

EL CANTO GREGORIANO



Autor: Sigfrido Salas Salas
Tutor: D. Salvador Cabedo Manuel
Titulado: Grado Universitario Senior
de Ciencias Humanas y Sociales



A fuerza de excitarnos, hemos perdido el sentido de los ritmos vitales: la respiración, el corazón, los movimientos naturales. Si escuchamos, mejor aún, si cantamos los cantos gregorianos, podremos liberarnos del frenesí que nos pone enfermos y encontrar de nuevo la paz de los comportamientos normales.

De buen grado afirmarí que la práctica del canto gregoriano es tanto una terapéutica de equilibrio vital como una llave de sabiduría.

RESUMEN

INTRODUCCION

APORTACIONES DEL MUNDO ANTIGUO A LA MUSICA

LA MUSICA CRISTIANA PRIMITIVA

LA HERENCIA JUDIA

EL CANTO BIZANTINO

EL CANTO VIEJO ROMANO Y OTRAS LITURGIAS DE OCCIDENTE

EL CANTO VIEJO ROMANO

FASES ANTERIORES AL CANTO GREGORIANO

EL CANTO GREGORIANO

NOTACION GREGORIANA

LA RESTAURACION

PRONUNCIACION DEL LATIN

COMO ESCUCHAR GREGORIANO

COMO CANTAR GREGORIANO

CORO GREGORIANO RESURREXIT

BIBLIOGRAFIA

RESUMEN:

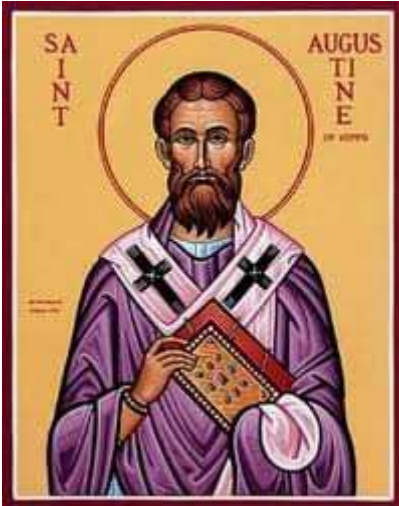
El canto cristiano (canto llano, gregoriano) a lo largo de la historia ha sufrido un sinnúmero de vicisitudes, sin embargo ha sabido resistir al paso de los años y hoy en día se puede considerar que goza de buena salud. Este trabajo hace un repaso por su evolución sin profundizar demasiado en detalles pero intentando dar una visión general de la misma que facilite su estudio y lectura.

En mi humilde experiencia como estudiante de la historia del canto gregoriano, y en la búsqueda de materiales para documentarme y para aclarar dudas he observado la gran cantidad de bibliografía existente lo cual es enriquecedor pero al mismo tiempo te sumerge en un mar de más dudas sobre todo al querer relacionar los datos.

He querido transmitir este conocimiento al lector de manera clara y sencilla pero a la vez completa, me veo en la necesidad de aclarar todas estas lagunas que me plantea la bibliografía existente.

Con este trabajo intento solucionar en parte este problema, que al finalizar la lectura del mismo el lector tenga una visión general. Siempre es posible profundizar en cada uno de los puntos, pero mi intención no es otra que conseguir una visión de conjunto. Espero haberlo conseguido.

INTRODUCCIÓN



Los primeros Padres de la Iglesia: San Agustín (354-430), San Jerónimo (231-420), etc. Coincidieron en la valoración de la música para elevar las almas hacia lo divino.

La música podía influir para bien o para mal en los caracteres de aquellos que la escuchaban.

Rechazaron la idea de la música como goce estético por el mero placer, que era una idea del mundo pagano.

La idea fundamental era: la música al servicio de la religión. Sólo es digna de oírse aquella música que abre la mente a las enseñanzas cristianas; por ello, la música instrumental fue excluida, en principio, del templo.

A principios del S. VI, BOECIO (480-524), (nacido en Roma) fue el encargado de recopilar y modificar la teoría y filosofía musicales del Mundo Antiguo en su obra: "Los principios de la música".

Boecio encuadra la música dentro de las artes liberales:

TRIVIUM: Gramática, Dialéctica y Retórica.

QUADRIVIUM: Aritmética, Geometría, Astronomía y Música.



De carácter netamente Pitagórico, la obra de Boecio recoge la matemática y la música griega considerando esta como una ciencia de números preparatoria para la filosofía.

Boecio fue la máxima autoridad en música durante toda la Edad Media.

APORTACIONES DEL MUNDO ANTIGUO A LA MUSICA

El mundo antiguo pasó a la Edad Media ciertas ideas fundamentales en el campo musical:

- 1.- Música consistente en una línea melódica pura, sin trabas (monodia).
- 2.- Melodía íntimamente ligada al texto.
- 3.- Ejecución musical basada en la improvisación, sin notación fija.
- 4.- Una filosofía de la música que consideraba este arte capaz de afectar a la conducta y el pensamiento humanos. Valor educativo.



Todos estos conocimientos pasaron a Europa a través de la Iglesia romana y eruditos medievales.



LA MUSICA CRISTIANA PRIMITIVA



Es imposible saber con exactitud el tipo y la cantidad de música proveniente de Grecia y otras sociedades que se aportó a la Iglesia Cristiana durante los tres primeros siglos. Si sabemos que desde el principio rechazó algunos rasgos de la música antigua, como es la idea de cultivar la música como disfrute, como arte. El cristianismo consideró los tipos de música vinculados al mundo pagano, espectáculos públicos, festivales, ritos paganos, que eran inapropiados para la nueva iglesia. Esto no significa que nos les gustara este tipo de música sino por la necesidad de apartar a los nuevos conversos de todo cuanto estuviera asociado a su pasado pagano. Se rechazó la música instrumental. La nueva música fue vocal, sin complicaciones.

LA HERENCIA JUDIA

Los historiadores de la música creyeron que los antiguos cristianos basaban sus servicios religiosos en la sinagoga judía. Actualmente esta hipótesis no se mantiene, no hay pruebas que lo apoyen, al contrario, parece ser que los primeros cristianos evitaron imitar los servicios religiosos judíos para llamar la atención hacia el carácter distinto de sus creencias y ritos.

A pesar de todo hay ciertos paralelismos y similitudes entre los ritos del templo judío y de la música cristiana:

1.- Lecturas específicas de acuerdo con un calendario y comentario en un lugar público: Iglesia o sinagoga.



2.- Himnos y Salmos, El canto de himnos es la primera actividad musical registrada en la Iglesia Cristiana.

EL CANTO BIZANTINO



La ciudad de Bizancio fue reconstruido por el emperador Constantino y designada, en el 330 d.c., capital del Imperio Romano. El emperador Teodosio divide el I. Romano en dos: I. Occidental, con capital en roma y el I. Oriental con capital en Bizancio (395 d.c). El imperio occidental sucumbe ante los bárbaros el año 476 d.c., pero el I. Oriental perdurará más de 1.000 años más hasta caer en poder de los turcos en 1453. durante este tiempo Bizancio fue

una de las ciudades más poderosas de Europa y centro de una cultura floreciente que aunaba elementos griegos y orientales.

El canto bizantino es la música del rito religioso del Imperio Romano Oriental. Este canto se difundió rápidamente por Europa, dejando su influencia en la Salmodia Occidental: Roma.



Además, este rito se conserva en la actualidad en Grecia, Siria, Palestina, Egipto.

Hay gran cantidad y calidad de documentación aunque existe la dificultad de la transcripción musical.

Estos cantos fueron rápidamente adoptados por la Iglesia de Roma, lo que indica su calidad, y gran parte de la evolución del canto romano se debe a la influencia bizantina (luego gregoriano).

Características de este canto:

- 1.- Adornos de origen orientalista (melismas).
- 2.- Aparición del bordón: Sonido que se mantiene mientras que los cantores realizan el canto. Es un sonido más grave y continuado.



3.-Es un canto melismático, muy ornamentado en oposición al silábico, que es una sílaba por nota.

EL CANTO VIEJO ROMANO Y OTRAS LITURGIAS DE OCCIDENTE:

En Occidente las iglesias locales eran, al principio, bastante independientes, pero adoptaban unas prácticas comunes. Así, cada región de Occidente recibió la rica influencia oriental de forma diferente, combinándola con sus características particulares. Estas diferentes versiones locales desaparecían en su mayor parte absorbidas por una práctica musical única impuesta por Roma. Así, desde el siglo IX al XVI la liturgia de Occidente estuvo cada vez más reglamentada por la Iglesia de Roma.



Las tres liturgias fundamentales coinciden con la división política de la época:

- 1.- Canto Galicano: La Galia (hasta el S. VIII)
- 2.- Canto Ambrosiano: Milán, Francia, España, Roma.
- 3.- Canto Mozárabe: España (hasta el S. XI)



El canto Galicano:

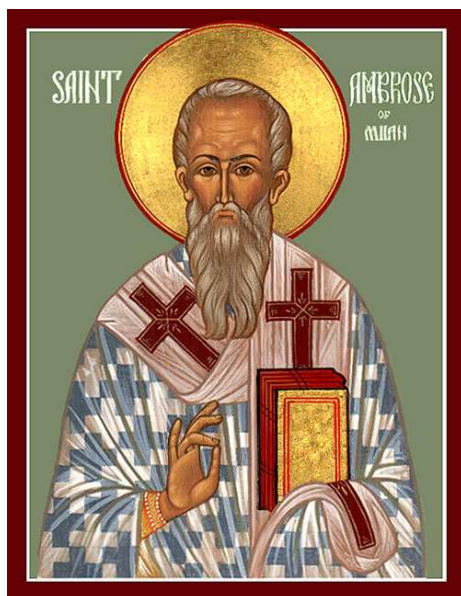
Es el canto que se desarrolla en la Galia, con una liturgia rica en metáforas y muy melismático.

No hay manuscritos con notación musical propia, pero algunas obras fueron absorbidas, por el canto gregoriano. Esta liturgia perduró hasta finales del S. VIII en que fue suprimido por Carlomagno (747-814) que impuso el canto Romano.

Canto Ambrosiano (340-397):

El centro de la Iglesia en Occidente, de mayor importancia, parte de Roma, fue Milán, ciudad floreciente que mantenía estrechos vínculos con Bizancio y oriente.

A finales del S. IV, S. Ambrosio, Obispo de Milán, codificó a todos los cantos que se habían introducido anteriormente, sobre todo con su obispo predecesor Auxenias, creando el llamado, posteriormente, canto ambrosiano.



Características:

1.- S. Ambrosio fue el primero en introducir la salmodia antifonal en occidente: un solista entona la primera parte del versículo del salmo y un coro responde con la segunda parte.

2.- Fuerte influencia del canto bizantino.

3.- Características melismáticas (melismático o adornado) únicamente en el solista, no así en el coro que es más silábico.

La influencia de este canto fue fuerte en Francia, España e incluso en Roma. Es una liturgia que en cierto modo se ha mantenido hasta hoy en Milán.

Canto Hispano-mozárabe:

Practicado por los cristianos antes y durante la dominación de los árabes en España. También se le llamó visigótico. El concilio de Toledo, del S. VII, le dio la forma definitiva. Este canto se desarrolló durante más de cuatro siglos, resistiéndose a la introducción del canto romano, que fue introducido definitivamente en el S. XI. Aún se conserva en algunas iglesias de Toledo y Salamanca. Tenía influencias bizantina y ambrosiana.

Sencillo en un principio, evolucionó a una mayor complicación. Se hizo más melismático.

Se conservan códices aparecidos en León, Santo Domingo de Silos, Toledo y S. Millán de la Cogolla. Es una notación muy difícil de



transcribir porque sus neumas son muy antiguos (acentos o entonaciones que guían el canto).

CANTO VIEJO ROMANO

Roma, como capital imperial, albergó gran cantidad de cristianos que practicaban sus ritos a escondidas, en las catacumbas, pero en el año 313, el emperador Constantino reconoció la religión cristiana (Edicto de Milán, 313). El año 330, tras su reconocimiento oficial del emperador, la Iglesia salió de las catacumbas y durante el S. IV el latín substituyó al griego como lengua litúrgica en Roma.

A medida que el prestigio del emperador decrecía crecía el del obispo de Roma y esta ciudad se convirtió en el centro de la religión católica.

Comenzó la construcción de grandes basílicas y la liturgia y la música fueron objeto de revisiones entre los S. V y VII.



En el S. VI ya existía un coro papal y en el S. VII el Papa GREGORIO I MAGNO (590-604) intentó recopilar y normalizar los cantos litúrgico.

En S. VIII ya existía una Schola Cantorum, grupo de cantores y maestros a quienes se les confiaba el adiestramiento de niños y hombres para hacer de ellos músico y eclesiásticos.

El canto viejo romano es el verdadero canto de la Iglesia de Roma. Es una repetición que se encuentra en manuscritos procedentes de Roma entre los S. XI y XIII, aunque representan cantos que se remontan a los S. IV al VIII.

En un principio los musicólogos creyeron que este canto era posterior al gregoriano, pero hoy está claro que es anterior.



Características del Canto Viejo

Romano:

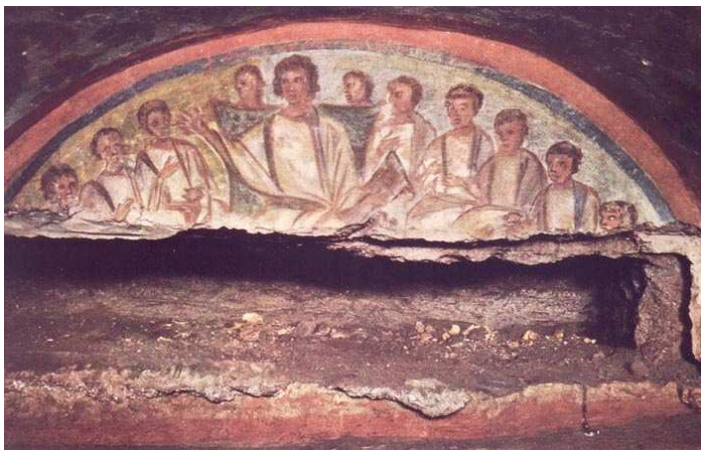
- 1.- Presenta muchas semejanzas con el bizantino.
- 2.- Muy melismático, en coro y solista.
- 3.- Presencia del bordón.

Todas estas características orientalistas se deben a la gran presencia, en Roma, de monjes provenientes de Oriente: Chipre, Siria, etc, que llevaron a Roma características litúrgicas y musicales de sus países de origen. Con la progresiva expansión del gregoriano desaparece este viejo canto romano entorno al S. XIII.

FASES ANTERIORES AL CANTO GREGORIANO

CONSIDERACIONES HISTORICAS:

Roma, como capital imperial albergó numerosos cristianos que se reunían y realizaban sus ritos a escondidas.

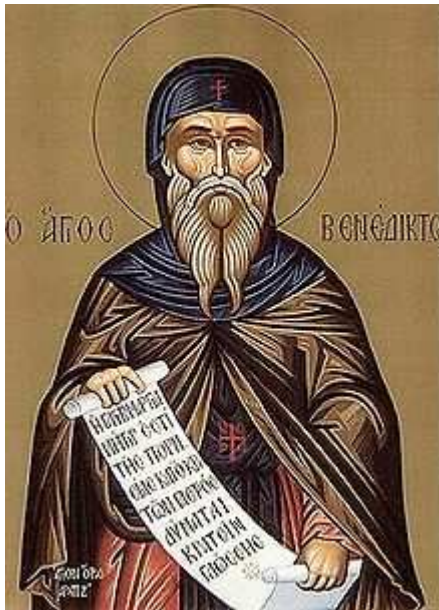


En el año 313, fecha del Edicto de Milán, el emperador Constantino reconoció el cristianismo como religión en plano de igualdad con respecto a otras religiones del Imperio. La Iglesia salió de las catacumbas y durante el S. IV el latín sustituyó al

griego como lengua oficial de la liturgia en Roma. El año 395, el emperador Teodosio divide el Imperio en dos: el imperio oriental, con capital en Bizancio, para su hijo Arcadio, y el imperio occidental, para su hijo Honorio.

Los sucesores de Honorio no supieron mantener la autoridad ni el prestigio hasta que el año 476 fue depuesto el último emperador Rómulo Augústulo por el bárbaro Odoacro, jefe de los hérules.

Por tanto, a partir del que decaía el prestigio Roma, crecía el prestigio del Obispo de cuestiones de Fe y número cada vez mayor riquezas la iglesia construcción de grandes los servicio ya no de forma informal como las catacumbas; así, y VII numerosos papas revisar y reglar la música. En este trabajo por el trabajo las ordenes religiosas, fundamentalmente por S. Benito de Nursia (480-534). S. Benito funda la orden Benedictina y en las normas que impone en su orden, conocidas como “Regla de S. Benito”, 520, da un conjunto de instrucciones y normas por gobernar un monasterio y ya en esta regla se menciona un Chantre (cantor).



año 395, a medida del emperador de protagonismo y el Roma, en disciplina. Con un de conversos y de emprendió la basílicas. Además podían realizarse en los tiempos de entre los siglos V se ocuparon de liturgia y la se vio favorecido desarrollado por

En los siglos posteriores el chantre es la persona clave del programa musical y se ocupa, también, de la biblioteca y del escritorio. Igualmente dirige las interpretaciones de la liturgia.

Entre los papas que se ocuparon de revisar el canto hay dos de suma importancia: Gregorio I el magno (590-604) y su sucesor Vitaliano II.

El primero intento regularizar los cantos litúrgicos.

Su estima fue tan alta que dio su nombre a estos cantos. Aunque su contribución fue importante, hoy se piensa que fue menor de lo que la tradición medieval le atribuye.

Aportaciones reales que hizo:

- 1.- Reorganizó la Schola Cantorum.
- 2.- Recodificó la liturgia, asignando determinadas partes de la liturgia a los diversos servicios a lo largo del año en un orden que perduró hasta el S. XVI.

- 3.- Dio impulso al establecimiento de un repertorio uniforme de canto para su uso eclesiástico en todos los países.

LITURGIA ROMANA

En la liturgia romana se desarrollaron dos servicios litúrgicos: el oficio y la misa.

Los oficios, también llamados horas canónicas, codificados por primera vez en la Regla de S. Benito, se celebran todos los días según unas horas establecidas en monasterios y ciertas catedrales.

El oficio, desempeñado por el clero, está constituido por: oraciones, canciones, salmos, himnos, lecturas, etc.

La música de los oficios se haya recogida en un libro litúrgico llamado ANTIFONARIO.

La distribución de todos estos cantos (oficios) son:

- Oficios de Maitines: antes del amanecer.
- Oficio de Laudes: al amanecer.
- Oficio de Prima: a las 6 horas.
- Oficio de Tertia: a las 9 horas.
- Oficio de Sexta: a las 12 horas.
- Oficio de Nona: a las 15 horas.
- Oficio de Vísperas: al atardecer.
- Oficio de Completas: último oficio del día.

La Misa es el oficio principal de la I. Católica. También tiene diferentes clasificaciones:



1.- Misa Solemnis (misa cantada).

2.- Misa Privata (en la que todo es hablado).

En la misa podemos distinguir dos secciones: una llamada sección ordinaria que se refiere a las partes de la misa que son invariables (independientemente de la época litúrgica del año en que nos encontremos) que son: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus.

En otra sección, la parte es el Propium o parte de la misa que varía en función del momento o de la época litúrgica del año, ya sea Adviento, Epifanía, Cuaresma, Pascua o Pentecostés.

El libro litúrgico que recoge la música destinada a la misa se llama GRADUAL.

EL CANTO GREGORIANO



A mediados del siglo VIII se establece una aproximación entre el reino franco de Pipino el breve (752-768) y el papa Esteban II (752-757) por razones de orden de estado y religiosos. Pipino libró al papado de la amenaza de los lombardos (rey Aistolfo) el año 753. Posteriormente en 754 el papa agradecido se dirige a Francia con su corte para consagrar al rey de los francos. Allí permanece largo tiempo en la abadía de Saint-Denis. El soberano franco valoró positivamente los usos

litúrgicos romanos. Pipino vio en ellos el medio de asegurar la unidad religiosa de sus territorios y así consolidar su unidad política y decreta instaurar la liturgia romana (Canto Viejo Romano) en su reino. Esto implica la supresión del repertorio de cantos galicanos. A partir de ahora llegan a la Galia, desde Roma envíos de libros y cantores. El encuentro de los repertorios Galicano y Romano produjo una hibridación entre ambos. El texto de los cantos romanos, su índole y su arquitectura modal fueron admitidos por los músicos galicanos pero estos los revistieron con una ornamentación diferente. El testimonio más antiguo de este mestizaje se remonta a finales del siglo VIII en el “Tonario de Riquier”.



El nuevo canto será utilizado por Roma con el deseo de que todas las iglesias lo adopten. La imposición del nuevo repertorio encontró fuerte oposición en: las Galias, Milán, Roma y en España.

El éxito de estos cambios se debió al descubrimiento de un procedimiento de escritura de la melodía. El contexto de la composición gregoriana (romano-franco) es el mismo que afecta al movimiento conocido como “Renacimiento Carolingio”, en el que se vuelve la mirada hacia la cultura greco-romana. Los teóricos ajustan ahora las piezas musicales a nuevas categorías rítmicas y modales. Favorecen el juego de la silabización del discanto.

El nuevo canto comprende en si el formalismo ritual del Canto Romano y el cromatismo metafórico del Canto Gaélico. Lentamente es aceptado en todas las iglesias y constituye la única forma de canto de la Iglesia durante la larga E. Media.

Al nuevo canto se le asigna el calificativo de GREGORIANO en atención al gran pontífice San Gregorio I Magno, por su trascendencia en el gobierno de la iglesia y por su interés en ordenar la liturgia y canto.

Estilos de los cantos gregorianos:

1.- Todos los cantos pueden dividirse en: bíblicos y no bíblicos, y ambos pueden ser poéticos o prosísticos.

Ejemplo: Bíblicos Poéticos: Salmos
Prosa: Evangélicos

No bíblicos Poéticos: Himnos
Prosa: Tedéum
Stabat Mater

2.- Según se canten:

- Antifonales: Coros alternados.
- Responsorio: Coro y solista.
- Directo: Sin alternancia entre coro y solista.



3.- Basada en la relación nota-sílaba:

- Silábicos: Sílaba por nota.
- Melismáticos: Prolongados pasajes melódicos sobre una sola sílaba (más de tres notas).
- Neumáticos: Dos o tres notas con una sílaba.

Notación:

En los primeros tiempos no se utilizó la notación sino la transmisión oral y la memorización de los cantos, pero a causa de la gran cantidad de melodías existentes se vio la necesidad de desarrollar una notación musical.

La notación gregoriana no es para leer sino para recordar, para ayudar a la memorización del esquema general de la melodía.

Características:

Es un canto monódico, a capella, texto en latín, de ritmo libre, la música sirve al texto, ámbito melódico reducido y canto de carácter grandiosos, sereno de paz y de alegría contenida.



Fue un canto de transmisión oral ayudado con gestos de la mano (quironimia). Se desarrolló una notación musical a base de neumas que ayudaban a recordar y memorizar las melodías. Se utiliza la notación a “campo abierto”. En el siglo XI van apareciendo una, dos, tres y hasta cuatro líneas con Guido d’ Arezzo.

Evolución:

La difusión del canto gregoriano en el siglo IX por el Reino Franco (Francia, Alemania y Suiza) fue extraordinario. Su estudio y práctica se efectuó en los centros monásticos de Corbies, Metz y Sain Gall.

Durante los siglos IX y X la transmisión del repertorio gregoriano fue cuidadosa pero con la notación en línea se perdió la pureza del gregoriano original. La reforma del Cister del siglo XI también introdujo cambios: se redujeron los melismas, se recortaron las melodías y se uniformizó el canto. Entre los siglos XV y XVIII los compositores polifónicos manipularon las melodías. Fue negativa la introducción del pautado, la imposición del compás irregular, nuevas modalidades de ejecución y el canto a varias voces. El gregoriano pierde su originalidad.



A finales del siglo XIX en la abadía de Solesmes (Francia) se plantea la renovación del canto litúrgico acudiendo a fuentes originales. De este estudio se hizo una Editio Vaticana al principio del siglo XX que ha perdurado hasta el Concilio Vaticano II. Este Concilio dejó de considerar al canto gregoriano del culto como canto oficial de la iglesia al hacer la liturgia en lenguas vernáculas. Así dejó de ser el canto oficial para la Iglesia.

Actualmente se investigan los repertorios anteriores al canto gregoriano.

Destacan en la investigación del canto gregoriano: el padre Eugene Cardine, Jean Claire de la abadía de Solesmes, el padre Daniel Saulnier, los

padres Gay y Mallet, el padre Thibaut de la abadía luxemburguesa de Clearbaux...



La música occidental no sería lo que es sino hubiera existido el canto gregoriano. Este creó una estructura melódica propia. Es la base de la notación musical y de la teoría musical medieval: el Ars Musica.

Actualmente el canto gregoriano es materia de estudio en universidades y conservatorios. Lo practican pocas instituciones eclesiásticas pero son muchos los coros que utilizan este repertorio con criterios de música de concierto.

El canto gregoriano es algo más que música: algo más que melodía: mucho más que una sucesión de sonidos. Debemos profundizar en

los aspectos litúrgicos e históricos para comprender sus funciones estructurales: su valor como música funcional, el año litúrgico, la historia de su formación y la evolución de sus distintas formas.

NOTACION GREGORIANA

No existe una escritura hasta el siglo IX, en que empiezan a probarse diversos métodos para anotar las melodías. El repertorio sacro que debía saber un religioso era de cientos de melodías, y es difícil recordar tantas. Estas notaciones en principio sólo son una ayuda mnemotécnica, pues se escriben sobre los textos, con unos signos (neumas) que indican si la melodía sube o baja, pero sin líneas que indiquen la altura de los sonidos (escritura adiestemática, o en campo aperto). Para alguien que ya conozca la melodía son indicaciones muy útiles, pues reflejan matices de ritmo, dinámica e interpretación. Pero para que no conozca la melodía son inútiles. Estas notaciones se extienden durante el siglo IX y son corrientes en el siglo X. se agrupan en cinco familias según las características de su escritura. Estas son la Italiana, la Francesa, la Anglosajona, la Alemana y la Visigótica. Por su perfección, claridad y por ser las más completas del repertorio destacan llamadas notación de Saint Gall (dentro de la familia Alemana) y la notación de Laón (dentro de la Francesa).



Ante esta dificultad se inventan varios recursos para mejorar la escritura:

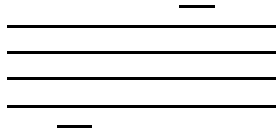
- Notación alfabética: se escriben los sonidos con letras. Los manuscritos que juntan neumas y letras nos permiten conocer hoy día el repertorio gregoriano, que de otra manera sería ilegible. De estas letras han salido el nombre de las notas en inglés y alemán.
- Sistema de líneas. Una o dos líneas que indican una altura fija del sonido. En principio se usaron para indicar el semitono (la nota de la línea está a un semitono de la inferior).
- Sistema de Guido de Arezzo. Perfecciona el sistema de líneas, llegando a cuatro (tetragrama), añade las claves e inventa el nombre de las notas, según un sistema nemotécnico basado en un himno a San Juan bautista. Es el origen de nuestra escritura actual.

Con el sistema de líneas se abandona la escritura con neumas, cambiando a signos que se acoplen mejor al sistema de líneas y espacios. Surgen nuevas notaciones: notación gregoriana romana o cuadrada, la que se usa actualmente (derivadas de los neumas del norte de Francia, en el siglo XII); y notación coral alemana, o “de clavo” (derivada de neumas germánicos, hacia el siglo XIV).

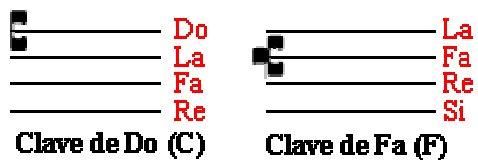
Neumas principales

1. ALTURA DE LOS SONIDOS

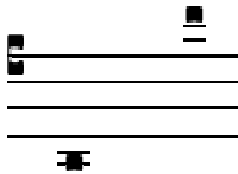
La altura de los sonidos está indicada por la ubicación de las notas en el tetragrama, con la posibilidad de usar líneas adicionales inferiores y superiores.



Las claves utilizadas son de DO (C) y FA (F) las cuales pueden estar en segunda, tercera o cuarta líneas.



La extensión posible es:



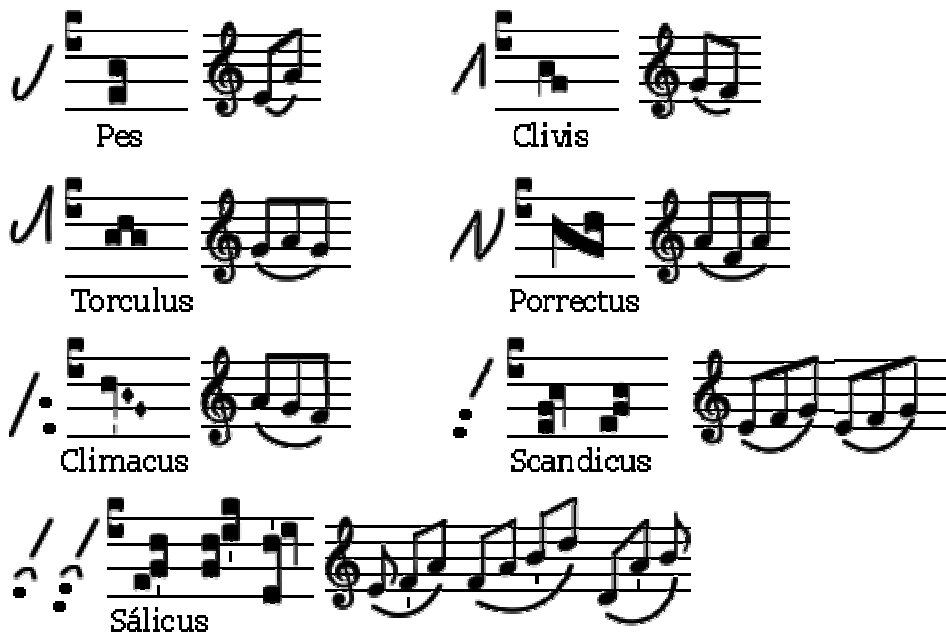
Notas simples

Se presenta aquí, en su orden, la notación primitiva, la notación actual gregoriana y su equivalente en la notación moderna.



Virga= Vara; **Punctum quadratum**=punto cuadrado, **Punctum inclinatum**=punto inclinado.

Neumas Simples



Pes, **Podatus** del Latín *pie*; **Tórculus**, del latín *torquere=torcer*, por su forma quebrada; **Porrectus**, del latín *porrigere=alargar*, por la forma alargada de sus trazos; **Clímacus**, de *clímax=escalera*; **Scándicus**, de *scándere=subir*; **Sálicus** de *salire=saltar*.

Neumas compuestos

Los que se forman por la unión de neumas simples para una sola sílaba



Los que llevan más notas antes o después y se denominan así.

- **Flexus**: cuando se complementan con notas descendentes



- **Resupini**: cuando se complementan con notas ascendentes



Resupini

- **Praepunctis o subpunctis** según incluyan notas antes o después:



Praepunctis

Subpunctis

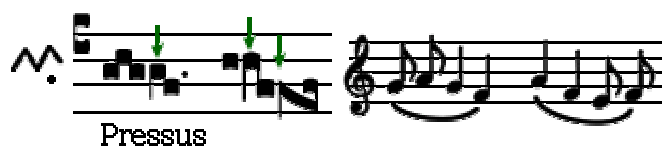
Neumas especiales

- Los que tienen la última o dos últimas notas de menor tamaño reciben el nombre de **licuescentes o semivocales**, y sirven para llamar la atención sobre la correcta pronunciación del texto. Al Pes, Clivis, y Climacus licuescentes se les llama también epiphonus, cephalicus y ancus, respectivamente. El tamaño más pequeño de la nota liquescente no implica en absoluto modificación en la duración de la misma.



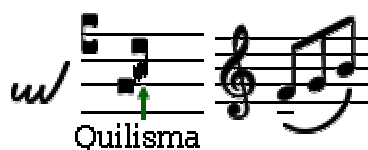
Liquescente

- Los que contienen **pressus** (del latín, *premo*=apretar, *detener*), o sea la coincidencia en altura de la nota final de un neuma con la nota inicial de otro en una misma sílaba. También se da entre un punctum y un neuma.



Pressus

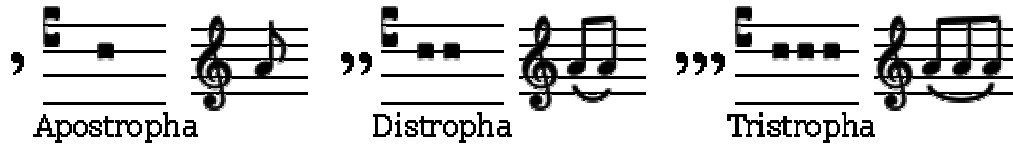
- Los que contienen **quilisma** (del griego *kulío*=revolver, *rodar*) o nota dentada, tiene por objeto unir dos notas separadas por un intervalos de tercera. Nunca se presenta sola. La nota que antecede al quilisma se prolonga moderadamente sin que llegue a duplicarse su duración.



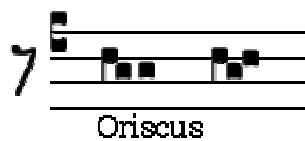
Quilisma

Neumas de adorno

- El **strophicus** (del griego *strophao*= girar en derredor) es un punctum quadratum y puede aparecer en tres formas :



- El **oriscus** (del griego *óros*= límite o altura, colina) es un punctum quadratum colocado al final de un neuma



- **Bivirga y Trivirga** se forman por la unión de dos o tres virgas respectivamente. (Virga = Vara. Bivirga y Trivirga= dos o tres varas respectivamente)



2. CASOS ESPECIALES DE EJECUCIÓN.

- El **episema horizontal** se coloca sobre una o más notas y significa prolongación ligera y expresiva de esos sonidos: es una raya horizontal. En el sálicus la nota con ictus debe prolongarse como si tuviera episema. El episema alarga un poco la nota pero no la duplica.

(No debe confundirse con el Episema vertical que casi siempre se coloca debajo de la nota y marca los pasos binarios o ternarios).



- La Distropha y la Tristropha deben ejecutarse en forma ligera y flexible. Es obligatoria la **repercusión** en la primera nota de cada una de ellas y en la primera nota del neuma que las sigue, si está al unísono.
- **Cuando la tercera nota de la tristropha lleva ictus**, puede ejecutarse con repercusión. El oriscus siempre es de carácter suave. Las dos notas del pressus deben ejecutarse como un sonido doble, fuerte y claro. (La dístropha, la trístropha y el oriscus nunca forman pressus).
- **La bivirga y trivirga** deben ejecutarse como el strophicus, sólo que su repercusión es más notoria.
- **El scandicus** que sigue la formula melódica RE - LA - SI - LA debe ejecutarse como sálicus..

Ejemplos de repercusión:

The image displays four musical staves, each representing a different neumatic figure. Red '+' signs are placed above the first note of each neuma to indicate ictus. The lyrics are written below the staves: 'saé(e) (e) cu - lum', 'flo - re bi (i) (i) t', 'al - le (e) (e) lú - ia', and 'nome (e)(e) (e) n'. The notation uses square neumes on a four-line staff.

4. SIGNOS DE PAUSA.

Los signos de pausa, originados por la estructura del texto, son:

The image shows a musical staff with four vertical lines indicating different types of pauses. Below the staff, the labels 'a', 'b', 'c', and 'd' are placed under their respective lines. Line 'a' is a single vertical tick, 'b' is a single vertical line, 'c' is a double vertical line, and 'd' is a triple vertical line.

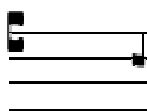
- a) Línea divisoria mínima, que separa los incisos o partes menores en que se divide el texto; no implica respiración.
- b) Línea divisoria menor, que separa los miembros de frase. Estos no son más que incisos de mayor amplitud. Casi siempre implica respiración.
- c) Línea divisoria mayor que separa las frases: Equivale a un silencio con duración de nota simple y obliga a respirar.

d) Línea divisoria doble, que indica mayor sentido conclusivo o también final de la composición. Equivale a silencio de nota simple, a veces un poco más prolongado.

5. OTROS SIGNOS

- **Guión:**

El guión es un signo que va al final de cada tetragrama, para indicar cuál es la nota inicial del siguiente. También se usa cuando dentro de una misma pieza musical se cambia de clave. Es simplemente un signo indicativo que no se canta.



- **Si bemol:**



En el canto gregoriano solamente existe el SI BEMOL. El bemol afecta no solo al SI que lo lleva sino a los demás que aparezcan después, pero queda destruido por cambio de palabra, por cualquier línea divisoria o por el becuadro. El SI bemol al pie de la clave permanece durante toda la pieza y sólo lo destruye el becuadro.

"Euouae".

El Liber Usualis provee una indicación para cantar el Gloria Patri después del versículo del salmo en los Intróitos. "Euouae" indica las vocales de las sílabas "saeculorum amen" con las que termina el Gloria Patri.

Ps. Exsul-tá-te Dé-o adju-tó-ri nóstro : * ju-bi-lá-te Dé-o

Já-cob. Gló-ri- a Pátri. E u o u a e.

xit no- bis.

L 407
E 358

VIII

A

L-le-lú-ia.

V. Di- ci-te in génti- bus: qui- a Dó-
mi- nus regná- vit a li- gno.

Notación cuadrada en tetragrama que traduce las notaciones adiestemáticas de Laon (superior en negro) y Einsiedeln (inferior en rojo). Del Graduale Triplex

LA RESTAURACIÓN



En 1833 un sacerdote de la diócesis de Le Mans, Don Próspero Gueranger restaura la vida monástica Benedictina en el priorato de Solesmes. Tras cuarenta años de interrupción debido a la Revolución Francesa, según la regla de San Benito centra la vida del religioso entorno a la celebración de la misa y los oficios. Esto implicó volver a las formas litúrgicas de la antigüedad cristiana por el canto. Con ello emprende la restauración del canto gregoriano al servicio de la oración. El canónigo Gontier renueva el estilo de la ejecución del canto en el monasterio y forma escuela: el canto es una lectura inteligente, acentuación, prosodia y buen fraseo.

Durante los años 1860-1865 Don Paul Jausions recibe el encargo de restaurar la melodía auténtica. Para ello compara manuscritos de varias iglesias alejadas entre si buscando las concordancias de las mismas. Copia los manuscritos más antiguos de la biblioteca Angers de canto gregoriano.

En este trabajo (esfuerzo) el padre Abad de Solesmes no esta solo. En 1880 se publica les melodies gregoriennes.

Ya existe un movimiento amplio de interés para el repertorio sagrado. Los trabajos son continuados por Don Joseph Pothier y en 1883 se publica el primer libro de canto de la misa y Don André Mocquereau forma una colección de facsímiles de los principales manuscritos de canto existentes en las bibliotecas de Europa y crea el estudio y la publicación “Paleographie Musicale” (1889).

Son el fundamento material de las melodías gregorianas.

Todo esto dio como resultado, al comienzo del siglo XX, una edición de los cantos de la misa (Gradual romano, 1908) y otro Antifonario monástico (1934), se consigue un progreso en la fidelidad de la restauración.



El propio Concilio Vaticano II (1963-1965) ha pedido una edición más crítica de los libros de canto editado. En ello destaca los trabajos de Don Eugene Cardine (monje de Solesmes) (1903-1988): aclara las leyes que rigen la escritura de los neumas primitivos. Pone las bases de una “Edición crítica del Gradual romano”. Con todos estos trabajos, los testimonios de la tradición actualmente nos son conocidos y están catalogados y estudiados.

La palabra restauración merece ser comprendida en todo su sentido. Mejorar la restitución melódica de las piezas es una buena contribución para la restauración gregoriana, que acabará cuando el canto gregoriano esté integrado de manera habitual y viva en la práctica litúrgica de una asamblea (monasterio, parroquia, etc.), existen entidades que trabajan en la restauración gregoriana.

PRONUNCIACIÓN DEL LATÍN

La lengua del canto gregoriano es el latín. A partir de su restauración, ocurrida en el siglo XIX, dentro de la liturgia de la Iglesia, los papas aconsejaron que se adoptara la pronunciación romana del latín.

A continuación presentamos algunas normas de pronunciación de los textos latinos.

Diptongos

Ae, oe Se emiten en un solo sonido y se pronuncian e: maríae = maríe, moestus = Festus.

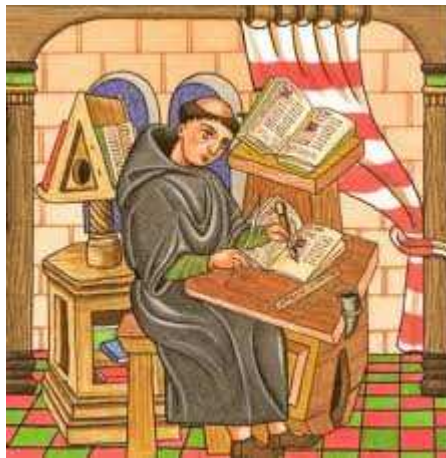
Au, eu Se pronuncian las dos vocales con su sonido propio pero en una sola emisión de voz autem = au-tem, euge = eu-ge. La a con la u siempre forma diptongo: laudamus = lau-damus, pauper = pau-per.

Eu No forma diptongo cuando en la declinación no es constante esta última letra: meus = me-us (genitivo es mei en el que desaparece la u).

A excepción de lo anotado, dos vocales pertenecen siempre a sílabas diferentes por lo cual hay que pronunciarlas separadamente: tría = trí-a, ruínas = ru-inas, fuérunt = fu-érunt.

Qu, gu La u sigue a la q o la g siempre es sonora, quacumque = cua-cúm-cue, quaero = cu-ero, qui = cu-i

Pinguédinem = pin-güe-dinem, sanguis = san-güis.



Consonantes

C La C delante de e, i, ae, oe se pronuncia como la ch castellana. Caecilia = Chechília, coelum = chelum.

CC Cuando se encuentra la doble C delante de dichas vocales se pronuncia kch: ecce = ekche; accípite = akchípite.

CH Tiene sonido de K: cháritas = káritas, Melchisedec = Melkisedec.

G Delante de la e, i tiene el mismo sonido que en frances (Y suvisada): genus, pángimus.

GN Suena como la ñ en español: agnus = años, magnitudo = mantudo.

H Tiene el sonido de la K en el dativo mihi = Miki, y en el adverbio nihil = nikil con sus compuestos nihilóminus = nikilóminus. En los demás casos la h es muda.

- J** Suena como la y en español; major = mayor, Jesus = Yesus
- LL** Se pronuncia como dos L separadas: nullus = nul-lus, tranquíllitas = trancuíl-litas.
- M** Hay que cuidar para que no suene como N. Dóminun no Dóminun, immémor no inmémor.
- PH** Tiene el mismo sonido que la F en español: phase = fase, philosophia = filosofía.
- SS** Igual que la S en español: missa, pásser.
- SC** Delante de e y de i, tiene el mismo sonido que la ch francesa: Scientia, descéndo.
- T** Cuando la silaba ti la precede y le sigue una vocal, suena como ts: étiam = étsiam, grátias = grátsias.
Si la precede una s o una x tiene el mismo sonido que en español: quaéstio = cuestio, mixtio = mixtio.
- V** Se debe diferenciar de la b acercando el labio inferior al borde de los dientes.
- X** Delante de vocal suena cs: condúxit = conucsit, genuflexo = genuflecso.
- XC** Cuando preceden a las vocales e, i suenan la x como k y la c como la ch francesa: excélsis = ekchélsis, excípias = ekchípias.
- Z** Se pronuncia como la s suave dejándose oír una t: zona = tsona, zizánia = tsitsánia.

COMO ESCUCHAR GREGORIANO



Según los monjes de Silos.

Es conocida la deuda contraída con la fundación monástica de Solesmes, donde, mientras la documentación gregoriana es custodiada como en un museo de gran riqueza, continúan los estudios sistemáticos y resuena a diario, al igual que en Silos, el canto vivo de la tradición. Este breve excursus nos ha introducido, por lo menos en parte, en las pluriseculares vicisitudes del Gregoriano. Sin embargo no se ha mencionado todavía lo esencial de sus características: debemos atraer la atención sobre las connotaciones musicológicas y especialmente sobre la identidad ritual de la que brota su verdadera originalidad estética y espiritual, y por este motivo asociar ambas perspectivas para tratarlas

conjuntamente. El Gregoriano no es un canto para la liturgia, si no la misma liturgia cantada. Todo cuanto lo constituye, su sustancia sonora, movimiento rítmico, dibujo de intervalos, sabor modal, técnica constructiva en consideración del equilibrio de fraseo o de la expansión de las formas, corresponde a la plegaria y al servicio del momento ritual específico en cuyo interior se colocan texto y gesto. Fuera de tal horizonte hermenéutico los discursos sobre el Gregoriano, se han de naturaleza sutilmente técnica o carcomidos de retórica o de fantasía piadosa, se muestran incompletos o mistificadores. Pero la propia experiencia de audición, más allá de un horizonte que no contextualice todos los elementos ni valore todo el peso de la relación canto-plegaria, resultarían poco pertinentes, por no decir falaces.



El Gregoriano es el modelo de canto puramente vocal y nadie piense en un arcaísmo, en pobreza o en pauperismo, si no en un proyecto que sostiene una espiritualidad concreta, bien definida por los padres de la Iglesia. El organum por excelencia es el hombre, la persona hecha de corazón, mente y voz. La comunicación personal entre lo divino y lo humano pasa a través de la riqueza

del desnudo don de sí. En la interpretación coral, después, los fieles-litúrgicos plantean de modo simbólico y actualizan existencialmente un recíproco perderse y reencontrarse, como don de caridad y signo de unidad, despojada de oropeles.

El Gregoriano se articula como flujo verbomelódico prescindiendo de organizaciones métricas o rigor mensural, lo cual significa lo contrario de melodía fastuosa en la que el texto podría convertirse en “pretexto”. El movimiento interválico, tanto en el caso de utilizar una o pocas notas por sílaba (estilo silábico o poco ornamentado), o en el de la expansión melismática, se inspira siempre en la palabra viva, en su nacer y agotarse, pasando por la intensidad de un acento, tónico o patético. Y el movimiento rítmico, primero a nivel de unidades semánticas y después en el juego combinatorio en coherentes secuencias de incisos y frases cada vez más articuladas, produce la versión de una “lectura” igualmente atenta a fragmentos, segmentos y secuencias, calibrada y ofrecida con estudiado cálculo. Aquí se honra la plenitud “palabra dada”, tanto más desde el momento que una parte de los mensajes son creídos y acogidos en la fe como palabra divina y reveladora. La Biblia es la esencial fuente literaria del Gregoriano. El estatuto de la comunicación oral, típica para los libros sacros, sigue predominando, aunque partiendo de antiguas himnodias más libres se haya llegado a la formalización sonora esmerada de los textos, y

por ello son también determinantes los contextos, los rituales. La poesía sonora del Gregoriano alcanza su máxima expresividad cuando concuerda con todos los códigos de comunicación ritual, ya que intenta imprimir en el hombre que escucha (y en Dios que es invocado, si fuera posible) los estigmas de un diálogo amoroso.

Elemento de identidad del Gregoriano es también su sabor modal. Sus melodías no se estructuran siguiendo las reglas que presiden las armonías y las escalas mayores o menores. La ortodoxia del sistema tonal nos ha habituado únicamente a dos modos afirmados desde el S. XVII y socializados después en la cultura europea. Pero en el canto litúrgico, configura cada paso como un modo, elemental o desarrollado, es decir, como una individualidad internamente dotada de propias y características relaciones a intervalos, sobre todo en razón de la posición del semitono. Gradualmente, durante el renacimiento carolingio ya mencionado anteriormente, se produjo una “sistematización” docta (inspirada en modelos griegos) y funcional por su sencillo enlace entre fragmentos de canto (antífonas) y salmodias. Nacieron los Tonarios, como compilaciones clasificadoras de todas las melodías dentro de un esquema de ocho modos, denominado Octoechos. El nuevo sistema se basó en cuatro modos denominados “auténticos” y otros llamados “plagales” con motivo del desarrollo de los sonidos en la región baja de la gama modal.



El equilibrio melódico de los fragmentos se refleja sobre la calculada tensión entre las notas bajas (finales) que son re, mi, fa, sol o sus transposiciones, y una línea recitativa (que podría compararse a una “dominante”), aunque no siempre correspondiera al quinto grado. Tal disgresión teórica terminó remitiéndose a los valores que los antiguos percibían y amaban: valores de naturaleza ética, identificados en la música helénica (se consideraba que el ethos de los modos influía en los comportamientos humanos) y sobre todo de naturaleza simbólica, muy importante para la celebración. La elección modal colorea la pieza le confiere una suerte de hábito ceremonial, asocia un peculiar timbre melódico a un comportamiento concreto de plegaria o a un determinado mensaje de revelación. La repetitividad ritual juega con las múltiples variantes comunicativas de las que se vale; el recorrido entre significantes y significado se simplifica y se torna unívoco y seguro.

Actualmente, sin embargo, lejos de un tipo de conocimiento y de experiencia litúrgica, los modos suscitan más bien la fascinación de atmósferas insólitas o exóticas: lo que “ambientaba” peligra de percibirse como algo que “altera” aunque sigue siendo encantador y agradable.

Otro aspecto que confiere un gran valor al gregoriano es su variedad y riqueza de formas musicales, derivadas tanto de determinados comportamientos corales inducidos por los ritos, como de verdaderas dimensiones de la plegaria, cuya verdad conserva en su base un valor antropológico.

Aquel oyente que carece de una iniciación litúrgica y de la experiencia personal de una celebración auténtica, con todo su empeño lúdico pero exigente es capaz de captar el Canto Gregoriano no sólo desde su exterior, sino desde su más íntima expresión, se ve tentado de leerlo de un modo plano, con el consiguiente riesgo de percibir (aunque inconscientemente) la “monotonía” de su melodía. Llegados a este momento y ya en cierta medida, en el mismo repertorio, existe un “exceso de música” que ha afectado objetivamente a la peculiaridad de algunas actitudes oratorias, reducido las formas y planificado las funciones, sin embargo, la apropiación subjetiva puede rescatar este dato.



No así la simple audición, y mucho menos la audición de “interpretaciones” descontextualizadas. El canto litúrgico es auténtico y se percibe y se experimenta en él, alternativamente, el hombre que celebra -fragmentos iniciales-, que se alegra -aleluya-, que se acalora y aplaude -aclamaciones-, que escucha como un discípulo -lecciones-, que gime como afligido -lamentaciones-, que pide como un mendigo -letanías-, que suspira o desea encauzar su camino “hacia otro lugar” -

procesionales-, que medita la palabra de Dios -responsorios-, que como hambriento esta Palabra -salmódica-... Todo ello queda encuadrado dentro de un drama participado coralmente, incluso cuando intervienen distintas aportaciones ministeriales.

El Canto Gregoriano hace “cultura”, gracias a el hay una serie de personas que conocen una “cultura” diferente a la suya, o por lo menos se percibe de esta manera. Sólo el que busca y consigue captar su verdadera identidad por lo menos con su estudio y audición, podrá obtener una valiosísima gratificación estética. Tan sólo aquel que lo practica como una suerte de “coloquio-diálogo” con Dios podrá incluso obtener una experiencia extática.

COMO CANTAR GREGORIANO

Además de unas leves nociones de solfeo, junto con una voz “moderadamente” armoniosa, son diez las reglas básicas para una perfecta interpretación del Canto Gregoriano. A saber:

1.- **ACTITUD INTERIOR.** El Canto Gregoriano es una oración cantada por ello, una interpretación creíble exige una actitud espiritual básica que se adapte a los textos y a su contenido (es necesario conocer algo de latín y gozar de una gran paz espiritual).

2.- **ACTITUD EXTERIOR.** El lenguaje corporal de cada uno refleja su actitud interior. La autodisciplina, la calma y la tranquilidad, la actitud al caminar, estar de pie o sentarse, la expresión del rostro... son factores esenciales. El nerviosismo, la dejadez, la mímica, el parloteo o una pose corporal forzada dejan traslucir falta de madurez y desinterés y provocan incredulidad respecto al canto.

3.- **HOMOGENEIDAD.** El rezo monástico cantado alcanza su cumbre al fusionarse con la voz. La homogeneidad del sonido es por ello una meta esencial de la interpretación del Canto Gregoriano. Sólo se puede alcanzar mediante un autocontrol consecuente, un “escucharse uno a otros” constante y una manera de cantar concentrada y esencialmente contenida.

Cantar sin director supone a este respecto un gran reto. La perfecta entonación es una necesidad insoslayable. La coloración vocal unitaria es esencial para la homogeneidad.

Oscurecer la vocalización no es aconsejable dado que perturba el carácter del canto y la reproducción del texto.

4.- **LIGADURA.** Cantar con ligaduras facilita mucho el fraseo, evita excesos métricos y es insustituible para la reproducción de un estilo verdadero de los elementos de paráfrasis menores compuestos a partir de los grupos neumáticos (la resolución de las notas independientes destruye la melodía).



5.- DINAMICA Y FRASEO. El fraseo, de acuerdo con el texto y la melodía, genera música viva (el canto sin fraseo es aburrido para el cantante y el oyente). Ello se logra con entradas ágiles y disminuendos más largos, por lo que la acústica del lugar debe tenerse en cuenta.

6.- RESPIRACION DEL CORO. La respiración debe efectuarse de la forma más silenciosa posible de acuerdo con el vecino y hacer posible la continuidad del fraseo durante largos arcos melódicos.

7.- VALORES DE LA ESCRITURA NEUMATICA. El ritmo se rige por el texto y sus acentos silábicos. En la llamada ejecución melismática se incluyen dos o más notas sobre una sílaba; a una nota acentuada le siguen de una a dos sin acento, de forma que se origina un cambio constante de grupos ternarios y binarios.

8.- PAUSAS. Las pausas son elementos esenciales en la interpretación de la música y deben estar estructuradas correspondientemente de manera flexible con la estructura de la pieza.

9.- TEXTO. La comprensión de l texto de acuerdo con las exigencias del latín debe hacer creíble la comprensión de los contenidos. También deben tenerse muy en cuenta forzosamente los acentos silábicos y no pronunciar “t” aspiradas ni “s” sonoras.

10.- MODOS. Para la elección de la modalidad es esencial una secuencia de modos eclesiásticos. Para conseguir una mejor comprensión del texto, sobre todo en espacios amplios, resulta ventajoso que el coro posea una voz de tenor para cantar en un ámbito de saludo.

CORO GREGORIANO RESURREXIT
DE CASTELLON DE LA PLANA



El nacimiento del Coro Resurrexit se produjo a partir de la experiencia de los monjes del Monasterio de Silos (Burgos). El día 24 de enero de 1994 un grupo de personas que formaban parte de la Coral Maestrat de Atzeneta (Castellón) decidieron secundar esta iniciativa en la ciudad de Castellón.

El coro se vio reforzado por la incorporación de nuevos cantores que asumieron el objetivo fundamental y único de cantar música gregoriana. Algunos de ellos continúan en la actualidad. Bajo la dirección de J.R. Herrero se iniciaron los primeros ensayos en el Conservatorio de Música de Castellón (Escuelas Pías) del cual era director.

La Asociación Cultural Resurrexit se inscribió en el Registro el 18 de febrero de 1994 y realizó su primer concierto en la Iglesia de la Purísima Sangre de Castellón el 23 de marzo del mismo año. La prensa local “Castellón diario” dio la noticia de este concierto con el titular: se presentó en la Capilla de la Sangre el Coro Resurrexit, especializado en canto gregoriano. Esta dirigido por J.R. Herrero y obtuvo un notable éxito. También en el Periódico Mediterráneo decía: Resurrexit logra revivir el canto gregoriano en Castellón.

El objetivo del coro Resurrexit, en palabras de su Director J.R. Herrero, es: dar a conocer la melodía gregoriana como manifestación peculiar y singular.

En cuanto al ámbito de sus actuaciones, éstas pretenden llegar allí donde se solicite su presencia.

Desde el momento en el que aquel grupo de personas, idealistas, iniciaron la aventura de formar un coro de canto gregoriano y desde la perspectiva que nos da el tiempo y el camino recorrido, consideramos que el grupo se ha consolidado en su estructura y en la consecución y seguimiento de su objetivo general. El reto es constante. La elegancia sutil de este canto y la fina delicadeza de sus melodías exigen una constante actitud de perfección.

Las actividades del Coro se han consolidado en la ciudad de Castellón. Las primeras actuaciones fueron centradas en el seguimiento de los diferentes ciclos litúrgicos: Adviento, Navidad, Cuaresma y Pascua. La celebración de la festividad del Corpus Christi y procesiones de Semana Santa.

Ha realizado conciertos en todas las parroquias de la ciudad y en las conmemoraciones religiosas de prácticamente todas las poblaciones de la provincia.

Los directores que han dirigido el coro: J.R. Herrero, J. Solsona y actualmente Joan J. Montoliu han conseguido de él un elevado nivel de competencia interpretativa y de documentación. Su repertorio es amplio y de muy variada temática.

Desde el año 2006 el coro esta asociado a la organización AHISECGRE (Asociación Hispana para el estudio del Canto Gregoriano) que agrupa diferentes corales de toda España mediante ella podemos participar en jornadas informativas y coros de la península.

Ha realizado viajes formativos a monasterios y abadías, notables por el canto gregoriano: Silos, Leire, Valle de los Caídos, Solesmes, Roma, Asís y Florencia. Ha actuado en: Chartres, Mont St. Michel, Guadalupe y Yuste, Jerónimos de Lisboa, Monserrat, Poblet; Catedrales de Barcelona, Madrid, Segovia y Tarragona; Descalzas Reales de Madrid, Santa Ana de Murcia, Veracruz de Caravaca y Sda. Familia de Barcelona.

El 20 febrero de 2011, actuó en RTVE-Cataluña y organizó en Castellón el Encuentro nacional de Canto gregoriano de Axisecgre.

Los Castellonense nos podemos sentir muy orgullosos por el Coro Gregoriano Resurrexit que lleva el nombre de nuestra ciudad por todo el mundo.

BIBLIOGRAFIA

Canticum Novum. Schola Cantorum Bogotensis.
Jean Janneteau: los modos gregorianos Abadía de Silos 1985.
Eugen Cardine: semiología gregoriana Abadía de Silos 1994.
Herminio González Barrionuevo: ritmo e interpretación del Canto Gregoriano Ed. Alpuerto 1998.
Juan Carlos Asensio: el Canto Gregoriano. Historia, liturgia, formas en Alianza Editorial 2003.
Von Frey Berg: varios autores (1991) “Canto Ambrisiano” gran enciclopedia de la música Ed. Plaza y Janés.
El Canto Mozárabe, Ministerio de educación y Ciencia. Subdirección general de información y publicaciones. Madrid 1989.
Arte y Cultura Mozárabe, Instituto de Estudios Visigóticos-Mozárabes San Eugenio. Toledo 1979.

REFERENCIAS:

Canto Gregoriano www.enciclopediacatolica.com
Historia del Canto Gregoriano www.solesmes.com
Las formas musicales www.solesmes.com
Liturgia www.mercaba.org

RECURSOS ADICIONALES:

www.musicaliturgica.com/cantogregoriano
www.abadiadesilos.es
www.christusrex.org
www.musicacatolica.net
Disfrutar del Canto Gregoriano, es una bellísima terapia para los sentidos.

Benedicite in domino deus pater omnipotens
 et in Jesum Christum filium unigenitum
 et in Spiritum Sanctum et in remissionem peccatorum
 et in vitam venturi saeculi Amen
 Et in deum patrem omnipotentem
 et in Jesum Christum filium unigenitum
 et in Spiritum Sanctum et in remissionem peccatorum
 et in vitam venturi saeculi Amen
 Et in deum patrem omnipotentem
 et in Jesum Christum filium unigenitum
 et in Spiritum Sanctum et in remissionem peccatorum
 et in vitam venturi saeculi Amen