionales, de las que es propia la exigencia de continuidad.
- Cuando un tema musical es presentado imitativa o contrapuntísticamente, la voz que presenta el tema (antecedente) lo inicia introduciéndolo, como enganchándolo, dentro de la cadencia del tema anterior.
- Un amplio período final, con una larga cadencia, en la que alguna voz se estabiliza, quedándose inmóvil, confirma plenamente el sentido de unidad logrado por los medios anteriores.

21.4.3. EL MUNDO EXPRESIVO Y PSICOLÓGICO DEL MOTETE

Todo lo dicho hasta aquí son connotaciones estructurales del motete, y, por tanto

⁸. En este caso el autor va más lejos todavía, pues utiliza en esta frase el mismo tema musical que en el responsorio aludido *O vos omnes* (4 v.i.). Incluso la misma frase con el mismo tema musical asociado vuelve a salir en el responsorio *Caligaverunt oculi mei* (4 v.m.).

elementos externos, materiales, de una forma que pretende mucho más:

Por una parte, el motete intenta pintar, describir musicalmente las ideas de un texto que, como se ha dicho antes, pretende ser expresivo a pesar de su seriedad religiosa. La relación entre la música y las palabras a las que acompaña es absolutamente importante e intensificada hasta el extremo. Esto lo consigue el autor por los medios técnico-expresivos que le brinda la época, y que pueden ser variados. Por ser semejantes a los medios expresivos que utiliza la forma profana hermana, el madrigal, estos intentos descriptivos se denominan *madrigalismos*, también *figuralismos*. De ellos se hablará en el capítulo siguiente, cuando exponamos la forma *madrigal*. Aunque, hablando en general, hay que decir que los motetes son mucho más parcos en madrigalismos que los madrigales.

No me resisto a citar un atrevidísimo figuralismo en el final del responsorio *Amicus meus* (4 v.m.) de T.L. de Victoria: El texto termina: ... *et in fine se suspendit* (= ... y al final se colgó [ahorcó]). Para expresar esta idea del cuerpo de Judas quedando suspendido, colgado, Victoria, contra toda norma de cadencia final, no termina en la tónica del modo (*Sol protus*), sino en la dominante (*Re*), como una *suspensión* musical. Casos así (finalizar en dominante) son excepcionales, pero existen, para expresar cualquier alteración de la normalidad. Pero Victoria no se contenta con eso: de una manera ya totalmente única (no conozco caso semejante) nuestro autor termina en nota breve (negra, tras un retardo), en lugar de la larga nota final, característica de toda cadencia terminal:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bajo (B.). The lyrics are 'se su - spen - dit.' and '(se) su - spen - dit, se su - spen - dit.' The score illustrates a musical suspension at the end, where the music does not end on the tonic but on the dominant note.

Por otra parte, el motete es una forma capaz, en manos de los mejores autores, de crear en el oyente un clima interior y espiritual, unos sentimientos variados, que pueden ir de la alegría ingenua navideña al dolor por la contemplación de la pasión o la muerte de Jesús, del abatimiento depresivo penitencial por el pecado personal a un estado de euforia por la resurrección de Jesús. Los compositores del Renacimiento están convencidos de poder utilizar la música para crear un estado de ánimo religioso. Por eso hablan de hacer una música “para alabar a Dios y elevar los sentimientos de los hombres” (C. de Morales).

21.4.4. MOTETES CON VARIAS PARTES.

Cuando el texto es muy extenso, el compositor divide el motete en dos partes, con menos frecuencia en tres, cuatro, o más partes. Las partes están normalmente indicadas en los manuscritos y ediciones con los términos *prima pars*, *secunda pars*, *tertia pars*, etc. La obra se denomina *motete doble*, *triple*, etc.

Cada una de las partes de un motete se puede considerar con propiedad como un motete autónomo, e interpretarse como tal; la cadencia final de cada parte es absolutamente conclusiva,

como si no siguiera nada más. Pero la obra tendrá sentido total cuando se considera e interpreta completa.

La relación entre las partes de un mismo motete es, en primer lugar, modal: la modalidad es la misma en las diversas partes de un motete. En los motetes dobles a veces la última frase es común en ambas partes, o tienen idéntico *cantus firmus*. En los motetes con más de tres partes, el autor puede buscar un elemento de contraste o variedad en una obra demasiado extensa, disminuyendo en alguna de las partes centrales el número de voces de la obra, nunca en las partes extremas.

Dentro de la libertad con la que los autores manejan y dividen fraseológicamente los textos, nos encontramos con un mismo texto que, a veces da lugar a un motete simple, otras a uno doble, o triple, o más; así pasa con los textos de ciertos motetes marianos, como *Ave Maria*, *Alma Redemptoris mater*, *Salve Regina*, y otros.

Es muy bueno para el estudiante de Dirección de Coro el conocer y analizar motetes del Renacimiento, época en la que la forma adquiere su perfección y su proyección hacia adelante en la Historia de la Música. Probablemente son abundantes los que cada uno puede encontrar en distintas colecciones y antologías corales. Por lo que respecta a nuestras Antologías Corales, podemos mostrar los siguientes:

- *Parce, Domine* (3 v.m.) de J. Obrecht (VIII, pág. 4).
- *Sancta Maria* (3 v.m.) de J. de Anchieta (V, pág. 10).
- *Ave, verum corpus* (3 v.m.) de J. de Pres (VI, pág. 6).
- *Puer natus est nobis* (3 v.m.) de C. de Morales (VIII, pág. 14).
- *Tu es Petrus* (3 v.m.) de C. de Morales (IX, pág. 5).
- *In die tribulationis meae* (3 v.i.) de C. de Morales (X, pág. 10).
- *Super flumina Babylonis* (4 v.m.) de G.P. da Palestrina (VII, pág. 20).
- *Cantate Domino* (3 v.m.) de O. di Lasso (VIII, pág. 21).
- *Verbum caro* (3 v.i.) de O. di Lasso (X, pág. 17).
- *Ave, Maria* (4 v.m.) de T.L. de Victoria (VII, pág. 32).
- *Angelus ad pastores* (3 v.m.) de J. de Castro (IX, pág. 17).

Una manera, curiosa quizá, de ver y comparar motetes, puede ser la visión, el análisis, el estudio, y no digo la interpretación, porque excede todas las posibilidades, de las muchas musicalizaciones del motete *Ave, Maria*, la oración por excelencia de la comunidad cristiana a la Sma. Virgen. Su texto es el siguiente (en el Renacimiento, la segunda parte tiene la variante puesta en segundo lugar):

1. *Ave, Maria,*
grátia plena,
Dóminus tecum.
Benedicta tu in muliéribus,
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.
 2. *Sancta Maria, Mater Dei.*
Ora pro nobis peccatóribus,
nunc, et in hora mortis nostrae.
Amen.

1. *Ave, María,*
 llena de gracia,
 el Señor contigo.
 Bendita tú entre las mujeres,
 y bendito el fruto de tu vientre, Jesús.
 2. *Santa María, Madre de Dios.*
 Ruega por nosotros, pecadores,
 ahora y en la hora de nuestra muerte.
 Amén.

(En el Renacimiento):

2. *Sancta Maria, ora pro nobis.*
Dulcis et pia, ora pro nobis.
O Mater Dei, ora pro nobis
ut cum electis te videamus.

2. Santa María, ruega por nosotros.
 Dulce y piadosa, ruega por nosotros.
 Oh Madre de Dios, ruega por nosotros,
 para que te veamos con los elegidos.

Sin la pretensión de ser exhaustivos, pues nos basamos solamente en nuestro archivo personal, en el Renacimiento encontramos el motete *Ave, Maria* con música, entre otros, de los siguientes autores (algunos con varias musicalizaciones):

- Josquin des Prés (2 v.i.)
- Jerónimo de Aliseda (5 v.m.: SSCTB).
- Cristóbal de Morales (5 v.m.: SCTTB).
- Jacob Arcadelt (4 v.m.).
- Jan Nasco (4 v.i.)
- Clemens non Papa (5 v.m.: SSCTB).
- Giovanni P. da Palestrina ([a] 4 v.i.) ([b] 4

v.i.).

- Francisco Guerrero ([a] 4 v.m.) ([b] 8 v.m. en 2 coros: SCTB SCTB).
- Fernando de las Infantas (4 v.m.).
- Tomás Luis de Victoria ([a] 8 v.m. en 2 coros: SCTB SCTB) ([b] 4 v.m. [de autenticidad dudosa]).

21.4.5. EL MOTETE DESPUÉS DEL RENACIMIENTO.

Aunque no lo hemos referido expresamente, el concepto de motete que hemos expuesto es el que se practica en el Renacimiento. Todos los ejemplos puestos y los autores citados son de esta época, que ciertamente es dorada para esta forma, pues en ella toma su manera peculiar de ser, y con muy pocas variantes va a permanecer intacto.

El esquema formal básico del motete como composición religiosa, litúrgica, con texto latino, con una correspondencia de la frase musical con la literaria, con música de una cierta seriedad, de duración no demasiado extensa, con un uso algo austero de los recursos musicales contemporáneos a la época de que se trate, cuando no con un cierto estilo musical nostálgico del pasado renacentista (carácter modal y estilo contrapuntístico), ha pervivido perfectamente reconocible hasta nuestros días.

En el período barroco-clásico (ss. XVII-XVIII) el motete abandona definitivamente la asociación con el *cantus firmus*, reminiscencia medieval, y las complejidades canónicas. La textura se vuelve más homofónica con el aumento progresivo de voces, para trabajar con especial agrado el estilo policoral. La policoralidad es especialmente apta para esta forma de dimensiones reducidas, aunque este estilo de coros dialogantes, que alternan con grandes sonoridades de los coros conjuntos, dilatan por naturaleza la extensión del motete.

Desde finales del s. XVI los autores empiezan a componer motetes a 8 voces en 2 coros, y algo menos a 12 voces en 3 coros (G.P. da Palestrina, G. Gabrielli, O. di Lasso, F. Guerrero, T.L. de Victoria). Alguno, como Victoria, incluyen el órgano en estos motetes.

Desde el siglo XVII la composición policoral del motete es común y constante, con toda la variedad de distribuciones corales que la policoralidad admite (coros de solistas, coros instrumentales, más uno o más coros *corales*), con el añadido obligado del *bajo continuo*, o *acompañamiento* en las obras españolas. Las obras para coro simple a 4 voces mixtas *a cappella* dejan de existir, o quedan como excepción para los motetes de Difuntos. En ellos todavía pervive el *cantus firmus* del C. Gregoriano de las antífonas de Difuntos cuyos textos se musicalizan.

Algunos autores importantes que componen motetes en el s. XVII son: Claudio Monteverdi, Alessandro Scarlatti (Italia), Juan Bautista Comes (Valencia), Joan Cererols (Montserrat), Carlos Patiño (Capilla Real), o Alonso Xuárez (Sevilla).

En el s. XVIII la policoralidad persiste en la composición de motetes, pero ésta empieza a perder la riqueza de variedades tímbricas entre los coros, y se estereotipa en obras a 8 voces mixtas en 2 coros (SCTB SCTB) con *bajo continuo*. Las catedrales españolas siguen llenas de motetes en esta distribución. No debe olvidarse que es deber de los maestros de capilla la composición de motetes para ciertas fiestas del año.

(Sin embargo, y sin que sepamos por qué, la tradición de componer música al motete *Ave, Maria* desaparece en estos siglos, apareciendo de nuevo a finales del s. XVIII).

Maestros de capilla notables en el s. XVIII, compositores de motetes son: Antonio Lotti⁹ (Italia), Juan Francés de Iribarren (Málaga), Diego-José de Salazar y Pedro Rabassa (Sevilla), Antonio Soler (El Escorial).

El siglo romántico (s. XIX) supone para la música religiosa un período de decadencia, por la falta de medios económicos en las catedrales para tener buenos maestros de capilla-compositores, y por la decadencia del estilo religioso, contagiado del virtuosismo vocal, vacío de fondo musical, influencia de la ópera italiana, que invade prácticamente toda la composición española.

Se siguen componiendo motetes, muchas veces en la policoralidad estereotipada de 8 v.m. en 2 coros (SCTB SCTB) que, o bien conservan un estilo obsoleto y nada contemporáneo con el estilo de los compositores románticos de música civil; o bien componen un estilo de motetes, derivado de la cantata italiana, para una voz sola, normalmente soprano o tenor, plagado de ociosidades vocales, con acompañamiento instrumental.

Frente a esta tendencia italianizante realmente invasiva de la música religiosa, hay unas ciertas reacciones por dignificar esta música, volviendo a su tradición. En Centroeuropa el movimiento cecilianista, con algunas figuras importantes entre sus filas, como C. Saint-Saëns, Ch. Gounod o J. Rheinberger, tiene esta sana intención. En España los compositores vascos Felipe Gorriti¹⁰ (1839-1896) y Vicente Goicoechea (1854-1916) son los primeros de una importante escuela de compositores religiosos, que tendrá su gran momento en el siglo XX.

Los autores clásicos y románticos de música sinfónica componen motetes para coro, a veces con órgano, u orquesta, ciertamente en poca cantidad, aunque de gran belleza, en el estilo musical de su época. Citemos a algunos:

W.A. Mozart nos aporta algunos a 4 v.m., entre ellos el bello *Ave, verum corpus*, KV. 618 (4 v.m., orquesta de cuerda y b.c.).¹¹

F. Schubert: *Antífonas para el Domingo de Ramos*, serie de motetes a 4 v.m. de notable

9. Véase el motete *Regina coeli* (4 v.m.) en la Ant. Coral IV, pág. 20.

10. Véanse los motetes *Pueri Hebraeorum* (3 v.m. Ant. Coral VI, pág. 28), *Christus factus est* (3 v.m. Ant. Coral VIII, pág. 44) y *Popule meus* (3 v.m. Ant. Coral VIII, pág. 46).

11. Véase en Ant. Coral VII, pág. 48.

sencillez.¹²

F. Mendelssohn: 3 *Motetes*, Op 39 (3-4 v.bl. con órgano)¹³ con texto en latín o en alemán.

F. Liszt: Abundantes motetes para coro solo, o con órgano.

A. Bruckner: 10 motetes, alguno con acompañamiento de metales.

J. Brahms: 3 *Coros espirituales*, Op. 37 (3-4 v.bl.).

J. Rheinberger: Muchos y excelentes motetes para coro *a cappella*, o con órgano.

Si retomamos, tras el paréntesis del siglo XVII y gran parte del XVIII, la historia del motete *Ave, Maria*, éstas son algunas realizaciones del Clasicismo y del Romanticismo:

- Wolfgang Amadeus Mozart: ([a] 2 v.bl. y acpto.) ([b] 4 v.i. en canon).
- Felix Mendelssohn (Op. 23 n° 2: 8 v.m. (SSCCTTBB) 8 solistas y órg.).
- Ferencz Liszt: ([a] 4 v.m. y órgano) ([b] 4 v.m. y órg. *ad lib.*).
- Giuseppe Verdi (4 v.m. “Escala enigmática”).
- Anton Bruckner ([a] 4 v.m., S. y C. solas y órgano) ([b] 7 v.m.: SSCCTTBB).
- Johannes Brahms (Op 12: 4 v.bl. y Orq.).
- Franz Xaver Witt ([a] 4 v.gr.) ([b] 3 v.bl.).
- Camille Saint-Saëns (2 v.bl. y órg./piano).
- Joseph G. Rheinberger (Op.106 n° 9: 4 v.m.).
- Gabriel Fauré (2 v.bl. y órg./piano).
- Vicente Goicoechea (4 v.gr. y órg.).
- Edward Elgar (Op.2 n° 2: 4 v.m. y órg.).

En el siglo XX la música religiosa y la civil comienzan a encontrarse de nuevo: el movimiento de músicos religiosos nacido en el siglo anterior, impulsado por el *Motu proprio* (1903) del Papa S. Pío X, en el que se reorganiza la música eclesiástica y se impulsa su reforma por medio de la vuelta a sus raíces (calidad, bondad de forma, vuelta a la polifonía, práctica del C. Gregoriano, estudio de los compositores clásicos, y conocimiento de la música de su propio tiempo), da como resultado una pléyade importantísima de compositores de música religiosa de excelente formación musical y vocación compositiva, que producen en gran abundancia unas obras musicales litúrgicas de primerísima calidad. El motete en sus manos vuelve a ser de nuevo una forma musical de suprema dignidad y se pone en condiciones de igualdad con las formas instrumentales que ellos mismos o sus contemporáneos componen.

Esta generación de compositores, que Tomás Marco, por influjo de mi maestro Juan-Alfonso García, llama *Generación del Motu proprio* en su Historia de la Música Española¹⁴, es mucho más importante para la Historia de la Música que lo que a simple vista puede verse en los textos. Ha influido mucho en la formación general de los compositores de música civil y sinfónica¹⁵, y sus obras tienen una categoría musical que iguala o supera a veces las de éstos. Lo que pasa es que esta música, reservada a la Iglesia, no ha tenido la proyección mediática (estudio,

12. Véase el primero de ellos, *Pueri Hebraeorum* en la Ant. Coral IV, pág. 31.

13. Véase el segundo de ellos, *Laudate, pueri, Dominum* en la Ant. Coral X, pág. 31.

14.T. Marco: *Historia de la Música Española*. (Alianza Música, Vol 6, pág. 103 ss.)

15. Muchos de estos compositores se han formado musicalmente en seminarios y colegios religiosos y han practicado esta música. En nuestro entorno cercano es conocida la influencia en este sentido de D. Valentín Ruiz Aznar, maestro de capilla de la Catedral de Granada, sobre Manuel de Falla.

conciertos, críticas, grabaciones) de la música sinfónica o de concierto.

Algunos autores españoles de música religiosa del S. XX, que por justicia deben conocerse, son: Julio Valdés (1877-1958), Nemesio Otaño (1880-1956), Luis Urteaga (1882-1960), José-Antonio de Donostia (1886-1956), Luis Iruarrizaga (1891-1928), Norberto Almandoz (1893-1970), Juan-M^a Thomas¹⁶ (1896-1966), José-Ignacio Prieto (1900-1980), Valentín Ruiz Aznar (1902-1972), Juan-Alfonso García¹⁷ (n. 1935), etc.

Los compositores civiles o de música sinfónica sólo componen motetes u otras obras para la Liturgia de la Iglesia por excepción. Pero, aún así, son bastantes los que podrían completar la lista de creadores de esta noble forma: Fl. Schmitt, M. de Falla, P. Casals, Z. Kodály, I. Stravinsky, J. Guridi, C. Orff, F. Poulenc, M. Duruflé, J. Rodrigo, O. Messiaen, C. Halffter, etc.

En cuanto a la historia del motete *Ave, Maria*, las aportaciones en el siglo XX son numerosísimas e importantes. Citamos sólo las relevantes, por sus autores, o por su calidad, aunque los autores sean menos conocidos:

- | | |
|--|---|
| - Laurenzio Perosi (4 v.m.). | - Aldemaro Romero (4 v.m.). |
| - Gustav Holst (8 v.bl. en 2 coros: SSCC SSCC). | - Joaquín Rodrigo (5 v.m.: SSCTB). |
| - Zoltan Kodály (3 v.bl.). | - Antonio-José Martínez (4 v.m.). |
| - Igor Stravinsky (4 v.m.). | - Miguel Asíns Arbó (3 v.bl.). |
| - José-M ^a Usandizaga (4 v.gr.). | - Cristóbal Halffter (4 v.m.). |
| - Heitor Villalobos (4 v.m.). | - Antón García Abril (4 v.m.). |
| - Luis Iruarrizaga ([a] 3 v.gr. y órg.) ([b] 4 v.gr., T. solo y órg.) ([c] 6 v.m. y órg.). | - Juan-Alfonso García ([a] 3 v.bl.), ([b] 4 v.gr.), ([c] 4-6 v.m. y SCTB solos), ([d] 3 v.bl.), ([e] 4 v.m.). |
| - Frederic Mompou (5 v.m.: SCTBB). | - Ricardo Rodríguez ([a] 4 v.bl.), ([b] 8 v.m., SCTB solos y recitador). |
| - Carl Orff (4 v.m.). | - Javier Busto (4 v.m. div. y órg. ad lib.). |
| - Fernando Moruja (4 v.m.) | |

21.4.6. EL MOTETE LUTERANO.

El motete que se practica en Alemania y otros países influenciados por la Reforma de Lutero es sustancialmente la misma forma que la del motete romano, con dos particularidades: el texto es el alemán que habla la comunidad, y la duración se va ampliando por medio de la composición de motetes en dos, tres, cuatro y más partes, hasta llegar a tener una forma a veces parecida a la cantata, salvo la ausencia de orquesta.

Por lo demás, sus textos alemanes se extraen de la traducción que Lutero hizo de la Biblia, de traducciones de textos eclesiásticos o himnos romanos anteriores, y de otros textos expresamente compuestos por poetas o libretistas de la época de los compositores.

La concepción formal es idéntica a la del motete romano: la división fraseológica del texto y la aplicación de un tema musical propio a cada frase literaria. El tratamiento puede ser

16. Véase el motete *Partita super Salve Regina* (3 v.bl.) en la Ant. Coral X, pág. 49.

17. Véase el motete *O sacrum convivium* (4 v.m.) en la Ant. Coral VII, pág. 72.

contrapuntístico u homofónico, preferentemente el primero, buscando variedad y equilibrio. El contrapunto es cada vez más elaborado, y hay mayor libertad para madrigalismos y simbologías musicales en la puesta musical del texto, frente al estilo romano, mucho más severo en estos elementos.

Es especialmente fecunda la asociación del motete, con su libertad compositiva, con el coral, mucho más sencillo, homofónico y austero de elementos expresivos. Poco a poco va siendo normal el motete que termina con un coral.

Este tipo de motete nace confundido en principio con el coral, en el deseo de suplir y olvidar a los bellos motetes de la Iglesia de Roma. Pero ya en el s. XVII alcanza su perfección formal de la mano de compositores tales, como M. Praetorius, M. Franck, H. Schütz, G.Ph. Telemann, Johannes Bach y otros antecesores familiares del ilustre Johann Sebastian, con el que el motete llega a su punto culminante. J.S. Bach sólo tiene seis motetes, pero con ellos la forma se vuelve insuperable. Es justo reseñar sus títulos:

- Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225 (8 v.m. en 2 coros [SCTB SCTB] y b.c.).
- Der Geist hilft unser Schwachheit auf, BWV 226 (8 v.m. en 2 coros y b.c.).
- Jesu, meine Freude, BWV 227 (5 v.m. [SSCTB] y b.c.).
- Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, BWV 228 (8 v.m. en 2 coros y b.c.).
- Komm, Jesu, komm, BWV 229 (8 v.m. en 2 coros y b.c.).
- Lobet den Herrn, alle Heiden, BWV 230 (4 v.m. y b.c.).

Posteriormente casi todos los compositores alemanes tienen aportaciones personales al motete alemán. Entre todos ellos destacan por su calidad y abundancia las de F. Mendelssohn (Op. 23 [3 motetes], Op. 39 [3 motetes], Op. 79 [6 motetes]) y J. Brahms (Op. 29 [2 motetes], Op. 30, Op. 74 [2 motetes], Op. 109 [3 motetes], Op. 110 [3 motetes]).

21.4.7. UTILIZACIÓN DEL MOTETE EN LA LITURGIA.

Los motetes tienen un uso variado en la Liturgia de la Iglesia:

Algunos están destinados para un día concreto del año litúrgico: los dedicados a una fiesta concreta del Señor (por ejemplo, la Encarnación, la Ascensión), de la Virgen (por ej., la Inmaculada Concepción), o de los santos o santas (por ej., S. Pedro, Sta. Cecilia). La interpretación de estos motetes no tendrían sentido fuera del día apropiado.

Otros, asignados a un tiempo litúrgico (Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua, etc.), pueden ser interpretados con más libertad en cualquiera de los días de ese tiempo.

Por fin están la inmensa mayoría de los motetes, que, por su tema genérico (eucarísticos, marianos, penitenciales, por la paz, etc.), se pueden interpretar cualquier día del año.

Debe tenerse en cuenta que el motete, canción religiosa en latín destinada a las celebraciones litúrgicas, no es, sin embargo parte integrante de la liturgia, como lo es el introito, el gradual o la comunión, y se limita más bien a sustituir a éstos, o a servir de complemento, llenando espacios musicalmente vacíos, como el ofertorio, los silencios posteriores a la consagración y a la comunión, el final de la Misa, y otros en las bodas, exequias, ordenaciones sacerdotales o episcopales, Exposición del Santísimo, procesiones, novenas, etc.

La Misa es la acción litúrgica más habitual en la que interviene el Coro. Sobre la intervención del Coro en la Misa, los momentos litúrgico-musicales que debe llenar, y el tema

o motivo de estas intervenciones, recuérdese lo dicho en el capítulo 17.4.

En concierto, cualquier o cualesquiera motetes son siempre aptos para ser interpretados, puesto que la temática no importa. No nos queda sino animar a los directores a aceptar el reto de programar conciertos íntegros, o partes de conciertos, o bloques dentro de una parte, dedicados monográficamente a la interpretación de motetes¹⁸, con el convencimiento de que estarán interpretando música (coral) de la mejor calidad, semejante a la mejor música instrumental y sinfónica, y harán un enorme servicio de divulgación de un patrimonio musical nuestro que está olvidándose, sustituido por otros repertorios (negro espirituales, madrigales o canciones extranjeras, etc.) que siempre estarán mejor servidos por intérpretes propios.

21.5. EL RESPONSORIO.

El término *responsorio* hace alusión a un canto litúrgico con el que la comunidad, o en su nombre el coro, *responde* a una lectura previa proclamada por un lector, o cantada en su caso por un cantor. En efecto, el responsorio es el canto que tiene lugar después de cada una de las tres lecturas de cada nocturno de los Maitines u oración de la medianoche.

El término *responsorio* también hace referencia a una *respuesta* o repetición de una cierta frase que se encuentra en el texto de este canto.

Coordinando ambas referencias, el *responsorio*, como forma musical, es un motete que tiene lugar habitualmente después de una lectura¹⁹, en el que el texto litúrgico impone un plan musical en cuatro secciones, que se puede representar gráficamente con el esquema siguiente:

a. *Corpus*, o cuerpo del responsorio.

b. *Responsio*, o respuesta, estribillo.

c. *Versus*, o versículo.

b. *Responsio*.

(d. *Versus*.

b. *Responsio*.)

El versículo (*versus*) puede ser único (como ocurre en los responsorios 1º y 2º de cada nocturno de los Maitines), o pueden ser dos (como en el 3º de cada nocturno), o incluso más en algunas ocasiones.

Éste es, a modo de ejemplo, el texto del responsorio *Emendemus in melius*, para el rito de la imposición de la ceniza del Miércoles de Ceniza:

a. *Emendemus in melius, quae
ignoranter peccávimus: ne súbito*

Corrijamos para mejor lo que hemos
pecado por ignorancia; no sea que,

18. El carácter monográfico de un concierto, o parte de él, al que siempre invitamos, puede ser muy variado: una época histórica, una escuela nacional, un autor, un tema, una ordenación histórica de varios estilos, una obra (*Ave Maria*, *Salve Regina*, *O sacrum convivium*) a través de la historia...

19. Alguna vez el responsorio no está en conexión con una lectura, como ocurre con el responsorio de Difuntos *Libera me, Domine*.

*praeoccupati die mortis, quaeramus spátium
paeniténtiae, et invenire non póssimus.*

b. R. *Attende, Dómine, et miserere:
quia peccávimus tibi.*

c. V. *Adiuva nos, Deus salutaris
noster: et propter honorem nóminis tui,
Dómine, libera nos.*

b. R. *Attende, Dómine, et miserere:
quia peccávimus tibi.*

preocupados, el día de la muerte busquemos un tiempo para la penitencia, y no lo encontremos.

Escucha, Señor, y ten misericordia; porque hemos pecado contra ti.

Ayúdanos, Dios nuestro de la salvación: y por el honor de tu nombre, Señor, líbranos.

Escucha, Señor, y ten misericordia; porque hemos pecado contra ti.

El responsorio es una forma musical derivada de la forma motete, y muy cercana al motete en todos los aspectos. Como el motete, es una forma bastante breve, a pesar de sus cuatro secciones; sin embargo es fácil su distinción, pues las ediciones hacen separaciones gráficas con doble barra divisoria entre cada una de sus secciones, así como observar en el texto las abreviaturas R. y V. que anteceden respectivamente a la *responsio* y al *versus*.

Es normal el que los autores reduzcan el número de voces en los versículos con respecto al cuerpo y respuesta de los responsorios. Esta reducción ya disminuye por sí la sonoridad de la sección *versus*; pero además puede ser bueno en la interpretación el reducir el número de cantores por voz (semicoro, o incluso solistas, si el coro es muy pequeño), para buscar un contraste sonoro entre las secciones del responsorio. Cuando el responsorio es policoral, el versículo es sólo para el Coro 1º.

El responsorio es una forma polifónica muy poco frecuente, en comparación con el motete. La razón es su lugar en los Maitines, oración de la media noche, que sólo se cantaban con asistencia de público (y por tanto con polifonía) en muy contadas e importantísimas fiestas, como eran el Triduo Sacro (Jueves, Viernes y Sábado Santos), Navidad, Corpus Christi, Inmaculada Concepción, y alguna otra. En este caso los Maitines se adelantaban a la tarde anterior, en lugar de las Vísperas. Fuera de estos casos, sólo están los del Oficio de Difuntos (que incluía el canto de los Maitines), algún responsorio para las Exequias de difuntos, como el citado *Libera me, Domine*, o alguno penitencial, como el *Media vita*, de célebre texto.

Los compositores componen responsorios sueltos para los Maitines de tal o cual fiesta. Pero a veces componen colecciones o conjuntos de todos los responsorios para una fiesta. En este sentido es excepcional por su importancia, y constituyen un mundo aparte, el conjunto de 18 responsorios para los Maitines del Triduo Sacro de T.L. de Victoria, incluidos en su magna obra *Officium Hebdomadae Sanctae* (= Oficio de la Semana Santa, 1585): seis responsorios para cada día (los correspondientes al 2º y 3º nocturno), a 4 v.m. los extremos de cada nocturno (1º y 3º), y a 4 v.i. los centrales (2º), y todos ellos en el mismo modo, *protus en Sol*. En ellos la relación entre el texto y su puesta musical llega a un punto de máxima expresividad: estilo que algunos historiadores han llamado *manierismo* musical.

También es muy importante la colección homónima de Carlo Gesualdo da Venosa: en este caso Gesualdo musicaliza la totalidad de los 27 responsorios (9 para cada día), a 6 v.m. con su peculiar y atormentado estilo cromático.

21.6. EL HIMNO.

El *himno* es una composición poética latina dividida en estrofas de un determinado número de versos; cada verso tiene igualmente un determinado número de sílabas con una acentuación también determinada. En el período más decadente del latín incluso hay rima entre sus versos. El número de estrofas es variable en cada himno, pero todas tienen la misma estructura métrica. La última estrofa de todo himno siempre tiene carácter de alabanza a la Ssma. Trinidad, por lo que se llama *doxología*.

El himno forma parte de todas las horas canónicas; su temática es variada, referente a los tiempos litúrgicos, o las fiestas del Señor, de la Virgen o de los muchos santos del santoral. Por ello su número es incalculable, pues aparte de los oficialmente contenidos en el *Antiphonale* y en el *Responsoriale* Monásticos para toda la Iglesia, hay muchísimos otros himnos dispersos para las fiestas de cada ciudad o iglesia local.

Proponemos como ejemplo el himno *Veni, creator Spiritus* de las Vísperas de Pentecostés (sus estrofas son de cuatro versos, todos octosílabos con final dactílico o en esdrújula):

1. *Veni, creator Spíritus,
mentes tuorum visita,
imple superna grátia
quae tu creasti pectora.*

2. *Qui diceris Paráclitus,
donum Dei altíssimi,
fons vivus, ignis, cáritas
et spiritalis unctio.*

3. *Tu septiformis múnere,
dextrae Dei tu dígitus,
tu rite promissum Patris,
sermone ditans gúttura.*

4. *Accende lumen sénsibus,
infunde amorem córdibus,
infirmi nostri córporis
virtute firmans pérpeti.*

5. *Hostem repellas lóngius
pacemque dones prótinus:
ductore sic te práevio
vitemus omne nóxium.*

6. *Per te sciamus da Patrem
noscamus atque Filium,
te utriusque Spíritum
credamus omni témpore.*

7. *Deo Patri sit glória,
et Fílio, qui a mórtuis
surrexit, ac Paráclito*

Ven, Espíritu creador,
visita las almas de los tuyos,
llena de gracia suprema
los pechos que tú has creado.

Tú que eres llamado Consolador,
don del Dios altísimo,
fuente viva, fuego, amor
y unción espiritual.

Tú septiforme en tu regalo,
tú dedo de la diestra de Dios,
tú prometido del Padre para bien,
enriqueciendo las bocas con tu palabra.

Enciende la luz en los sentidos,
infunde el amor en los corazones,
lo enfermo de nuestro cuerpo
sanando con la fuerza del sufrimiento.

Expulsa lejos al enemigo,
y danos la paz constantemente;
siendo así nuestro guía delantero
evitaremos toda culpa.

Danos por ti saber del Padre
y conocer al Hijo,
y en ti, Espíritu de ambos,
creer en todo tiempo.

La gloria sea a Dios Padre,
y al Hijo, que de entre los muertos
resucitó, y al Consolador

in saeculorum saecula.
Amen.

por los siglos de los siglos.
Amén.

Todos los himnos tienen música propia en C. Gregoriano. Dada su naturaleza estrófica, la música, siempre sencilla, de la primera estrofa es la misma para todas las estrofas, por lo que su aprendizaje por la comunidad era relativamente fácil, llegando a ser algunos muy populares, incluso hasta nuestros días, como el citado *Veni, creator Spiritus*, o el himno de Vísperas de la fiesta del Corpus Christi *Pange lingua*. Recordemos que la interpretación en C. Gregoriano es antifonal, o sea, en dos coros que se alternan: uno las estrofas impares, y otro las pares.

El himno polifónico sigue conservando la antifonalidad, en este caso entre la polifonía de ciertas estrofas y el C. Gregoriano de las estrofas que no tienen música polifónica. El polifonista que pone música a un himno podría componer una música para la primera estrofa, y con idéntica música se podrían cantar todas las estrofas, por ser métricamente iguales; pero esto, aunque ocurre en algún caso, no es lo corriente.²⁰

Lo normal es que el compositor haga música polifónica propia para ciertas estrofas, muchas veces alternas (pares o impares), quedando el resto para ser interpretadas en C. Gregoriano.

Los manuscritos y las ediciones originales no hacen cita de las estrofas que no tienen polifonía, y que deben cantarse en C. Gregoriano, pues dan por supuesto que el maestro de capilla conoce el himno, cuáles son las estrofas que faltan a la polifonía, y dónde localizar el himno gregoriano para cantar esas estrofas. Más difícil lo tiene el director moderno, carente de esa tradición litúrgico-musical, por lo que los transcritores deben preparar unas ediciones en las que todo esto esté ya resuelto.²¹

Bajo el punto de vista formal, un *himno* es una forma compleja: es una composición polifónica compuesta por varias estrofas, que se alternarán con otras en C. Gregoriano.

Por su parte, cada estrofa polifónica es una pequeña pieza en la que se aúnan maravillosamente el principio constructivo del motete con el del *cantus firmus*, tomado de la respectiva melodía del himno gregoriano. De este *cantus firmus* gregoriano van naciendo los motivos contrapuntísticos de las distintas frases musicales.

En otras palabras, cada estrofa polifónica de un himno es un pequeño motete, normalmente compuesto sobre *cantus firmus*, con tantas frases musicales como versos tiene la estrofa.

Es normal que alguna de las estrofas polifónicas intermedias (no la primera) reduzca el número de voces de la composición, para buscar, como ya hemos visto en el motete compuesto, y veremos en otras formas, una variedad contrastante en una obra de considerable extensión en su conjunto.

20. De hecho hasta G. Dufay se musicalizaba solamente la primera estrofa de los himnos, adaptándose esta música a las estrofas impares, mientras las pares se destinaban al C. Gregoriano.

21. Para este trabajo de sustitución de las estrofas necesarias en C. Gregoriano de un himno polifónico es imprescindible el *Liber Usualis*, ya descatalogado, o el *Liber Hymnarius* actual. T.L. de Victoria, que suele musicalizar polifónicamente las estrofas pares, nos ofrece siempre la melodía gregoriana o mozárabe de la primera estrofa, con la que podemos cantar el resto de estrofas impares.

También es normal el aumento de voces en la doxología o estrofa final, para dar lugar a la formación de algún canon, o simplemente para amplificar la armonía y la sonoridad como remate de una obra extensa.

Con todos estos datos es fácil detectar la forma *himno*: Una obra polifónica, compuesta de partes no muy extensas, cuyo texto estrófico y métrico se nos impone en seguida al leerlo, con tres, cuatro o cinco frases musicales correspondientes a otros tantos versos por parte, frecuentemente con *cantus firmus*, con cadencia final en cada parte. Si la edición es buena, el texto de cada estrofa estará precedido por el número correspondiente, y estarán intercaladas o previstas las estrofas no polifónicas en C. Gregoriano.

La forma *himno* no ha variado prácticamente en la historia de la Música. En el período barroco el himno se vuelve policoral, pero conserva la construcción habitual sobre *cantus firmus* y la antifonalidad entre polifonía y C. Gregoriano. En épocas posteriores se abandona la construcción sobre *c.f.*

Los himnos son una forma bastante frecuente de la composición renacentista y barroca, no así su interpretación, por las razones de ser una forma compuesta, que requiere el auxilio del C. Gregoriano, de una considerable extensión, y que necesita un instrumento coral bien preparado para ello. Los compositores los componen, a veces como obra suelta, a veces en colecciones de himnos destinados a las Vísperas de las fiestas más importantes del año litúrgico,²² entre las que cabe citar como una de las más completas la de G.P. da Palestrina (1589), y en segundo lugar la de T.L. de Victoria, titulada *Himni totius anni...* (1581).

Como ejemplos, si se quiere, para su análisis, proponemos los siguientes himnos:

- *Conditor alme siderum* (3 v.m.) de J. de Anchieta (Ant. Coral VIII, pág. 8).
- *Vexilla Regis prodeunt* (more hispano, 4 v.m.) de T.L. de Victoria.
- *Ave, maris stella* (9 v.m. en 3 coros S SCTB SCTB y b.c.) de J. Cererols.
- *Vexilla Regis prodeunt* (3 v.m.) de F. Gorriti (Ant. Coral V, pág. 23).
- *Veni, Emmanuel* (3 v.m.) de Z. Kodály (Ant. Coral IX, pág. 42).
- *Ave, maris stella* (4 v.m.) de L. Bardos (Ant. Coral IV, pág. 42).

21.7. EL SALMO.

El *salmo* es una composición literaria poética hebrea, compuesta de versos de número libre de sílabas. La base del salmo no es la estrofa, como en el himno, sino el verso o el versículo. Éste se subdivide en *hemistiquios* o mitades, entre los que hay una correspondencia ideológica, que es la base de la belleza de este poema.

En la Biblia hay una colección de 150 salmos (Libro de los Salmos) atribuida al rey David, como rey cantor-músico, de los que sólo alguno (el salmo 50) sería auténtico. Pero en la

22. Apenas encontramos himnos polifónicos de otras horas canónicas, que no sean las Vísperas, pues sólo a este canto de los domingos o grandes fiestas asistía el pueblo y se realizaban con gran solemnidad y, por tanto, con polifonía.

Biblia hay otros muchos cánticos, proclamados por diversos personajes (Moisés, profetas varios, Zacarías, María, Simeón), que son también salmos por su estructura ideológicamente binaria.

La Iglesia utiliza los salmos, en la traducción latina de S. Jerónimo, como base de la oración canónica en todas sus horas, diurnas y nocturnas. Esta oración es cantada habitualmente en Canto Gregoriano en los monasterios y catedrales, y los cinco salmos de las Vísperas de los domingos y fiestas, más el *Magnificat*, o cántico de la Virgen María, se vuelven polifónicos, para solemnizar y atraer a la comunidad a la oración vespertina.

Proponemos, como ejemplo de la forma literaria salmo, el texto del cántico de la Virgen María, que nos ha quedado en el Evangelio de S. Lucas (1⁴⁶⁻⁵⁵): el *Magnificat* es el salmo más célebre y musicalizado en la Historia. En él podemos observar la división en versículos, y la subdivisión de cada versículo en dos hemistiquios²³. Lo más importante para la captación de la belleza poética de un salmo es la relación de secuencia ideológica, paralelismo o antítesis entre los hemistiquios de un verso:²⁴

CANTICUM B.V. MARIAE

1. *MAGNIFICAT* * *ánima mea Dóminum.*
2. *Et exultavit spíritus meus* * *in Deo salutari meo.*
3. *Quia respexit humilitatem ancillae suae:* * *ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.*
4. *Quia fecit mihi magna qui potens est:* * *et sanctum nomen eius.*
5. *Et misericórdia eius a progénie in progénies* * *timéntibus eum.*
6. *Fecit poténtiam in bráchio suo:* * *dispersit superbos mente cordis sui.*
7. *Depósuit potentes de sede,* * *et exaltavit húmiles.*
8. *Esurientes implevit bonis:* * *et dívites dimisit inanes.*
9. *Suscepit Israel púerum suum,* * *recordatus misericórdiae suae.*
10. *Sicut locutus est ad patres nostros,* * *Abraham, et sémini eius in saecula.*
- [11. *Glória Patri, et Fílio,* * *et Spíritui Sancto.*

CÁNTICO DE LA VIRGEN MARÍA

1. Engrandece * mi alma al Señor.
2. Y se alegra mi espíritu * en Dios mi salvador.
3. Porque ha mirado la humillación de su esclava: * por eso me llamarán dichosa todas las generaciones.
4. Porque ha hecho en mi grandes cosas el que es poderoso: * y santo es su nombre.
5. Y su misericordia de generación en generación * para los que le temen.
6. Hizo poder con su brazo; * dispersó a los soberbios con el poder de su corazón.
7. Derribó a los poderosos de su trono, * y exaltó a los humildes.
8. A los hambrientos los llenó de bienes; * y a los ricos los despidió vacíos.
9. Auxilió a Israel su siervo, * acordándose de su misericordia.
10. Como lo había anunciado a nuestros padres, * Abrahán, y su descendencia por los siglos.
- [10. Gloria al Padre, y al Hijo, * y al Espíritu Santo.

23. Esta división en hemistiquios está muy clara en las mejores ediciones por medio del asterisco (*).

24. Los dos versículos finales (*Gloria Patri... Sicut erat...*) no pertenecen al cántico, pero siempre se añaden al final de cada salmo, como *doxología*, o alabanza a la Sma. Trinidad.

12. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in saecula saeculorum. Amen.*]

11. Como era en el principio, ahora y siempre, * y por los siglos de los siglos. Amén.]

El Canto Gregoriano no tiene melodías propias para cantar un salmo, dado el número variable de sílabas de cada versículo. Para eso ha creado unas fórmulas recitativas en dos secciones, una por cada hemistiquio, en las que, sobre una nota tenida, o cuerda de recitación, con unas cadencias, pueden cantarse los versículos con su mayor o menor cantidad silábica. Estas fórmulas salmódicas son ocho, una para cada modo. Los versículos de un salmo se cantan antifonalmente a dos coros.

El salmo polifónico conserva la antifonalidad, en este caso entre versículos en polifonía que alternan con versículos en C. Gregoriano.

Al acercarnos a los salmos polifónicos que se han compuesto, observamos dos formas o tipos de salmo de complejidad bien distinta:

- Uno basado en un estilo acórdico simple, que vamos a llamar *salmo fabordón*, o simplemente *fabordón*.
- Otro que tiene como base el contrapunto, que llamaremos *salmo motete*, o simplemente *salmo*.

21.7.1. EL FABORDÓN.

Es una fórmula salmódica muy simple. Su estructura musical es muy parecida a la gregoriana:

El autor compone una secuencia de acordes en dos frases, una por cada hemistiquio.

Cada hemistiquio consta de un acorde de valor indeterminado, o acorde de recitación y una cadencia. La cadencia del primer hemistiquio, llamada también cadencia media o semicadencia es la separación entre hemistiquios. Algunas características de esta sencilla forma son:

- El recitado salmódico de cada hemistiquio se realiza generalmente sobre un acorde único; menos frecuentemente sobre dos.
- La cadencia media descansa sobre un acorde distinto al de la cadencia final, para producir un efecto suspensivo, no conclusivo.
- La cadencia final descansa sobre la tónica del tono-modo gregoriano.
- Las cadencias, media o final, no suelen abarcar más de tres compases.
- La estructura de los compases cadenciales varía desde la homofonía más simple, hasta un cierto estilo adornado.

Los compositores hacían conjuntos de fórmulas de fabordón salmódico adaptadas para cada tono salmódico gregoriano. Una vez determinado el tono por la antifona que enmarca el salmo, la interpretación del salmo es antifonal: versos impares en fabordón polifónico, y versos pares en C. Gregoriano, o viceversa.

Transcribimos, como ejemplo, el **fabordón de 8º tono** de Rodrigo de Ceballos:



Un caso especial lo constituye el *Miserere* (Salmo 50) de T.L. de Victoria, perteneciente al *Officium Hebdomadae Sanctae*: en él no hay antifonalidad entre fabordón polifónico y C. Gregoriano, sino entre dos coros, cada uno de los cuales tiene un fabordón polifónico distinto, uno para los versos impares y otro para los pares.

21.7.2. EL SALMO.

Es una forma compleja de la polifonía litúrgica, en la que versos polifónicos en contrapunto libre y música distinta para cada uno de ellos, alterna con versos en C. Gregoriano.

Cada versículo polifónico es un pequeño motete, con dos frases musicales, correspondientes a los dos hemistiquios del versículo, de manera parecida a las estrofas de la forma himno. Cada frase tiene su cadencia; la cadencia media sirve de separación entre el hemistiquio primero y el segundo (a veces con un silencio simultáneo en todas las voces), y a la vez de enlace entre ambos (cuando una voz comienza el segundo hemistiquio enlazándose sobre la cadencia del primero).

Este pequeño motete, que constituye un verso salmódico, está construido normalmente sobre el *cantus firmus* del recitado gregoriano del tono correspondiente, portado sobre una cualquiera de las voces polifónicas (es característica la reiteración de la nota que es la cuerda de recitación). Los temas contrapuntísticos de cada una de las dos frases de que consta un versículo pueden salir del mismo gregoriano, o ser de composición libre. Otras veces el tema del recitado gregoriano es una especie de savia diluida que corre por entre las distintas voces, sin que sepamos determinar su presencia concreta en alguna de ellas.

De manera semejante al himno polifónico, el autor suele disminuir el número de voces en alguno de los versos centrales, para dar variedad a la obra, y aumentar el número de ellas en el verso final, para hacer uno o dos cánones, como doxología (alabanza a la Trinidad) y como colofón sonoro de una obra de considerables dimensiones.

No son muchos los salmos que se musicalizan polifónicamente, pues se reducen a los salmos de Vísperas de los domingos y grandes fiestas (más o menos unos 10 salmos). A éstos hay que añadir, como más importantes aún, dos cánticos evangélicos en estructura de salmo: el *Benedictus*, cántico de Zacarías, y el *Magnificat*, cántico de María la Virgen. Éste último es la obra cumbre del canto de las Vísperas, y los autores lo musicalizaban con especial esmero. La salmodia gregoriana sobre la que se recitan estos cánticos es más *solemne* y adornada que la *simple*, sobre la que se recitan los salmos normales.

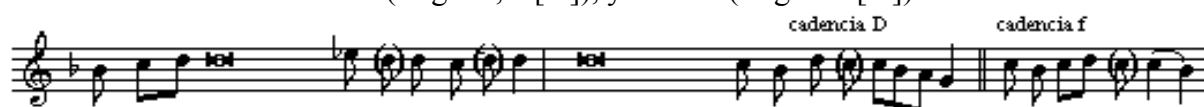
Como se ha dicho a propósito de los himnos, los autores, maestros de capilla, no citan muchas veces el número del versículo musicalizado, ni indican los versículos que deben cantarse en C. Gregoriano: eso es algo que pertenece a la sabiduría ordinaria del maestro de capilla intérprete. El director actual, carente de esa ciencia, debe saber qué versos están musicalizados

polifónicamente, qué versos deben intercalarse en C. Gregoriano, dónde encontrar estos versos²⁵, y dónde encontrar los recitados salmódicos gregorianos.

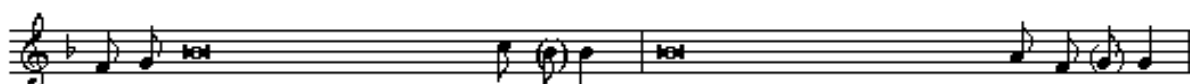
21.7.3. LOS TONOS SALMÓDICOS GREGORIANOS.

Para facilitar algo el último problema nos parece útil poner a continuación los ocho tonos salmódicos gregorianos, en su forma simple, con las cadencias más normales, tal como se requieren para su utilización en los salmos polifónicos.

- Tono 1º (*protus* auténtico): La tónica natural es RE, y su dominante LA. Pero los salmos polifónicos suelen estar en *protus* en SOL, con dominante RE. Las terminaciones más normales son en SOL (original, D[re]), y en SI b (original f[fa]):



- Tono 2º (*protus* plagal): la tónica natural es RE, y su dominante FA. Pero los salmos polifónicos suelen estar en *protus* en SOL, con dominante SI b. Cadencia en SOL (original, D[re]):



- Tono 3º (*deuterus* auténtico): Tónica MI, dominante DO. Cadencia en LA (a):²⁶



- Tono 4º (*deuterus* plagal): Tónica MI, dominante LA. Cadencia en MI (E):



- Tono 5º (*tritus* auténtico): Tónica FA, dominante DO. Cadencia en LA (a):²⁶



- Tono 6º (*tritus* plagal): Tónica FA, dominante LA. Cadencia en FA (F):

25. De nuevo es utilísimo para este menester el descatalogado *Liber Usualis* o, en su defecto el *Antiphonale Monasticum* o un *Psalterium*.

26. Los versos polifónicos de los salmos de los tonos (modos) 3º, 5º y 7º, al terminar en la nota LA, como tónica, debido al *cantus firmus*, de hecho están en *protus* en La, aunque los salmos sean de los tonos 3º (*deuterus*), 5º (*tritus*) o 7º (*tetrardus*).



- Tono 7º (*tetrardus* auténtico): Tónica SOL, dominante RE. Cadencia en LA (a):²⁶



- Tono 8º (*tetrardus* plagal): Tónica SOL, dominante DO. Cadencia en SOL (G):



El director debe entregar a los cantores una edición preparada, en la que él mismo complete o añada los versos en canto gregoriano, que pueden faltar en las ediciones normales. También es bueno recordar que un salmo siempre está enmarcado por una antífona, que decide el tono del mismo. Cuando queramos interpretar un salmo concreto en concierto, sería bueno buscarle una antífona, en el *Liber Usualis* o en el *Antiphonale*, que esté en el mismo modo del salmo, y cantarla al principio y al final del mismo.

En el Renacimiento los autores componen frecuentemente salmos para las Vísperas, que forman parte de los *Libros de Vísperas*, o colecciones, que además incluyen otras piezas para las mismas, como himnos y *Magnificat*.

Entre las colecciones de *Magnificat* en los ocho tonos, destacan los de C. de Morales (dos series, una con los versos impares, y otra con los pares), R. de Ceballos, J. Esquivel, J. Navarro, F. Guerrero (dos series), M. de Robledo y T.L. de Victoria.

En el Barroco, el salmo es una de las formas en las que brilla mejor la estética policoral. Desaparece la antifonalidad con el C. Gregoriano (se musicalizan polifónicamente íntegros); también desaparecen el contrapunto y la horizontalidad de las líneas melódicas, para dar paso a una fragmentación de los temas en incisos armónicos mínimos, cuya repetición alternada por los diversos coros da lugar a porfiados diálogos. Sin embargo, persiste la presencia ocasional del *cantus firmus*. Pueden verse ejemplos de M. Romero (Capitán), J. Cererols, A. Soler, etc.

Posteriormente decae la composición de salmos polifónicos; es sobresaliente, sin embargo, la Op. 78 de F. Mendelssohn, compuesta por tres salmos para coro a 8 v.m en 2 coros y solistas en alemán. Algunos autores sinfónicos, como J.S. Bach, A. Bruckner, Fl. Schmitt e I. Stravinsky, los componen para coro, solistas y orquesta pero estas obras entran ya dentro de la forma oratorio, que veremos en el capítulo 23.

21.8. LA MISA.

“La celebración eucarística fue desde el primer momento el centro del culto cristiano, y

cuando la música desplegó sus velos, buscando horizontes tan altos que tocaran lo trascendental en la relación humano-divina, los compositores enfocaron su ingenio hacia esta forma de expresión sonora que es la forma misa, y que ha venido a ser la manifestación cultural y religiosa más importante de la música litúrgica.²⁷

La *Misa* es la forma más extensa de la composición polifónica. Es una forma compuesta de partes diversas e independientes, que tienen lugar en distintos momentos del acto litúrgico central de la comunidad cristiana, que se llama la Misa.

Estas partes, tomadas del *común de la Misa*, ya poseían melodías gregorianas muy variadas desde la alta Edad Media, que se agruparon en colecciones, que se llamaron igualmente *misas*, y formaron el llamado *Kyriale*.²⁸

Los compositores, desde la Edad Media comienzan a escribir polifonía para una u otra de estas partes, pero hasta el s. XIV no encontramos una *Misa* polifónica completa, la *Missa de Notre Dame* (4 v.m.) de G. de Machaut.

La Misa es una obra con seis partes o piezas, cuyos títulos son:

1. <i>Kyrie</i> .	2. <i>Gloria</i> .	3. <i>Credo</i> .	4. <i>Sanctus</i> .	5. <i>Benedictus</i> .	6. <i>Agnus Dei</i> .
-------------------	--------------------	-------------------	---------------------	------------------------	-----------------------

21.8.1. TEMAS DE LAS MISAS.

Todas las partes de una misa están en el mismo modo o tono, están compuestas para el mismo número de voces, y si la misa está basada en un tema determinado, éste circulará por todas las partes, dando unidad a todo el conjunto. Se exceptúan las *Misas de Beata Virgine*, en las que cada parte, por estar compuesta sobre el *cantus firmus* de la respectiva parte de la *Missa IX* gregoriana, tiene modos distintos.

Es costumbre construir la misa sobre un tema previo, que le da nombre a la misma. Este tema dota al conjunto de la misa de una gran unidad, pero a la vez constriñe la imaginación compositiva del autor. Por eso, las pocas ocasiones en las que tenemos misas *atemáticas*, o sin tema previo, éstas se constituyen en monumentos supremos de belleza, pues el compositor tiene absoluta libertad para su construcción. Son las llamadas *Misas sine nomine*, o *Misas (primi, secundi, etc.) toni*.²⁹

Los temas de las misas pueden salir de distintas fuentes:

- Del repertorio gregoriano. Éste se constituye en *cantus firmus*, que circula por las diversas partes de la misa, no de forma íntegra, sino en elementos temáticos libremente escogidos por el autor, y de acuerdo con el tratamiento de la imitación libre: son las *Misas cantus firmus*.³⁰

27. Herminio González Barrionuevo: *Francisco Guerrero: Vida y obra*. Sevilla, 2000, pág. 373.

28. Véase el capítulo anterior.

29. Un ejemplo de ellas es la admirable *Missa quarti toni* (4 v.m.) de T.L. de Victoria.

30. Ejemplo: la *Missa Ave maris stella* (4 v.m.) de T.L. de Victoria. El *c.f.* es la melodía del himno mariano del mismo nombre.

- El tema de una misa puede ser un motete, madrigal, villancico, etc polifónico anterior, del mismo autor de la misa, o de distinto autor: frases de esta obra se *parodian* o se citan melódica, armónica o contrapuntísticamente en las distintas partes de la misa, por lo que éstas se llaman *Misas parodia*.³¹
- El tema de una misa puede ser, por fin, una canción popular, o un tema melódico que se trata de manera mejante a las formas anteriores. La misa se llama *Missa canción*.³²

21.8.2. LAS PARTES DE LA MISA:

La composición de la misa en el Renacimiento y Barroco aplica los principios constructivos de la composición del motete a cada una de las partes. Cada una de las piezas del conjunto de la misa no son otra cosa, sino motetes de mayor o menor dimensión, a las que el autor aplica el gran principio de la construcción motética: la división fraseológica del texto, y la aplicación de un tema musical propio a cada unidad literaria.

Vamos a describir estructuralmente cada una de las seis partes de la Misa:

- El **Kyrie** tiene este texto heredado de la primitiva liturgia griega:

<i>KYRIE, eleison.</i>	Señor, ten piedad.
<i>Christe, eleison.</i>	Cristo, ten piedad.
<i>Kyrie, eleison,</i>	Señor, ten piedad.

Se construye como un motete en tres partes, limitadas por sendas cadencias finales conclusivas: la primera en el tono principal, la segunda en tono de la dominante, y la tercera, de nuevo, en el tono principal. Como la tercera parte tiene el mismo texto de la primera (*Kyrie, eleison*), el tema musical suele ser el mismo, pero trabajado de diversa manera, normalmente más desarrollado.

Por tener un texto muy breve, los autores lo repiten abundantemente y le dan un tratamiento contrapuntístico muy melismático, para obtener la duración deseada, según la misa sea más o menos solemne.

Litúrgicamente es un canto penitencial, por lo que su interpretación debe ser seria e introvertida. La sección segunda (*Christe*) podría contrastarse con las secciones extremas, haciéndola interpretar por un semicoro, o solistas en el caso de ser el coro muy pequeño.

- El **Gloria** tiene un texto jubiloso, con una división fraseológica, que los autores dividen frecuentemente en dos períodos, de la siguiente manera:

31. Ejemplos: la *Missa O magnum mysterium* (4 v.m.) de T.L. de Victoria se basa en el motete homónimo del mismo autor. La *Missa de la Batalla Escoutez* (5 v.m.: SSCTB) de F. Guerrero, se basa en el madrigal homónimo, también llamado *La Guerre*, o *La Bataille de Marignan* de Cl. Janequin. La *Missa Nunca fue pena mayor* (4 v.m.) de F. de Peñalosa lo hace sobre el villancico homónimo del Cancionero Musical de Palacio.

32. Ejemplo: la *Missa Ut re mi fa sol la* (4 v.m.) de C. de Morales, o las múltiples Misas sobre la canción popular *L'homme armé*.

<p style="text-align: center;"><i>GLÓRIA in excelsis Deo.</i></p> <p>1. <i>Et in terra pax homínibus bonae voluntatis.</i> <i>Laudamus te.</i> <i>Benedícimus te.</i> <i>Adoramus te.</i> <i>Glorificamus te.</i> <i>Grátias ágimus tibi propter magnam glóriam tuam.</i> <i>Dómine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnípotens.</i> <i>Dómine Fili unigénite Iesu Christe.</i> <i>Dómine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.</i></p> <p>2. <i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i> <i>Qui tollis peccata mundi, súscipe deprecationem nostram.</i> <i>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i></p> <p>(3). <i>Quóniam tu solus sanctus.</i> <i>Tu solus Dóminus.</i> <i>Tu solus altíssimus, Iesu Christe.</i> <i>Cum Sancto Spírítu in glória Dei Patris.</i></p> <p><i>Amen.</i></p>	<p>Gloria a Dios en el cielo. Y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad. Te alabamos. Te bendecimos. Te adoramos. Te glorificamos. Te damos gracias por tu inmensa gloria.</p> <p>Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre todopoderoso. Señor Hijo único Jesucristo. Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.</p> <p>Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestras súplicas. Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros.</p> <p>Porque sólo tú eres santo. Sólo tú Señor. Sólo tú altísimo, Jesucristo. Con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén.</p>
---	--

El *Gloria* es un motete de texto largo, por lo que su estilo contrapuntístico es menos melismático, y alterna con frases en estilo homofónico.

La división en dos secciones está señalada en el texto latino anterior: la primera, hasta las palabras *Filius Patris*, termina con una cadencia final en la tónica del modo principal. La segunda sección, desde *Qui tollis peccata mundi*, suele conducir al final.

Bajo el punto de vista interpretativo, el carácter de himno jubiloso del *Gloria* debe contrastar con el carácter serio del canto penitencial *Kyrie*, que le ha precedido. Este carácter jubiloso afecta a la primera sección, y debe manifestarse en un *tempo* más movido, una intensidad mayor, y un carácter apropiado. La sección segunda (*Qui tollis...*), por su texto vuelve al carácter penitencial e introvertido, por lo que los parámetros anteriores deben variarse, además de ser bueno el buscar un contraste sonoro con la primera sección por medio del semicoro. Pero desde la frase *Quoniam tu solus sanctus*, hasta el *Amen* final, el texto vuelve a ser jubiloso, por lo que en este momento el coro *tutti* debe volver a intervenir, y todo debe volver a ser como al principio. El no tener en cuenta estas exigencias expresivas del texto, origina interpretaciones frías y muertas de este largo canto polifónico.

El *Gloria* polifónico comienza en la segunda frase con las palabras *Et in terra pax...*, por lo que necesita anteponer la *intonatio* (= entonación) en C. Gregoriano *Gloria in excelsis Deo*,

en el modo adecuado al modo polifónico de la misa que se interpreta. No es correcto hacer una entonación en un modo y altura que no se adecue al de la polifonía subsecuente, aunque esto es muy frecuente, incluso entre grupos que se tienen por especializados. Esta entonación, que correspondía en la Liturgia de la Misa al sacerdote celebrante, debe ser cantada por un cantor varón solista.

El *Kyriale* gregoriano ofrece muchas **entonaciones** del *Gloria*. Puede escogerse entre ellas una en modo *protus*, *deuterus*, *tritus* o *tetrardus*, según el modo de la misa, adecuando la altura de la entonación a la de la polifonía. Por nuestra parte, entresacamos, como propuesta, una entonación de cada modo, transportando el *protus* a Sol, como es normal en la polifonía:

Protus (modos 1º y 2º): 

Deuterus (modos 3º y 4º): 

Tritus (modos 5º y 6º): 

Tetrardus (modos 7º y 8º): 

- El **Credo** es una parte de texto aún más largo. Su división en secciones es variable, según los autores o la ambición de la pieza. Su texto, con la división fraseológica y las divisiones en secciones más frecuentes, es el siguiente:

CREDO in unum Deum,
 1. *Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibílium ómnium, et invisíbilium.*
Et in unum Dóminum Iesum Christum, Fílium Dei unigénitum.
Et ex Patre natum ante ómnia sáecula.
Deum de Deo, lumen de lúmine, Deum verum de Deo vero.
Génitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem ómnia facta sunt.

Creo en un solo Dios,
 Padre todopoderoso, creador de cielo y tierra, de todo lo visible y lo invisible.

Qui propter nos hómines, et propter nostram salutem descendit de coelis.

(Creo) en un solo Señor Jesucristo, Hijo único de Dios.

2. *Et incarnatus est de Spíritu Sancto ex María Vírgine: et homo factus est.*

Nacido del Padre antes de todos los siglos. Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero.

Engendrado, no creado, de la misma naturaleza que el Padre; por quien todo fue hecho.

Que por nosotros los hombres, y por nuestra salvación bajó del cielo.

Y por obra del Espíritu Santo se encarnó de María la Virgen; y se hizo

3. *Crucifixus étiam pro nobis: sub Póntio Pilato passus, et sepultus est.*

Et resurrexit tértia die, secundum Scripturas.

Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris.

Et íterum venturus est cum glória, iudicare vivos et mórtuos: cuius regni non erit finis.

4. *Et in Spíritum Sanctum, Dóminum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.*

Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.

Et unam, sanctam, cathólicam, et apostólicam Ecclésiam.

Confíteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et exspecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi.

Amen.

hombre.

Y por nosotros fue crucificado; padeció bajo el poder de Poncio Pilato, y fue sepultado.

Y resucitó al tercer día, según las Escrituras.

Y subió al cielo; está sentado a la derecha del Padre.

Y de nuevo vendrá con gloria, para juzgar a vivos y muertos; y su reino no tendrá fin.

(Creo) en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida; que procede del Padre y del Hijo.

Que con el Padre y el Hijo recibe una misma adoración y gloria; (y) que habló por los profetas.

Y en la Iglesia, que es una, santa, católica y apostólica.

Reconozco un solo bautismo para el perdón de los pecados.

Y espero la resurrección de los muertos.

Y la gloria del mundo futuro.

Amén.

El *Credo* es una pieza que tiene dos particularidades, por lo que se refiere al texto: por un lado éste es muy largo, por lo que su composición adopta en muchas frases la homofonía y un estilo de recitado polifónico, lo que no obsta para que un contrapunto poco adornado también tenga sus momentos.

Por otro lado, el *Credo* es una profesión de fe, y muchas de sus frases son de contenido abstracto, expresivamente neutras, por lo que podemos decir que la música que se hace sobre ellas es música pura. Pero, en ocasiones el texto se vuelve dramático, en el sentido descriptivo: el *descenso de los cielos*, la *pasión*, *crucifixión*, *muerte y sepultura*, la *resurrección* y *ascensión*, la *resurrección de los muertos...*, dan lugar a figuralismos y otros afanes expresivos, que el intérprete debe tener en cuenta.

La división en secciones es bastante libre por parte de los autores. La primera sección suele durar hasta *descendit de coelis*, donde habrá una cadencia conclusiva. Como el texto enuncia una serie de verdades abstractas (la fe en Dios Padre todopoderoso, creador... en Jesucristo, Hijo único... Dios de Dios... engendrado, no creado...), neutras en cuanto a la expresión, la interpretación ha de regirse por criterios estrictamente musicales: el fraseo natural, con las microvariaciones agógicas y dinámicas convenientes a las cadencias de las diversas frases.

La frase *Et incarnatus est... et homo factus est* suele tener personalidad propia, y son

frecuentes los acordes armónicos algo largos sobre ella.³³

En *Crucifixus etiam pro nobis* suele empezar una nueva sección, en la que a veces los compositores hacen callar a alguna o algunas voces, como elemento de variedad en una pieza tan larga. También el director debería colaborar a esta variedad, haya disminución del número de voces o no, interpretando esta sección con un semicoro. Esta sección es la más dramática del *Credo*, lo que debe tenerse en cuenta en la interpretación, pues hay expresiones encontradas (la pasión, muerte y sepultura de Cristo, frente a la resurrección y la ascensión).

La sección última suele ser desde las palabras *Et in Spiritum Sanctum...* hasta el *Amen* final; en ella entrará de nuevo todo el coro, y la interpretación se regirá de nuevo sólo por un fraseo musical, pues el contenido del texto vuelve a las verdades abstractas (el Espíritu Santo, la Iglesia, el bautismo, la vida del mundo futuro...).

También el *Credo* tiene una entonación en C. Gregoriano, que debe acordarse con el modo y la altura de la obra polifónica. Esta entonación también la hará un cantor varón solista en sustitución del celebrante.

Los *Credos* en C. Gregoriano sólo ofrecen dos entonaciones distintas: una en modo menor, que se aplicará a las obras en *protus* y *deuterus*, y otra en modo mayor, que deberá utilizarse para las obras en *tritius* y *tetrardus* (En todos los casos con los transportes necesarios). Estas **entonaciones** son las siguientes:

Protus (modos 1º y 2º): 

Deuterus (modos 3º y 4º): 

Tritus (modos 5º y 6º): 

Tetrardus (modos 7º y 8º): 

- El **Sanctus** es un motete sobre el siguiente texto, dividido en dos secciones:

1. *SANCTUS, sanctus, sanctus Dóminus
Deus Sábaoth.*

Santo, santo, santo es el Señor Dios
del universo.

33. Debe tenerse en cuenta la costumbre, conservada hasta la reforma del Concilio Vaticano II, de arrodillarse la comunidad mientras se recitaban o cantaban las palabras *Et incarnatus est... et homo factus est*. La música solía hacerse más lenta y suave, acompañando esta adoración del misterio de la Encarnación del Verbo. Como reminiscencia de esta costumbre, las Misas sinfónicas suelen poner tiempos lentos y dinámicas suaves sobre esta frase.

Pleni sunt coeli et terra glória tua. Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria.
 2. *Hosanna in excelsis.* Hosanna en el cielo.

El texto relativamente breve de esta parte de la misa es apto para su tratamiento contrapuntístico y melismático, con abundantes repeticiones, sobre todo en la sección segunda (*Hosanna*). Esta sección la escriben los autores frecuentemente en ritmo ternario, con la característica aceleración que supone sobre el binario, al igualar la proporción.

Interpretativamente, la pieza es de carácter festivo, solemne y jubiloso, especialmente en la sección *Hosanna*, que habrá que cuidar para que no se precipite rítmicamente por la aceleración antes aludida.

- El ***Benedictus*** es un motete, igualmente en dos secciones:

1. *BENEDICTUS qui venit in nómine* Bendito el que viene en nombre del
Dómini. Señor.
 2. *Hosanna in excelsis.* Hosanna en el cielo.

La primera sección (*Benedictus...*) es, compositivamente, contrapuntística, muy adornada y repetitiva en su breve texto. Es normal la reducción del número de voces por parte del autor, y la interpretación por un semicoro. Esta parte autónoma de la Misa, que hoy es un apéndice del *Sanctus*, se cantaba en la Liturgia anterior al Concilio Vaticano II después de la Consagración eucarística, estando toda la comunidad arrodillada, en contemplación del misterio de la presencia de Jesús bajo las especies sacramentales de pan y vino. Debe tenerse en cuenta esta misión característica del *Benedictus* para buscar una interpretación meditativa, y suave, a pesar del carácter festivo del texto.³⁴

La segunda sección (*Hosanna*) vuelve a estar en el espíritu del *Hosanna* del *Sanctus*. Muchas veces es igual que aquel *Hosanna*. Otras, trabajando el mismo tema musical por tratarse del mismo texto, el autor lo desarrolla contrapuntísticamente de manera diferente.

El *Benedictus* falta en muchas Misas polifónicas a partir del siglo XVII: en su lugar se cantaba un motete eucarístico.

- El ***Agnus Dei*** es una triple invocación de carácter penitencial. Los polifonistas musicalizan normalmente sólo dos de estas invocaciones, por lo que esta parte de la Misa es un motete doble. Cada una de sus dos partes, musicalmente autónomas, está precedida por los títulos *Agnus Dei I* y *Agnus Dei II* respectivamente. Su texto es el siguiente:

AGNUS DEI I	
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,</i>	Cordero de Dios, que quitas el
<i>miserere nobis. (bis).</i>	pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
AGNUS DEI II	(2 veces).
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,</i>	Cordero de Dios, que quitas el

34. También las misas sinfónicas han heredado este carácter, al encomendar esta sección a solistas y poner unos tiempos muy moderados.

dona nobis pacem.

pecado del mundo, danos la paz.

El doble motete *Agnus Dei*, pertenece a la serie de obras de texto corto, y aptas para un desarrollo contrapuntístico notable. En el *Agnus Dei II*, o final, los compositores aumentan el número de voces, por ser la pieza final de esta gran obra musical que es la Misa, y, como pasa en otras obras de gran forma, con la finalidad de formar un canon entre algunas de ellas, o, simplemente, de lograr una sonoridad especialmente plena y compleja como rúbrica de su obra.

Basándonos en la música que nos ha dejado el compositor, el director debería hacer del *Agnus Dei* una pieza de estructura triple, o sea, de forma que la invocación se cante tres veces: dos con el texto final *miserere nobis*, y la tercera con el texto *dona nobis pacem*.

Si la obra tiene tres *Agnus Dei*, caso poco frecuente, se deberán cantar los tres.

Si tiene dos, sería bueno repetir dos veces el *Agnus Dei I*, o intercalar, entre el *Agnus Dei I* y el *II*, un *Agnus Dei* en C. Gregoriano en la modalidad adecuada a la de la misa polifónica, para tener así la triple invocación que prescribe la Liturgia.

Si la obra tiene un único *Agnus Dei*, caso también menos frecuente, éste suele tener el texto final ...*dona nobis pacem*, lo que lo convierte en el *Agnus* final. En este caso, se pueden anteponer dos *Agnus* en C. Gregoriano, o cantar el único *Agnus* polifónico como *Agnus Dei I*, cambiando las palabras *do-na no-bis pa-cem* por *mi-se-re-re no-bis* (sílabas por sílabas), añadir un *Agnus* en C. Gregoriano y cantar de nuevo el *Agnus* polifónico con la frase final *dona nobis pacem*.

Como sugerencia o ayuda, propongo alguno de estos *Agnus Dei* en C. Gregoriano, para ser intercalados entre los polifónicos:

- Para Misas en *protus* (modos 1º y 2º): *Agnus Dei* de la Missa II (G.R. pág. 718). (Necesita ser transportado a *protus* en Sol).
- Para Misas en *deuterus* (modos 3º y 4º): *Agnus Dei* de la Missa III (G.R. pág. 724).
- Para Misas en *tritus* (modos 5º y 6º): *Agnus Dei* de la Missa VIII (G.R. pág. 740):
- Para Misas en *tetrardus* (modos 7º y 8º): *Agnus Dei* de la Missa XIV (G.R. pág. 759).

El espíritu de esta parte de la Misa vuelve a ser penitencial y serio, como el *Kyrie*: su *tempo* será moderado y su intensidad algo leve.

El *Agnus Dei II* o final, de polifonía más densa por el mayor número de voces, obtiene por eso mismo una sonoridad más potente, que no puede ni debe evitarse, sobre todo en la importante y extensa cadencia final.

21.8.3. LA MISA DE DIFUNTOS.

A pesar de que Los maestros componían Misas de Difuntos para acontecimientos fúnebres de gran importancia (la muerte de un obispo, rey o señor principal), las Misas de Difuntos son muy sencillas y austeras comparadas con las misas polifónicas normales o solemnes. Estas Misas suprimen el *Gloria* y el *Credo*, quedando por tanto compuestas de las partes de texto breve (*Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*). Nos encontramos a veces con Misas con estas cuatro partes, de estructura muy simple y técnica homofónica, que pueden servir para la liturgia de Difuntos, como también ser consideradas *Misas Breves*, para días litúrgicos no festivos.

Pero normalmente los autores, para solemnizar la liturgia fúnebre y en sustitución del C. Gregoriano, musicalizan polifónicamente algunas o todas las piezas del *propio* de la Misa de Difuntos, que son:

- El introito *Requiem aeternam* (modo 6º) (G.R. pág. 669). Pieza en dos secciones:
 - a) Antífona *Requiem aeternam...*
 - b) Salmo *Te decet hymnus...*
 - a) Repetición de la antífona *Requiem*.
- El gradual *Requiem aeternam* (m. 2º) (G.R. pág. 670). Pieza en dos secciones:
 - a) Cuerpo del gradual *Requiem aeternam...*
 - b) Verso *In memoria aeterna...*
 - a) Repetición *ad lib.* del cuerpo *Requiem*.
- El tracto *Absolve, Domine* (m. 8º) (G.R. pág. 672). Esta parte no suele tener música polifónica.
- El ofertorio *Domine Iesu Christe* (m. 2º) (G.R. pág. 674). Esta pieza tiene forma de responsorio:
 - a) Cuerpo *Domine Iesu Christe...*
 - b) Respuesta *Quam olim Abrahae promisisti...*
 - c) Verso *Hostias et preces...*
 - b) Respuesta *Quam olim Abrahae...*
- La comunión *Lux aeterna* (m. 8º) (G.R. pág. 676). Pieza en dos secciones, como el introito:
 - a) Antífona *Lux aeterna...*
 - b) Salmo *Requiem aeternam...*
 - a) Repetición de la antífona *Luz aeterna*.
- El responsorio *Libera me, Domine* (m. 1º) para la absolución final ante el túmulo (L.U. pág. 1767). Su forma es lógicamente responsorial:
 - a) Cuerpo *Libera me, Domine...*
 - b) Respuesta *Quando coeli movendi sunt... / Dum veneris iudicare...*
 - c) Verso 1. *Tremens factus sum ego...*
 - b) Respuesta *Quando coeli...*
 - d) Verso 2. *Dies illa dies irae...*
 - b) Respuesta *Dum veneris...*
 - e) Verso 3. *Requiem aeternam...*
 - a) Cuerpo *Libera me...*
 - b) Respuesta *Quando coeli movendi sunt... / Dum veneris iudicare...*

El conjunto de las piezas del *ordinario* (*Kyrie*, etc.) y las del *propio* de la Misa constituye lo que los autores llamaban *Missa pro Defunctis*. Debemos entresacar por su calidad las dos de C. de Morales, otras tantas de F. Guerrero y la de T.L. de Victoria a 4 v.m. (1583).

Algunas veces los compositores ampliaban la obra con algunos elementos entresacados de los Maitines del Oficio de Difuntos (alguna lección, salmo o responsorio), recibiendo entonces el nombre de *Officium Defunctorum*, como el de T.L. de Victoria para 6 v.m. (SSCTTB) (1605).

La obra cumbre de la musicalización polifónica de la Misa de Difuntos y el Oficio de Maitines, que le precedía, llegó de la mano de Juan Vásquez con su obra magna *Agenda Defunctorum* (1556), una de las obras maestras del género.

La técnica compositiva de la práctica totalidad de las piezas de la Misa de Difuntos es la del *cantus firmus* de la respectiva pieza gregoriana, llevado normalmente por la voz superior de la polifonía de manera bastante continua. El estilo suele ser homofónico, con algunos momentos de contrapunto muy simple. A veces las piezas tienen una entonación y algunas frases internas más o menos largas en C. Gregoriano. El conjunto de cada parte, así como el de la Misa en general, da la impresión de una gran austeridad compositiva. La policoralidad está ausente de estas misas.

Hacia el siglo XVIII esta Misa empieza a recibir el nombre de *Missa de Requiem*, por ser ésta la primera palabra de la primera pieza, el introito; o simplemente *Requiem*, como ocurre en el mundo sinfónico-coral.

21.8.4. LA MISA DESPUÉS DEL RENACIMIENTO.

La Misa, como el resto de las formas musicales litúrgicas, conservará en general su forma de la manera descrita hasta nuestros días. Los compositores seguirán encontrando en la Misa polifónica la forma más apta para reflejar y lucir mejor sus habilidades técnicas, así como sus cualidades personales y artísticas, ya que en la Misa cuentan con una extensión, riqueza y variedad de textos más notable que en las otras formas de la música religiosa.

En los finales del siglo XVI la Misa adopta la construcción policoral, con lo que sus dimensiones se agrandan aún más. Se abandona progresivamente el C. Gregoriano como fuente de temas para su composición. La Misa se seguirá componiendo sobre motetes o madrigales previos, pero gradualmente decrece la nomenclatura basada en los títulos de estos motetes o madrigales base, y crece la que se refiere a los tonos/modos: *Missa primi toni*, *secundi toni*, etc. Esta práctica se fue generalizando en el s. XVIII, en que las misas pasaron a tomar el nombre del tono de la obra: *Misa en Do mayor*, etc.

Además del obligado *bajo continuo*, o *acompañamiento (general)*, como se suele denominar esta práctica en España, es frecuente que alguno de los coros de la composición policoral sea un coro instrumental, que se comporta a la manera de un coro vocal. Desde aquí el estilo evolucionará en manos de los compositores clásicos y románticos hasta la Misa para coro, solistas y Orquesta (Misa-Oratorio), de la que se hablará en el capítulo 23.

21.8.5. CRITERIOS INTERPRETATIVOS FINALES.

En la exposición de la estructura de cada una de las partes de la Misa, se han dado criterios sobre su espíritu e interpretación. Quisiéramos terminar la exposición de esta forma musical, la más extensa, importante y ambiciosa de la música coral, con estas consideraciones interpretativas:

- La Misa musical tiene su lugar propio en el acto litúrgico de la Iglesia del mismo nombre. Cada parte, cantada en su momento, adquiere allí su sentido propio. Sin embargo hoy es poco frecuente la interpretación íntegra de una Misa en la Liturgia, pues su excesiva longitud detiene la acción y resta participación a la comunidad. Suele reducirse al canto de las partes de texto breve *Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* (que se añade al *Sanctus* sin solución de continuidad) y *Agnus Dei*.

- La Misa musical es una obra especialmente apta para el concierto: su longitud puede llenar perfectamente una parte del mismo. La interpretación seguida de todas sus partes, con su lógica pausa entre ellas, muestra la grandeza, unidad y variedad de esta forma. La calidad de la interpretación y la corrección estilística, no sólo quitarán una posible monotonía, sino que le darán todo su interés.
- Pero hay que tener en cuenta que una interpretación como la anterior, con todas las piezas yuxtapuestas, puede traicionar la naturaleza de una obra que no ha nacido para ser interpretada de esa manera. Entre una pieza y otra de la Misa hay otros elementos litúrgicos que las separan (oraciones, lecturas, etc.), e incluso otros cantos (gradual, ofertorio, etc.). Es por eso que algunos coros, cuando interpretan una Misa en concierto, incluyen algunos motetes que pertenezcan a la misma época, y mejor al mismo autor, para separar las distintas partes de la Misa. Concretamente entre el *Gloria* y el *Credo*, entre éste y el *Sanctus*, y entre el *Benedictus* y el *Agnus Dei*, quedando yuxtapuestas las partes *Kyrie-Gloria*, y *Sanctus-Benedictus*.
- En nuestros días se está introduciendo la costumbre de *reconstruir musicalmente una Misa* en el concierto. En este caso, con la colaboración de una *Schola Gregoriana* que interprete las partes del *proprio* de la Misa, queda todo mucho más centrado, a la vez que percibimos la bella variedad entre C. Gregoriano y polifonía. El interés histórico y musicológico de un programa así es muy notable.
El orden de estas piezas, según van teniendo lugar en la Liturgia de la Misa quedaría así:
 - *Introitus* (C. Gregoriano).
 - *Kyrie - Gloria* (Misa polifónica).
 - *Graduale - Alleluia* (o *Tractus*) (C. Gregoriano).
 - *Credo* (Misa polifónica).
 - *Offertorium* (C. Gregoriano) o motete polifónico.
 - *Sanctus - Benedictus* (Misa polifónica).
 - *Agnus Dei* (Misa polifónica y C. Gregoriano, si es preciso).
 - *Communio* (C: Gregoriano).
 - Motete final (polifonía).
- Se puede completar el esquema anterior con la adición de otros elementos y ritos en los que hay canto solístico: oraciones, lecturas, prefacio, *Pater noster*, etc. Esto requiere un trabajo de búsqueda de dichos textos apropiados a una determinada fiesta, por parte de un especialista en Liturgia y en C. Gregoriano, así como disponer de los cantores apropiados para su interpretación. El interés histórico y musicológico es total, quedando así completada lo que hemos llamado una *Reconstrucción musical de una Misa Solemne*.³⁵

21.9. EL CORAL.

El coral es el himno religioso musical que adopta la Reforma Protestante para su liturgia. Martín Lutero (1483-1546) lo incorpora al servicio religioso con la finalidad de alejar a la Iglesia

28. En nuestros programas lo hacemos con cierta frecuencia, uniendo el Coro *Manuel de Falla*, o el Coro de Cámara *Santa Cecilia* de Sevilla, y la *Schola Gregoriana Hispalensis*.

Reformada de las influencias de la Iglesia de Roma, en este caso influencias musicales, como eran el Canto Gregoriano y la polifonía; por otra parte, el coral también consigue la participación musical de la comunidad en las acciones religiosas.

Los textos de los corales están en alemán del siglo XVI: a veces son traducciones o adaptaciones de antiguos himnos latinos, y otras son creaciones de los poetas contemporáneos de la Reforma, o posteriores.

Musicalmente, el coral en principio es monódico: las melodías son compuestas *ex profeso* por músicos amigos de Lutero (algún coral parece ser del mismo Lutero), y otros posteriores. En algunas ocasiones, la música proviene de himnos gregorianos muy conocidos, de canciones populares religiosas, o incluso, de canciones profanas. Estas melodías llegaron a contarse por centenares.

El coral es una música genuinamente popular (con frecuencia no hay constancia de su autor), caracterizada por una melodía sencilla, de fácil entonación, organizada en pequeñas frases generalmente de igual duración. Se trata de una música religiosa de carácter devoto y algo austero.

Con el tiempo los autores fueron haciendo armonizaciones sencillas a 4 v.m., de las que la comunidad cantaba la melodía y el coro la armonía. Sobresalen las múltiples armonizaciones a 4 v.m. de corales hechas por J.S. Bach: la sabiduría de su sencillez sonora y las novedades armónicas que en ellos introduce han llevado el coral a la cima de su perfección, como canto de la comunidad, y como escuela de formación musical y armónica de todas las generaciones que le han sucedido.

Pero el coral en manos de J.S. Bach tiene una proyección ulterior: es incorporado a sus Cantatas y Oratorios, como elemento de meditación literario-musical sobre el contenido de la acción que se describe, y como medio de participación comunitaria en dichas grandes obras, que no eran de concierto, sino que formaban parte del servicio religioso.

Además, J.S. Bach, hombre muy religioso, encuentra en el coral una fuente de inspiración muy caudalosa de la que brotan obras de mayor forma: de un sencillo coral nacen los extensos Preludios Corales para órgano, a veces en forma de comentarios musicales, sobre la melodía convertida en *cantus firmus*, a veces como material base para hacer variaciones corales. De forma semejante, se conducen las grandes fantasías corales, como la que inicia la *Pasión según S. Mateo*, inmensa meditación musical para doble orquesta y doble coro sobre el coral *O Lamm Gottes unschuldig*, portado como *cantus firmus* por un coro infantil, que se añade a todos los efectivos anteriores.

El carácter interpretativo de un coral depende de su texto, que es naturalmente preciso conocer. También de su contexto, si está inmerso o extraído de una obra mayor (cantata u oratorio). Los calderones, con los que gráficamente termina cada frase musical, se deben interpretar como se dijo en el capítulo 6.4: como finales de frase, con las microvariaciones agógicas y dinámicas correspondientes a momentos de descanso cadencial y respiración colectiva. Pero debe quitarse de estos calderones el sentido de prolongación sonora: cuando el calderón está sobre nota larga (♩ ó ♪) ese sonido se abreviará en su final para tomar el tiempo de respiración; si el calderón está sobre nota brece (♩), esta parte será elásticamente algo más larga, para permitir respirar después de haber respetado el valor íntegro de esa nota negra: es una manera sutil de interpretación que los alemanes practican con naturalidad.