

EL KYRIAL ESPAÑOL*

IV

KYRIES

El Kyrie, o Prece litánica, tan popular y tan sencilla, tan prodigada en las liturgias orientales, debió también tener en el principio una melodía muy sencilla y no siendo, por tanto, necesario trasladarla a los libros corales. La del Kyrial romano, asignada a las ferias *per annum* (n.º 16) y la indicada para las ferias de Adviento y Cuaresma (n.º 18) pudieran muy bien pertenecer al fondo primitivo y oriental, ya que del Oriente pasó a Roma el canto de la letanía con texto griego.

Pero llegado el siglo IX, o tal vez antes, introdúcense nuevas melodías con largos melismas.

Luego ciertos cantores de origen germano-franco, prestándose mal su ronca voz para los alados gorjeos y delgadas filigranas, tan del gusto oriental y aun romano, y sintiéndose inspirados por el estro poético, inventan los *tropos*, sin parar en escrúpulos litúrgicos. Tampoco estaba el culto tan reglamentado como en la actualidad, ni totalmente reservada su reforma a la Sede Apostólica romana.

Esos *tropos*, a modo de rellenos textuales, introducidos un día como tímida interpolación de la fórmula ritual antigua, invaden de tal modo el campo de la liturgia, que no respetan ni siquiera las lecturas bíblicas, intercalando también aquí y allí sus comentarios, de donde resultan las *farcituras* y esos Oficios y Misas *farcidas*, rellenas, cuyo ejemplo más típico viene a ser el Oficio de la Circuncisión de Pedro de Corbeil, en Sens, y el Oficio y Misa del apóstol Santiago en el espléndido Códice Calixtino, regalado por unos piadosos peregrinos del norte francés a la basílica compostelana¹.

* Continuación, cf. «Anal. sacra Tarrac.» 14 (1941) 97-128.

¹ Véase la edición completa de este códice, todavía en prensa: Transcripción del texto por WALTER MUIR WHITEHILL, transcripción musical y comentarios por GERMÁN PRADO, O. S. B. (Santiago).

Traigamos como muestra de este género de composición litúrgica el tropo *Deus solus et immensus*, que leemos en el Tropario de Tortosa, fol. 5, ya que no en el de Vich, el cual trae dos veces la melodía (fol. 7 y fol. 50), mas desprovista de tropo. Es tan apacible como bella, pudiendo verse en nuestro Suplemento al Kirial, n.º V.

Deus solus et immensus, eleyson.
 Kurie, leyson.
 Kurie, leyson.
 Kurie [leyson].
 Qui hominem perditum a morte reseruasti, eleyson.
 Xpiste leyson.
 Xpiste leyson.
 Xpiste leyson.
 Pater cum Nato, nostri misertus maneto, eleyson.
 Kurie leyson.
 Kurie leyson.
 Kurie leyson.

Tenemos aquí un tropo sin duda abreviado, cual suelen estar los conservados en los Troparios del siglo XIII. Veamos otro más completo, más puro, el del Kyrie *Iesu Redemptor*, que en nuestro *Supplementum ad Kyriale* va con el n.º VI. Procede el texto del Tropario de Huesca, aunque figura asimismo en los demás Troparios españoles, con su melodía tan variada, tan solemne, que perdura en los grandes cantorales del Renacimiento.

Ihesu Redemptor omnium, tu Theos ymon, nostri eleyson.
 Kirrie leyson.
 Tibi laudes coniubilantes, regum Rex, Xpiste, canamus, eleyson.
 Kyrrie leyson.
 Laus, uirtus, pax et imperium, cuius est semper sine fine, eleyson.
 Kirrie...
 Xpiste Rex, tuere hunc gregem, emptum sanguine tuo, eterne, eleyson.
 Xpiste, eleyson.
 Qui perditum hominem saluasti de morte, reddens vite, eleyson.
 Xpiste, eleyson.
 Ne pereant pascue oues tue, Ihesu, pastor bone, eleyson.
 Xpiste, eleyson.
 Kirrie, Soter agie, supplices te nunc mente exoramus, eleyson.
 Kirrie, eleyson.
 Uirtus nostra, Domine, atque salus nostra in eternum, eleyson.
 Kirrie, eleyson.

Summe Deus et une, uita, dona nobis tribue, misertus nostri.
 Kirie...

Que Tu digneris nunc benigne, eleyson.

¿En dónde fueron compuestos estos Tropos que ordinariamente no figuran sino en los códices españoles? Posible es, y aún probable que nos vinieran de alguna de las grandes abadías del sur de Francia, tales como S. Marcial de Limoges, centro de extraordinaria irradiación literaria y musical, como lo fué también el cenobio suizo de San Galo, especialmente en el siglo X, en los días de Notkero el Tartamudo y de Tutilo.

V

EL GLORIA IN EXCELSIS

Todos los códices antiguos, españoles y extranjeros, si son pródigos en Kyries y Sanctus, muéstranse muy parcos en Glorias, conteniendo, por lo general, sólo tres o cuatro, uno de los cuales, que nunca falta, se ha dado en llamar el *Gloria tritónico*, por la insistencia del tritono (*fa-si*), insistencia que le presta un carácter extraño. Sus largos melismas, a pesar de ese intervalo, o tal vez debido a él, resonaron en todas las iglesias del Occidente, si es que no fué importado de Bizancio o de alguna otra Iglesia del Oriente cristiano. Este Gloria figura en los códices hispanos, unas veces con tropo, otras sin él².

Abundan asimismo los tropos del Gloria, siquiera no tanto como los del Kyrie. En este sentido ningún manuscrito aventaja al Ms. 289 (o C. 153) de la Biblioteca Nacional, que, como ya hemos anotado, es de abolengo italiano. En este códice, los nueve Glorias que contiene, van todos con dos, tres y aun mayor número de tropos.

El mismo Tropario de Vich, con caracteres de antigüedad más acusados, nos da cuatro veces el Gloria IV, el más popular de todos, como ya sabemos, encabezándolos con la rúbrica: «Laudes in festivitibus», o sea para las festividades del Señor y también de la Virgen, especialmente para su Asunción: «Tropos in

² DOM J. POTHIER en «Revue du Chant Grégorien» 5 (1918) p. 87.

assumptione Marie» (fol. 54 v.º). Después, y en el mismo códice vicense, tenemos el celeberrimo *Gloria* tritónico con un tropo marial (fol. 55 v.º). Con eso la piedad a María resalta de un modo peculiar en los códices catalanes.

Así pues, el número de Glorias en los antiguos códices gregorianos es sumamente reducido, sumando apenas nueve entre todos ellos. En el siglo XV o XVI añádese el de la misa *de Angelis*, que entra también en la Capilla Mozárabe de Toledo, por entonces restaurada merced a la regia munificencia de Cisneros; más nunca falta el *Gloria* tritónico, que a pesar del tritono, si no a causa de este intervalo, llamado por algunos el diablo de la música, gozó de universal aceptación en los últimos siglos medios. No entró, sin embargo, en el repertorio mozarábigo.

Los Glorias de los manuscritos españoles suelen ser los que en la edición vaticana llevan los ns. 4, 6 (el 8 tiene cabida sólo en los Cantorales modernos) 11 y 15.

Un Gloria mozarabe del Antifonario de León.

El mismo rito mozarábigo admitió en sus cantorales, redactados con toda probabilidad en tiempo del gran Cisneros, el hermoso *Gloria* XV con su venerable recitado, eco fiel de la primitiva melopea judío-cristiana.

Pero queremos llamar la atención del lector erudito sobre un *Gloria*, cuyo texto y cuya melodía merecen ser conocidos y saboreados. Es, tal vez, el punto más nuevo y más interesante de toda nuestra modesta monografía acerca del Kirial hispano.

El Rito visigótico-mozárabe, propio de la Iglesia hispana y aun de gran parte del mediodía francés hasta fin del siglo XI, contribuye al «Ordinarium Misae» con cinco melodías de la gran doxología *Gloria in excelsis*. Estas melodías, encerradas en el hermetismo de sus misteriosos neumas, hállanse en los Códices toledanos y en el Antifonario visigótico de León, copia según se cree del Antifonario toledano del rey Wamba. Otros manuscritos, como los silenses, dan a veces el texto, porque el *Gloria in excelsis* se recitaba o se cantaba juntamente con el Credo en ciertas Horas del «Oficio peculiar», peculiar de los monjes, ordenado por san Fructuoso de Braga.

Los cantos mozarábigos del *Gloria*, todos ellos en desuso y

enteramente desconocidos de la Capilla mozárabe toledana como extraños a sus cantorales, son, a excepción de uno solo, de género adornado y hasta con melismas al fin de cada frase, por el estilo del canto bizantino, de que tenemos un ejemplar en el Gloria 2 *ad libitum* de la edición vaticana.

Como el magnífico Antifonario de León pasa por una copia fiel de los toledanos, según rezan los prólogos al inismo, pudiérase pensar que las melodías eran trasunto fiel de las toledanas. Nada sin embargo, más ajeno a la realidad. Ni las melodías, ni siquiera el texto hállanse siempre en perfecto acuerdo, y en cuanto al canto, pueden apreciarse infinitas diferencias, ya de grafía, tosca y primitiva en Toledo, pulida en León, como en Silos, en San Millán y en San Juan de la Peña; ya también de contextura melódica.

El aludido Gloria del Antifonario de León, es el tercero de la serie de *Cantici Angelorum*, fol. 297. Texto y melodía merecen toda nuestra atención, siquiera no nos sea dado transcribir el canto con todas las garantías de acierto, por ir, como siempre en neumas tirados al azar *in campo aperto*. Será siempre un desesperante apotegma paleográfico aquello de «neuma sine lineis, puteum sine fune», a despecho de los ensayos de diastematía, tan frecuentes no ya sólo en los códices gregorianos, sino también en los mozárabes, sobre todo en las piezas silábicas, como lo es la presente.

Si a estos avances diastemáticos, aunque insuficientes, añadimos el hecho casi constante de que los antiguos recitados suelen tener *la* o *re* por dominante con su respectiva cadencia más o menos similar, podremos lanzarnos con alguna probabilidad de acierto a la restauración de este *Gloria*, cuyo texto mismo, como ahora veremos, merece también especialísimo interés por parte del liturgista.

Gloria mozárabe*Ant. de León*

Gloria in excelsis Deo et in terra
pax hominibus bone voluntatis.
Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

Hymnum dicimus tibi.³

Gratias tibi agimus propter glo-
riam tuam magnam.

Domine⁴ rex celestis, Deus Pater
omnipotens.

Domine Fili unigenite, Ihesu
Criste altissime.

Cum sancto Spiritu, in⁵

Domine Deus, agnus Dei, Filius
Patris.

Qui suscepisti peccata mundi, mi-
serere nobis.

Qui suscepisti peccata⁶ mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Gloria ambrosiano*Cod. add. 34209 Brit. Mus.*

Gloria in excelsis Deo et in terra
pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te.

Hymnum dicimus tibi

Benedicimus te.

Glorificamus(te)

Adoramus te.

Gratia agimus propter magnam
gloriam tuam.

Domine rex celestis, Deus Pater
omnipotens.

Ihesu Xpiste.

Sancte Spiritus.

Domine Deus,
Filius Patris.

Agnus Dei,

qui tollis peccata mundi; suscipe
deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris;
miserere nobis.

Miserere nobis;

Subveni nobis;

Dirige nos;

Conserva nos;

Munda nos;

Pacifica nos.

Libera nos ab inimicis;

a tentationibus,

³ Esta aclamación está después que en el ambrosiano y que en los textos griegos que dicen ὑμνοῦμεν σε, que pudiéramos traducir por *hinnificádmoste*.

⁴ Suprime la palabra *Deus* que Dom Leclercq parece estimar necesaria, cuando tampoco existe en el ambrosiano ni menos en los dos textos griegos.

⁵ El copista, dejándose tal vez guiar por la memoria, añadió *in*, como para seguir la frase final *in gloria Dei Patris*. Pero la mención en este lugar del Espíritu Santo es intencionada. Se ve por la versión ambrosiana y lo confirma el Alejandrino.

⁶ Caso curioso: cuando todos los Mss. mozárabes a una escriben en la otra recensión *peccatum*, aquí ponen *peccata*. También el códice Alejandrino tiene la segunda vez el plural ἀμαρτίας.

Quoniam tu solus sanctus.
 Tu solus Dominus.
 Tu solus altissimus Ihesu Christe,
 in gloria Dei Patris,
 cum sancto Spiritu
 in secula seculorum.⁷
 Amen.

ab hereticis,
 ab arianis,
 a scismaticis,
 a barbaris.
 Quia tu solus sanctus.
 Tu solus dominus.
 Tu solus altissimus, Ihesu Xpiste,
 in gloria Dei Patris
 cum sancto Spiritu
 in secula seculorum.
 Amen.

El texto de este Gloria lo encontramos también en un códice mozarábigo silense, y fué ya editado por Dom Férotin en el *Liber mozarabicus sacramentorum*, col. 773. Juntamente con el Credo, va asignado a la *Hora secunda* del *Ordo peculiaris*, o sea, del Oficio monástico según la Regla de San Fructuoso, aunque muy posiblemente el Antifonario leonés lo dé con su arcaica y sencilla melodía para cantarlo también dentro de la misa.

Teníamos hasta la fecha la recensión griega del celebrado códice bíblico llamado *Codex Alexandrinus* y la de las *Constitutiones Apostólicas*, harto interpolada con adiciones de tendencia abiertamente subordinacionaria.

Frente a entrambas estaba la versión adoptada en la liturgia romana, la cual refleja con bastante exactitud la del *Alexandrinus*, que ostenta mayores señales de primitivismo. Luego la ambrosiana, caracterizada por sus influencias orientales y por sus interpolaciones de circunstancia, cuales son las alusiones a ciertas herejías que amenazaban, si no destruían, a la iglesia de Milán en los tiempos de su introducción: «...libera nos ab... hereticis, ab arianis, a schismaticis, a barbaris».

Pero existe otra recensión latina del mencionado himno, de la que no se tenía noticia. Es una de las fórmulas suministradas por el Antifonario mozarabe de León⁸.

El tan justamente celebrado Antifonario legionense, en el

⁷ Como se ve, la conclusión concuerda totalmente con la del «Gloria» ambrosiano, difiriendo de la versión romana y también del códice Alejandrino, breve como el texto romano; y aún de las *Constitutiones Apostólicas*, cuyo final, aunque un tanto redondeado, no corre parejas con ningún otro texto.

⁸ *Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León*, editado por los R. P. BENEDICTINOS DE SILOS (León, 1918).

folio 297, entre una especie de apéndices de piezas más usuales ya sea en la Misa, ya en el Oficio solemne de la Iglesia mozarábiga, da tres veces el *Gloria in excelsis* con otras tantas melodías bajo el epígrafe común de ITEM CANTICI ANGELORUM.

El texto de los dos primeros coincide plenamente con el romano y con el de todos los demás manuscritos mozarábes, que dan siempre el romano, aunque sin canto, salvo el Antifonario de Toledo, que trae también dos melodías, distintas sin embargo de las del legionense. La única variante de esta recensión romana más usual en España, es la de escribir «peccatum mundi» en vez de «peccata mundi», siguiendo en esto puntualmente al texto griego del *Alexandrinus* y de las mencionadas *Constitutiones apostólicas* que dicen: ἀμαρτίαν.⁹

No así el número tercero con el simple título de ALIUM. Esta versión, no obstante sus múltiples coincidencias con la romana y la ambrosiana, no es una ni otra. Como la recensión romana está en la memoria de todos, en gracia a la brevedad, pondremos el texto mozarábigo frente al ambrosiano, con lo cual resaltará más la independencia de la versión latina que nos ocupa.

¿Qué origen cabe asignar a esta pieza por varios conceptos curiosa?

La mera confrontación del Gloria ambrosiano con el n.º 3 del antifonario de León, es de por sí harto suficiente para convencer de la independencia de este nuevo texto respecto al ambrosiano, del que conocemos varios manuscritos; y respecto al romano, no obstante que unas veces se inclina hacia la recensión romana y otras hacia la ambrosiana.

Mas nuestro texto tampoco era el corriente en las Iglesias españolas, toda vez que los códices mozarábigos nos suelen dar, salvo esta excepción, el texto puro romano, con la variante de *peccatum* en vez de *peccata*: «Qui tollis *peccatum* mundi...»

¿Habría temeridad en suponer que se trata de la recensión y tal vez del canto empleado en las iglesias africanas, en que es cierto figuraba también esta magna doxología como parte integrante, ya de los oficios matutinos, ya de la misa? Y si no fuera la

⁹ El art. *Doxologies* de DOM LÉCLERCQ en el *Dictionnaire d'Archéol. et Lit.* nos inhibe de entrar en ciertos detalles que alargarían inútilmente nuestro artículo. A su fondo y a su copiosa bibliografía remitimos al lector.

recensión africana, ¿habría inconveniente en ver el Gloria galicano, del que no se tiene noticia hasta la fecha, o bien el primitivo Gloria usado en las Iglesias de la España cristiana?

Es una de tantas incógnitas de la ciencia litúrgica, en que, como se ve, todavía cabe algún progreso.

Pero ¿cuándo se cantaba el Gloria entre los mozárabes?

Afirma Duchesne, y con él H. Leclercq,¹⁰ que ni en las Iglesias griegas ni en las del grupo galicano, entre las cuales incluye naturalmente a las mozárabes, se empleaba el *Gloria in excelsis* en la Misa, sino en los Oficios matutinos. Ni uno ni otro mencionan documentos en abono de su tesis aplicada al rito hispano; en cambio los manuscritos mozarábigos existentes nos dicen reiteradamente todo lo contrario.

Bien es verdad que antes de la abolición del mencionado rito, este himno no era de uso frecuente, y hasta se puede pensar que su uso en la misa se limitaba a dos días, a Natividad y a Pascua. En la misma Roma tampoco se permitía sino con muchas restricciones, y eso tan sólo a los obispos.

En prueba de que se usaba en la Misa, vemos en el Antifonario toledano 35, 5, al folio 20, la siguiente sugestiva indicación en una misa: «Oratio post Gloria in excelsis». En el código toledano 35, 7, folio 44, leemos esta otra rúbrica: «Item ad missam Canticum Angelorum». En un código mozarábigo de Silos parece indicarse el empleo de esta doxología en Navidad: «Imnus Angelorum de Nativitate Xpisti» (Ms. I, fol. 50).

Un «Gloria in Excelsis» primitivo

Parece haber pasado desapercibida la existencia de un «Gloria in excelsis», que, por su mérito y por la penuria de este género de piezas en los antiguos códigos gregorianos, mereciera haber tenido sitio de honor en la edición típica vaticana del *Graduale Romanum*.

Pero el Prosario de Huesca, procedente con probabilidad del histórico monasterio pirenaico de San Juan de la Peña, fué preterido, si no enteramente desconocido por la Comisión Vaticana para la reforma del Canto Litúrgico, cuando hubiera merecido

¹⁰ LECLERCQ, *Dictionn. d'Archéologie chrétienne et Liturgie*, palabra *Doxologies*.

especial atención. En él se encuentra por vez primera el Kyrie X, asignado a las Misas de la Virgen María, en él, como en otros códices gregorianos de la catedral Oscense, una porción de curiosidades que con el tiempo se irán dando a conocer al mundo erudito.

Este Tropario, como en general todos los conservados, apenas contiene tres o cuatro *Gloria in excelsis*, contrastando con la abundancia de Kyries y de Sanctus. Nunca suele faltar el Gloria XI, que el *Graduale Romanum* asigna a los Domingos *per annum*. Pero en este caso el Tropario de Huesca constituye una excepción, porque en vez de brindarnos el Gloria XI corriente, nos ofrece una variante del mismo, si no su tipo primitivo. Es, por lo menos, una lección muy curiosa con todos los visos de original y autóctona, principalmente en sus entradas y final, como puede verse por la adjunta transcripción, exacto reflejo del manuscrito, perteneciente al siglo XI o principios del XII y en notación de puntos sobrepuestos, la más extendida en España desde la implantación del rito romano en la Península.

* * *

Si nos diéramos a indagar el origen de esta melodía, que tiene todo el aire de los recitados primitivos, descubriríamos que era doble. Desde luego, toda la parte central, corre paralela con la de la mencionada misa XI del Kyrial vaticano. Los extremos en cambio parecen inspirados en la antifona *Gloria in excelsis Deo* que el día de Navidad se canta al *Benedictus* de Laudes, y otro tanto pudiéramos decir del fin, cuya ondulación melódica coincide también con el final de la antifona sobredicha.

En abono de tal aserto tenemos un Misal burgalés del siglo XVI, que al asignar a las distintas festividades el canto del *Gloria*, propone para el *Benedictus* un *Gloria* que, sin duda, es el presente, aun cuando no hayamos podido dar con su continuación en ninguno de los Cantorales conservados aún en la rica biblioteca del Cabildo burgalés, a pesar de la pacienzuda búsqueda de nuestro amigo, D. Leocadio Hernández Asunce, maestro que fué de Capilla catedralicia y paciente explorador de nuestros archivos musicales.

Terminemos ya estas rápidas anotaciones llamando la aten-

ción sobre el procedimiento de los melodos medievales, quienes sistemáticamente repiten con frecuencia el mismo giro en los tres incisos seguidos de *Dominus Deus, agnus Dei, Filius Patris*. Es lo que ocurre en el *Gloria* VI vaticano, en el XIII, en el XIV y en el presente, a diferencia del XI, del que bifurca desde este momento para tornar a él momentáneamente y separarse finalmente.

Idéntico fenómeno cabe observar también en alguno de los *Glorias* mozarábigos, aunque no en el que hemos estudiado.

Véase si no nos asistía alguna razón para sospechar se trata de un *Gloria* autónomo, tal vez el original más bien que una reducción del *Gloria* XI. Aun cuando sólo fuera una variante del mismo, merecería figurar en apéndice al Kyrial. Por su aire ágil y su elegante línea tendría seguramente las preferencias de muchos gregoriantas en las misas dominicales, en que, de ordinario, se busca brevedad.

VI

EL CREDO

España, anticipándose a todos los países occidentales, cantó la primera el Símbolo niceno-constantinopolitano en sus litúrgicas asambleas. Siguió su ejemplo Francia y finalmente Roma y todas las Iglesias.

Pero el canto primitivo del Credo, a fuer de popular y simplicísimo, debió reducirse a una especie de salmodia o de mero sonsonete, porque ningún códice de primera época, nos conserva — que sepamos — fórmula alguna melódica del Credo, antes bien permiten suponer que no existía, consistiendo en un mero recitado cantado por el pueblo entero; y así reza cierta rúbrica del justamente célebre Antifonario mozarabe de León, reflejando puntual el uso toledano, y por lo mismo el de toda la península y aun de la Galia Narbonense considerada entonces una extensión de España, que «el Símbolo mayor lo recitan todos» lo mismo que la Oración dominical. De ese modo la Iglesia, sacrificando el arte musical a la participación activa de los fieles en el culto, daba a entender bien a las claras ser éste el mas bello de todos los ideales.

Si los antiguos Troparios son ricos en Kyries, Sanctus y Agnus, por milagro se encontrará en ellos un Credo, y esto por la razón consabida de ser en el principio más que una melodía, un recitado simplicísimo con miras a que pudiera ser pronunciado por todo el pueblo en la misa del Domingo. Por eso hasta el siglo XVI no veremos otro Credo que el I y sus variantes, en donde sale unas veces simplificado, otras ampliado con cadencias más largas.

Mas a partir de esa época, empiezan a introducirse en los nuevos y grandes cantorales otros Credos según el nuevo gusto, o sea, de un género altisonante muy disconforme con la ática sencillez del Credo primitivo. Quedan todavía en el Kyrial dos Credos de la nueva manera, el III y el IV, que son entre todos los de este tipo los más aceptables y sobrios. Hay uno que nunca falta y que cierto Cantoral de la catedral de León llama Credo Toledano. Este debió ser el único título para acreditarlo de modo que cundiera por todas las Iglesias españolas, no obstante su escasísimo valor.

Los Credos de este nuevo cuño son mensuralistas, atemperándose al depravado gusto de entonces, que tamaños destrozos causara en las melodías tradicionales. Nada nos da de ellos tan cabal idea como los de las tres misas de Dumont, que en Francia siguen aún privando entre el pueblo. Saltos efectistas, que imitan la música contemporánea, quintos y sextos tonos a granel, quedando relegadas las sabrosas modalidades antiguas con dejos de tan profundo hieratismo; aires un tanto marciales: he ahí lo que son los Credos de los Cantorales del siglo XVI al XIX.

No busquemos, pues, en toda la antigüedad hasta el siglo XIV o XV nada que aun de lejos se parezca a esas ingentes construcciones contrapuntísticas que sobre el texto del Símbolo mayor levantaron los polifonistas del Renacimiento. En confirmación de lo dicho basta mencionar el caso del códice Calixtino, en que se lucen las mejores galas musicales de que fué capaz la Edad Media hasta el siglo XIII, como puede verse repasando aquellos Oficios, aquellas misas tropadas, aquellos incomparables discantos que hacían del culto rendido al apóstol Santiago en Compostela el más esplendoroso de cuantos se tributaron a ningún otro santo en cualquier templo de la cristiandad. Hay en él Kyries tropados, Kyries también con sus más o menos sencillos o floridos discan-

tos, Gloria, Sanctus, etc.; en cambio, para el *Credo* no se reserva sino una mención, cual si careciera de melodía, y eso a mediados de la duodécima centuria, cuando ya corrían por Francia las simplicísimas formas salmódicas del Credo primigenio, el cual sirvió de pauta a una serie de derivados, tres de los cuales pueden verse restaurados en las actuales ediciones gregorianas¹¹.

Los Credos están, por lo general, en el *Cantus fractus*, o sea en canto medido, salvo dos raras excepciones, o sea la del Credo I y sus sucedáneos, y la de otro menos extendido, que acaba de ser incorporado al apéndice del Gradual romano con el n.º VII. No sabemos por qué caminos vino a parar a un misal de la Catedral de Burgos archivado en la biblioteca del Cabildo, estante 22. Lleva como título: *Missale ad consuetudinem ecclesiae Burgensis*, año de 1546, siendo, por lo mismo anterior a la reforma litúrgica de San Pío V. Asigna el mencionado Credo a los días dobles: *In diebus duplicibus*.

Hállase ya en el siglo XIII en un Ms. del British Museum, Egerton 2615, procedente de Beauvais, y también en otro de Sens, igualmente del siglo XIII comentado aquí con ininterrumpidos tropos, pero con el texto del Símbolo de los Apóstoles.¹² La melodía es una salmodia un tanto adornada, como la de todos los Credos y por lo mismo resulta un poco monótona, porque además, nadie pensó en los siglos medios hacer de los Credos alardes musicales, cantados como debían ser por el ignaro pueblo.

El Credo en un Códice visigótico Silense

Una grata sorpresa nos tenía reservada el Códice *Additional 30.845* del *British Museum*¹³, oriundo, como tantos otros, de la

¹¹ El tono auténtico, llamado así por la Edición Vaticana, es el n.º 1 del Graduale; el 2.º es el derivado más sencillo, viniendo luego, a guisa de apéndice en las últimas ediciones de Desclée otros dos tonos derivados también del 1.º, advirtiendo que en los manuscritos se encuentran aún otras variantes del mismo.

¹² Todo este códice singular, que contiene el mal llamado Oficio de los locos, y no es sino un Oficio y Misa tropados de la Circuncisión, fué lujosamente editado por el abate Enrique Villetard, con el título *Office de Pierre de Corbeil* «Bibliothèque musicologique» IV (Paris, 1907) p. 140. Luego la editorial Desclée de Tournai publicaba unas hojas como suplemento al Gradual romano, adaptando la melodía al símbolo Niceno-Constantinopolitano (n.º 2569 del Catálogo). Finalmente Dom J. Hébert Desrocquettes ha publicado un bello acompañamiento en la «Revue Grégorienne» 17 (1932) 68.

¹³ Véase una descripción algo más amplia de este códice en M. FÉROTIN, *Histoire de l'abbaye de Silos* (Paris, 1897) p. 271.

abadía castellana de Santo Domingo de Silos. Ya los musicólogos habían parado en él la atención; pero tal vez sin descubrir lo que tiene de más notable, o sea, un *Credo* con su melodía. Mayor importancia tiene este detalle que no las cuatro antífonas con neumas, mencionadas por Dom Férotin, quien brevemente describe este manuscrito titulado *Alia Officia toletana*. Ya la sociedad inglesa de música medieval había reproducido algunos de sus grandes folios en el volumen titulado: *The musical notation in the middle age* (1890, lámina I).

La notación de esta página adicional es la mozárabe de sencillos y toscos neumas in campo aperto, o sea, sin líneas, ni clave, ni indicación alguna diastemática¹⁴; que permita siquiera rastrear los intervalos melódicos, aunque es evidente estamos ante una de tantas variantes de la melopea romana del *Credo*, de ese tono que en la edición típica vaticana figura con la etiqueta I, Tono auténtico.

El largo y desusado melisma del amén final parece terminar por la nota final *re*, no *mi*, y así en efecto hemos traducido en nuestro *Supplementum ad Kyriale*. Efectivamente gregoriantas tan autorizados como Maurice Emmanuel y Dom Mocquereau¹⁵ hubieran optado por esta cadencia en la mencionada edición oficial Vaticana.

Notemos únicamente las variantes del texto, comparado con el que actualmente se canta en el rito romano, y veremos cómo perduran ciertas expresiones arcaicas de la fórmula hoy oficial.

Ex Patre natum... consubstantialem Patris.

Ascendit ad celos.

sedit ad dexteram Patris.

Qui cum Patre et Filio simul adorandum et cum glorificandum.

unum bapismus in remissione peccatorum.

Et vitam futuri seculi.

¹⁴ El arduo problema de la notación mozárabe está ampliamente estudiado en el *El Canto Mozárabe*, por Casiano Rojo y Germán Prado, monjes de Silos (Barcelona, 1929) p. 40 y sigs. Lo cual no quiere decir que ya esté todo hecho de un modo definitivo. Este mismo códice, y este mismo *Credo*, con tener casi todos los neumas simples, nos ofrece todavía algún interés nuevo ya por la forma un tanto particular del gancho inicial del *escándicus*, ya por ciertas letritas como la *a* y la *s*, que, a imitación de las letras romanas, explicadas por Notker († 902), se diría significan la tesitura de la nota, para suplir de algún modo a la carencia de clave.

¹⁵ Dom. A. MOCQUEREAU, *Monographies grégoriennes*, n.º I, *Credo I* (Tournai, 1911) y *Paléographie Musicale*, t. X, p. 106 (Solesmes),—M. EMMANUEL, *Accompagnement modal des Psaumes* (Lyon, 1910).

Es el texto del Símbolo llamado Niceno-Constantinopolitano según la versión de Dionisio el Exiguo y la adaptación de ésta a la liturgia, aunque conservando algunas de esas expresiones arcaicas, desaparecidas de la recensión litúrgica¹⁶.

Finalmente, la curiosidad del paleógrafo vese acuciada por la inesperada presencia de ciertos signos, a modo de letras, que acá y acullá aparecen en esta interesante página. Diríase que son letras con intención diastemática, semejantes a las llamadas letras romanianas, que tanto abundan en los códices gregorianos de San Galo, de Einsiedeln, de Laón, Chartres, y aun en el Sacramentario de Vich y en un antifonario de Silos, escrito en neumas mozarábigos, aunque de rito romano.

En el mencionado antifonario Silense, hoy en el British Museum de Londres, se ven junto a distintos neumas letras diminutas como la *g*, la *t* visigótica, semejante a la corriente, como también grandes F y C, que sin duda son como ensayos de claves musicales.

En nuestro Credo no aparece más que la *a*, la *a* abierta visigótica a modo de *u*. Esta *a* debe significar *altius*, o la nota *la*, antiguamente designada con el nombre de *a*. Lo cierto es que coincide con la elevación de la melodía y con la nota *la*.

Del signo que semeja una *s* y que afecta al *et* de *et resurrexit*, no nos atreveríamos a lanzar ninguna conjetura, aunque mucho de parecido tiene con la *g* visigótica, abierta por arriba y con uno de los neumas mozarábigos¹⁷.

Credo folifónico en un Cantoral gregoriano

Los grandes cantorales gregorianos españoles nos reservan a veces sorpresas, no siendo raro ver entre las piezas monódicas alguna que otra de género polifónico, y eso no sólo en las grandes catedrales, sino hasta en los mismos monasterios, que no creían profanar el templo cantando de vez en cuando alguna polifonía¹⁸.

¹⁶ Para darse de esto cuenta más cabal, puede consultarse DENZINGER-BANNWART, *Enchiridion Symbolorum*, edic. 16, p. 87, n.º 86 (Friburgo de Brisgovia, 1928).

¹⁷ También un Antifonario mozárabe de Toledo, que se distingue, como todos sus hermanos, por su aspecto arcaico, ostenta de vez en cuando frente a los neumas alguna misteriosa letra.

¹⁸ Los monasterios y abadías no solamente se preocuparon de copiar Mss. litúrgicos, sino que fomentaban el arte musical en varias de sus múltiples mani-

Elocuente prueba de lo dicho es cierto Credo a tres voces y enteramente anónimo, que puede verse en el Kyrial de Silos, anterior a la reforma litúrgica de San Pío V, que tuvo lugar por los años de 1570. Por ella quedaban raídos de los actos oficiales del culto público todos aquellos Tropos y Secuencias, toda aquella admirable cuanto exuberante floración poética medieval, que ahora vuelve a ser apreciada en su justo valor.

Perduran aún los tropos de los distintos Glorias mariales, de que están repletos muchos cantorales, y lo que es más, perduran también los tropos del Kirial, el *Kyrie Rex virginum*, el *Iesu redemptor*; etc. vestigios todos que denuncian para el cantoral silense una fecha anterior a la mencionada reforma piana. Con la misma letra que el fondo primitivo del libro está escrito el Credo a tres voces, que ignoramos si será inédito.

VII

SANCTUS

El Sanctus o Trisagio, es una pieza común a todas las liturgias, ya orientales, ya occidentales, y si su melodía fué en un principio sencillísima, semejante a la de la misa 18 del Kyrial vaticano, luego llegó a adquirir grandes vuelos, emulando a los Kyries de género adornado y aun melismático.

Recorriendo uno tras otro los distintos manuscritos españoles pueden reunirse unas 16 melodías de *Sanctus*, ya con tropos ya sin ellos. El que nunca falta es el correspondiente a la misa 4 del Gradual vaticano, con la que los antiguos estaban muy justamente encariñados. Basta con decir que el códice de Tortosa tiene unos diez tropos comentando el mencionado *Sanctus*, tropos de giros ampulosos y sumamente recargados, de que conviene dar una muestra siquiera para que podamos seguir los derroteros del arte musical y hasta sus innegables aberraciones.

festaciones: así, el primer órgano de que tenemos noticia es el instalado por el abad Pedro († 1294) en San Pedro de Cardaña, y si en Sahagún había nada menos que once niños de coro por el 1320, siendo tantos los monjes, es de suponer existiría allí una hermosa capilla de música.

Con no menor elocuencia habla también en este mismo sentido el códice polifónico de las Huelgas, editado por D. Higinio Anglés.

No suelen faltar en los manuscritos hispanos Sanctus como los que llevan los tropos *Clangat hodie, Hosanna, salvifica*,¹⁹ *Patris sapientia, Fidelium turma*, y otros que se pueden ver también en los códices extranjeros como los de San Marcial de Limoges. Ya el códice de Huesca contiene el número considerable de trece Sanctus, cuando el manuscrito 51 de la Academia de la Historia tan sólo encierra unos siete. En cambio el Tropario de Tortosa rebasa la cifra de veinte, dándonos algunas melodías y tropos menos conocidos, como aquellos dos Sanctus mariales: *María mater egregia*, y *Celeste preconium*.

Como a los Kiries, podríamos denominar a los *Sanctus y Agnus* por su respectivo tropo, siquiera no todos lo tengan, y menos de melodía más sencilla.

Entre las melodías de Sanctus indebidamente preteridas, merecen transcribirse unas cuantas notables por su estilo suelto y elegante, que creemos ser las de nuestra citada colección ya impresa, a la cual remitimos al lector, no pudiendo hacerlo aquí mismo.

VIII

AGNUS DEI

El canto del *Agnus Dei* tres veces repetido, es muy antiguo en la misa romana, ya que en la hispano-visigótica nunca haya existido. La misa del Sábado santo, que de él carece, recuerda los remotos tiempos en que aún no estaba admitido como canto *confractorio*, o sea, para acompañar al simbólico rito de la Fracción de la Hostia.

Si fuera cierto que hasta el año 1100 las tres invocaciones eran enteramente idénticas terminando todas ellas por *miserere nobis*, habría que retrasar hasta el siglo XII la composición de los Troparios españoles y aun extranjeros, que suelen variar el último, cantando al fin *dona nobis pacem*.

Los *Agnus*, lo mismo que los *Kiries* y *Sanctus* pudieran ser

¹⁹ Este *Sanctus*, con su bella y popularísima *Prósula*, se encuentra también en la misa de Santiago en el cód. Calixtino.

denominados por su respectivo tropo, ya que raro es el que va sin alguno, cuando no son varios.

La melodía suele ser casi siempre bastante floreada, razón por la cual los Cantorales del siglo XVI y siguientes, siguiendo el ejemplo de algunos manuscritos anteriores, suelen dar al tercer *Agnus* un melodía simplicísima, reducida al salmeo de los in-
troitos, de que puede verse también algún caso en el Kyrial vaticano, *Agnus* n.º 16²⁰.

No hemos de analizar la contextura musical de este género de composición litúrgica, siendo muy parecida a la de los Kyries.

En cuanto al número puede decirse que rebasa la quincena, contando el códice de Huesca no menos de once.

IX

BENEDICAMUS E ITE MISSA EST

Estas dos aclamaciones o avisos finales tienen en ciertos códices muy variadas melodías, sobre las que pasaremos por alto por ofrecer todo ello escasísimo interés. Los Cantorales de los siglos XV y XVI suelen reproducirlas y tal vez acrecentar su número.

Estas melodías, que ahora se toman generalmente de los Kyries de la misa que se canta, no siempre son las del Kyrial moderno, ni siquiera las que hay al fin del Antifonario vaticano, sino otras hoy ignoradas y de contornos melismáticos las más de las veces. Las había con frecuencia propias para un solo día, como el *Ite missa est* del Sábado Santo, que copia la melodía del primer Aleluya pascual, para el tiempo de Pasión, pudiéndose ver en un Cantoral toledano la melodía del Aleluya de la Santa Cruz: *Aleluya. Dicite in gentibus...*

Hay cantos de estos muy sencillos; pero, ordinariamente son tan recargados, que resultarían poco prácticos para volver al uso en nuestras iglesias.

²⁰ El Tropario de Huesca, en el último *Agnus Dei* de tono I nos da ya la sencilla salmodia de ese mismo tono, con objeto sin duda de abreviar si no daba tiempo para el canto solemne.

X

UN FRAGMENTO DE DISCANTO CON LA MISA «CUM JUBILO»

Una de las primeras muestras de discanto a dos y aun a tres voces nos la suministra un fragmento encontrado en la parroquia de San Esteban de Burgos, y contiene precisamente el principio del Gloria 9 del *Kyriale Romanum* y su clásico tropo, así como también el comienzo del *Agnus Dei* de esa misma misa.

El único folio polifónico existente del curioso Tropario del siglo XIII-XIV²¹ a que perteneció, está en grandes puntos sobrepuestos a distancias convencionales, aunque sin claves y sin más líneas que una, trazada no ya con tinta sino en seco y a punzón. Con todo, no es imposible rehacer la melodía y su discanto ya simple, ya doble, y más conociendo como conocemos las normas a que se sometían los compositores ya en el comienzo, ya en las pausas o cadencias. Todas ellas pueden reducirse a siete según un anónimo tratadista medieval, que acertó a expresarse con claridad, cuando todos los demás suelen ser involucrados y confusos.

He aquí toda la técnica del primitivo contrapunto:

- 1) Movimiento contrario de las voces: «Quando cantus elevatur, discantus debet deponi»...
- 2) Intervalo entre voz y voz de cuarta (diatessaron), de quinta (diapente) y unísono u octava (diapason), que se llaman «consonancias o sinfonías», incluyéndose en el número de las «disonancias» a modo de ccofanías, la tercera.
- 3) El discanto debe empezar al unísono con el canto, o bien a distancia de uno de los mencionados intervalos.
- 4) Su tesitura debe ser tal, que la alcancen las voces humanas... «Humanae vocis possibilitatem non excedat».
- 5) Las *pausas* y respiraciones se hacen también en alguna de las consabidas consonancias.

²¹ No puede remontar el folio y menos el fragmento a que pertenece, y que aún se conserva en la mencionada parroquia burgalesa, sino a fines del siglo XIII cuando más, leyéndose ya en él la Secuencia *In celesti hierarchia* de santo Domingo de Guzmán, razón por la cual se puede suponer perteneció el códice al convento dominicano de San Pablo de Burgos.

6) Las cláusulas no deben hacerse sino en el *diapason* o en el unísono: «In diapason aut in cantu».

7) Pero aun el discanto, en las cláusulas, o final, admite algún mayor adorno y no se le exige el ser silábico, *ut discantus pulchrior et facitior habeatur*; pero aun esto con precaución, no sea que, *cum discantum facere putaveris, organum aedifices et discantum destruas*.

Nótese finalmente que, si atendemos al mismo autor anónimo medieval, las dos páginas del fragmento burgalés, más que puros *discantos*, serían *Organa*. El *Organum* difiere del *discanto* en el número de notas que, formando contrapuntos, adornan la melodía básica siempre litúrgica, mientras que el *organum* vuela en torno del tenor con revoloteos más o menos floridos, de que hay tantos casos el códice Calixtino, siendo así que el puro discanto de punto contra punto, resulta menos frecuente.²² En el caso se trata de un término medio entre el discanto y el *Organum*.

Los códices hispanos nos dan en su forma simple y primitiva el Kyrie llamado *Cum júbilo*²³. En vano se buscaría en los manuscritos extrapeninsulares, como no sea en un Gradual de Marsella y en el Tropario de Narbona, que data del siglo XII. Dom Maur Sablayrolles, vió en el Prosario de Vich el prototipo de este bella y airosa melodía, que es el Kyrie X²⁴. Nos permitiríamos ponerlo en duda, toda vez que el Prosario de Huesca y el de San Millán, tan antiguos o más que el de Vich en su parte no neumática, ostentan también una variante de este mismo Kyrie, siendo al menos seis los códices españoles unánimes en reproducirla, aunque siempre sin tropo. Hasta que entre en España como sucedáneo el Kyrie *Cum júbilo*, habremos de esperar todavía dos centurias. El Cantoral de Las Huelgas y el fragmento de San Esteban de Burgos son los primeros documentos conocidos en donde se le ve aparecer.

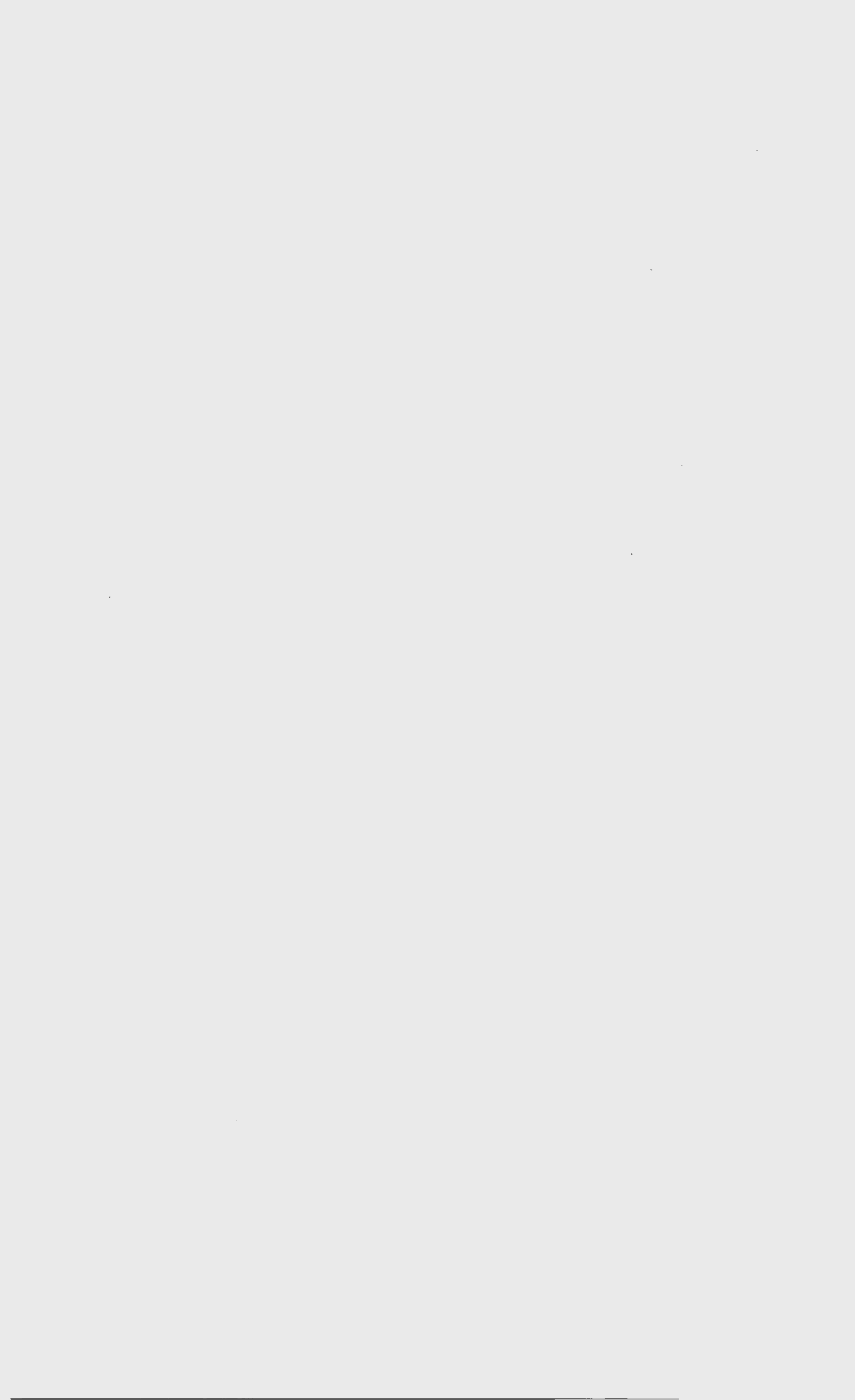
²² Aliud esse discantum, aliud organum cognoscitur:... Inter discantum et organum hoc interesse probatur, quod discantus aequali punctorum numero cantui suo per aliquam semper consonantiam respondet, aut compositionem facit unisonam. Organum autem, non aequalitate punctorum, sed infinita multiplicitate, ac mira quadam flexibilitate cantui suo concordat...

²³ Esta forma sencilla y tan bella se admitió en la Edición Vaticana, llevando el n.º 10 del Kyrial.

²⁴ *Iter Hispanicum* «Revista Musical Catalana» 5 (1909) 172.

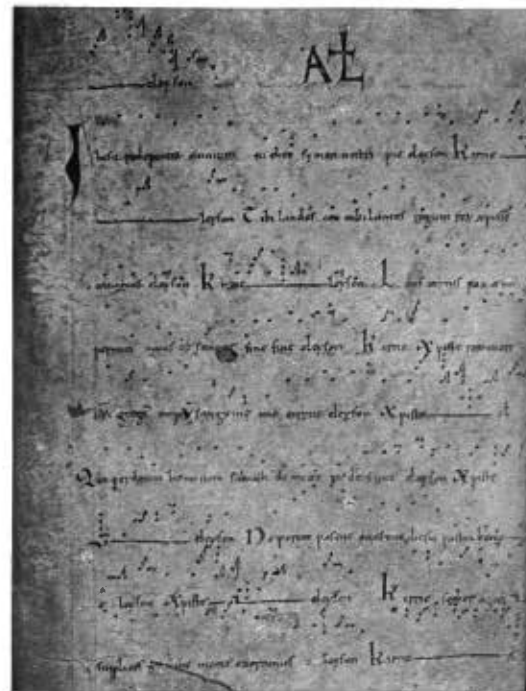
Y basten estos sucintos apuntes para darnos una idea de lo que fué en España el Kyrial u Ordinario de la Misa en el transcurso de varios siglos, a contar desde la supresión del Rito Mozárabe, el único vigente en la Península hasta el último tercio de la undécima centuria.

GERMÁN PRADO, O. S. B.

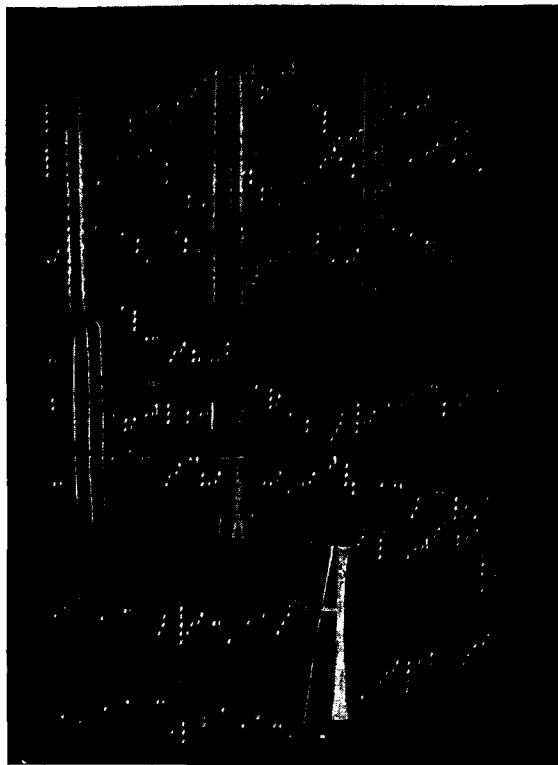


Et in spiritu sancto dominum et unum
 cum patre et filio que procedit,
 qui cum patre et filio simul adorandum
 et cum glorificandum. Qui locutus est
 per prophetas. Et unum sanctum cum ho-
 licum et apostolicum et clericum suum.
 Confiteor unum baptisma in remissionem
 peccatorum. Et expecto resurrectionem
 mortuorum. Et vitam futuri se-
 culi amen.

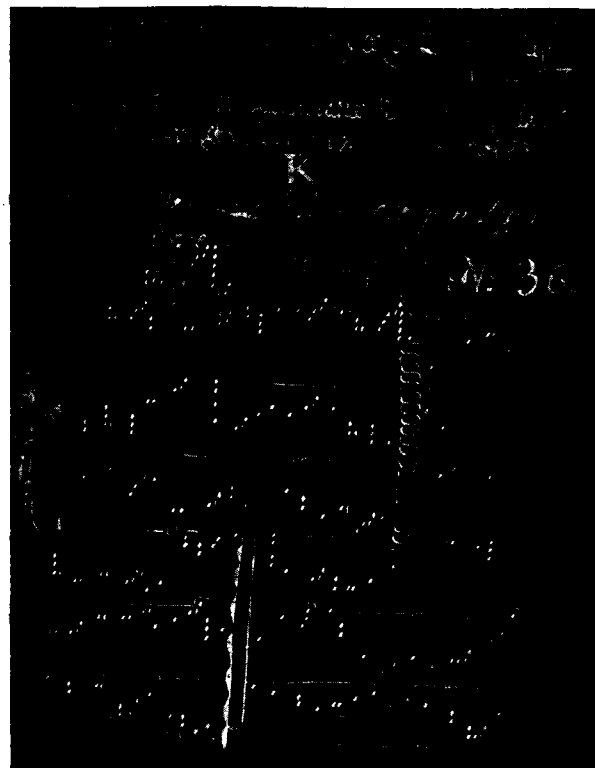
«Credo» del códice Silense
(British Museum, Add. 30.845)



Kyrie Iesu Redemptor
del Tropario de San Millán



Fragmento de un cantoral de San Esteban de Burgos
Discanto sobre una misa gregoriana.



El Gloria *cum júbilo* y su discanto