

# LO MUSICAL EN EL HECHO RELIGIOSO. PERVIVENCIA DEL CANTO LLANO\*

*María Victoria Casas Figueroa\*\**

*"yo siento que estas palabras santas sumergen mi espíritu, en una devoción más cálida cuando las canto, que cuando no las canto, porque **todo movimiento del alma encuentra un matiz diverso en el canto o en la simple voz...**"*  
San Agustín, Las Confesiones, 10,33

## RESUMEN

La práctica musical aparece constantemente como un elemento concomitante en las prácticas del hecho religioso, en las que el canto puede ser utilizado como canal, elemento ambientador o incluso ser una oración en sí misma. Alabanza, agradecimiento y petición se pronuncian como súplica, júbilo, y muchas otras expresiones que se realizan a través de él. De las sociedades cristianas primitivas, al catolicismo del siglo XXI, la práctica de la oración comunitaria, individual, en liturgia o fuera de ella, ha incluido el canto y las manifestaciones musicales propias del momento cultural e histórico. Es así como el canto de los primeros cristianos, canto llano, ha continuado un camino durante siglos de transformación. La práctica basada en la recitación de salmos y otros textos bíblicos pasó del griego, al arameo, al siríaco y al latín. Esto creó diversos repertorios de cantos, como el canto romano, el canto ambrosiano, el canto mozárabe, el canto galicano, entre otros, que con el paso de los siglos, sufrieron reformas significativas, se transformaron desde los concilios, sínodos y acuerdos. En este artículo se aborda la pervivencia del canto llano cristiano enmarcado en los contextos históricos desde la Edad Media al siglo XX, apoyándose en la literatura musical sacra dentro de la Historia de la Humanidad en occidente.

**Palabras clave:** canto llano, canto sacro, música religiosa cristiana, canto gregoriano, música sacra medieval.

---

\* Artículo tipo 2 de reflexión, según la clasificación de Colciencias

\*\* María Victoria Casas Figueroa. Profesora Asociada, Escuela de Música, Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle. Magister en Historia, especialista en Docencia Universitaria, Licenciada en Música e Ingeniera Civil de la Universidad del Valle. Líder Grupo de Investigación en Música y Formación Musical, GRIM. maria.casas@correounivalle.edu.co

## ABSTRACT

The musical practice constantly appears as a concomitant element within the practices of the religious event in which chants can be used as channels, ambient elements, or even prayers. Praise, thanksgiving, and petitions are pronounced as appeals, jubilation, and many other expressions carried out through these. From primitive Christian societies to Catholicism of 21st century, the practice of community, individual and liturgical prayer or non-liturgical prayer has included chants and musical manifestations befitting the cultural and historical moment. This is how the chants, plainchant, of the first Christians has continued on a path during centuries of transformation. The practice based on reciting psalms and other biblical texts went from the Greek to Aramean, Syriac, and the Latin, which created diverse chant repertoires, like Roman chants, Ambrosian chants, Mozarabic chants, and Galician chants among others, which over the centuries endured significant reforms and were transformed from councils, synods, and agreements. This article addresses the transformation of the Christian plainchant frameworked within historical contexts since the Middle Age to the 20<sup>th</sup> century, supported on sacred music literature within the Western History of Humanity.

**Key words:** plainchant, sacred chant, Christian religious music, Gregorian chant, Medieval sacred music.

## PROEMIO (INTRODUCCION)

*«La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne.» (Sacrosantum Concilium 112).*

Lo que hoy llamamos canto gregoriano (también canto llano “cantus planus”), y que se conoce como colección de melodías litúrgicas recogidas y ordenadas por san Gregorio Magno (540-604), enriquecida durante el curso de la Edad Media y posteriormente con arreglo a las bases de la tonalidad llamada antigua y ejecutadas convenientemente (Uriarte, 2006: 12), es una de las muchas tradiciones que, desde las primeras comunidades cristianas, evolucionaron en distintos lugares del mundo. Aunque herederas comunes de la liturgia judía, cada una desarrolló unas características propias.

El Canto Gregoriano es una expresión que trascendió en el tiempo, no solo como música litúrgica, sino impregnada de un espíritu evangélico, que pervive, pese a todas las transformaciones que ha sufrido en general el canto sacro del cristianismo.

La práctica del canto cristiano ha recibido múltiples influencias que incluyen las prácticas musicales del lugar geográfico donde proceden, hasta la adopción e imposición de otras prácticas musicales de diferentes culturas. Sin embargo el denominador común es que la música se torna sagrada por su capacidad de conectar al individuo con Dios, de unirle con su esencia. (Llopis, 2014: 2). El canto da cuenta de un estado de comunicación entre el ser humano y Dios que habita en él. El canto proviene del interior del hombre y es a la vez el que permite una perfecta conexión con Dios (Ratzinger, 2006: 115). Aunque ya en los salmos se cita “Cantad al Señor un cántico nuevo, porque ha hecho maravillas, su diestra le ha dado la victoria, su santo brazo” (Salmo 98), se puede observar que el canto como expresión cultural, forma parte de la manifestación de una creencia.<sup>1</sup>

Este documento se enmarca dentro de la reflexión que parte de la revisión documental del proyecto de investigación “*Partituras y documentos musicales en la biblioteca del Convento la Merced en Cali: un inventario necesario*”, auspiciado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle, proyecto que actualmente se encuentra en ejecución. En el proceso de inventario de partituras, se evidencia la permanencia del Canto Llano en diferentes momentos históricos y del calendario litúrgico. En este caso, los documentos musicales de la Biblioteca del Convento La Merced<sup>2</sup> (Cali) constituyen parte de la práctica musical realizada en el Convento de las hermanas Misioneras Agustinas Recoletas en la ciudad; el

---

<sup>1</sup> San Ambrosio, introdujo en su región el canto antifonal, como un género nuevo y fue autor de muchos himnos. Sus expresiones son de alabanza y recomendación hacia el canto. Lo considera como: bendición y honor del Pueblo Santo, alabanza de Dios, coloquio común, sonora profesión de Fe, devoción plena de dignidad, alegría de los corazones. (Cfr. **AMBROSIO** *Enarraciones*, in Ps 134, 1, in CSEL 14: 924; Idem *Hexameron* 5, 12-36 in CSEL 32: 169-170). Así mismo, San Juan Crisóstomo habla de la música y del canto de los salmos que adormecen la tiranía de las pasiones, quitan la tristeza, alivian el dolor, elevan los pensamientos y levantan el espíritu hasta el cielo. Que el canto es signo de la unidad de la asamblea eclesial. (Cfr. **CRISÓSTOMO J.** *Expositio* in PG 55: 387; idem *Homilía* 36 I Cor 6, in Pg 61: 315). San Agustín dentro de su extenso y rico pensamiento teológico, tiene innumerables referencias al canto, sea para alabarlo, sea para llamar la atención sobre los peligros que puede encerrar. En las *Confesiones* le reconoce grande utilidad, para que los más débiles se eleven a Dios con sentimientos de piedad filial. Según él, el canto es un medio más intenso de expresar la Palabra revelada. (Cfr. **AGUSTÍN DE HIPONA** *Confesiones*, 9, 6; 10, 33; in CSEL: 207-208 y 263-264).

<sup>2</sup> El complejo religioso de la Merced en Cali construido en el año de 1678, conformado por la iglesia, capillas, museo y convento, es el más antiguo referente arquitectónico religioso ubicado en el centro de la ciudad y en ella se encuentra un importante acervo de la cultura musical religiosa.

convento de La Merced es ocupado por las beatas Agustinas a partir de 1825, mientras que la Iglesia solo pasa a su custodia en 1887 (Paredes, 2004: 17). En 1932, las Agustinas Terciarias Recoletas de Cali se incorporan a la familia agustino-recoleta. Lo que permite evidenciar que las partituras encontradas en la Biblioteca del Convento, son en su mayoría ediciones y manuscritos del siglo XX. Es en este repertorio donde hayamos en cuadernos y obras editadas, la existencia del canto llano en oficios y música litúrgica.

Por tratarse de una reflexión sobre el tema específico del canto llano, en este artículo no se aborda en particular los repertorios encontrados en el Proyecto, sino el caso de una expresión como el Canto Llano que ha logrado traspasar las barreras del tiempo y del espacio. De aquí la importancia de caracterizarlo y observar sus transformaciones. En distintos momentos de la humanidad se ha presentado transformaciones sobre el canto o la música sacra. Hay tres momentos claves: El gnosticismo griego; la crisis de la Edad Media y el inicio de la modernidad; y la crisis de los primeros años del siglo XX (Ratzinger, 2006: 37). Estos momentos han traído consigo diferentes expresiones musicales. Repertorios que aún en el siglo XXI, se interpretan por su sentido y propósito.

Aunque el proyecto en sí, responde a una investigación de carácter exploratorio y descriptivo, que hace uso de técnicas como la microhistoria, la historia oral y la etnohistoria, que hace uso de diversos tipos de fuentes para permitir la concreción del proyecto en sus diversas etapas, el interés de este artículo es tratar un elemento en particular. El canto llano, como una de las manifestaciones del canto cristiano que ha perdurado en su uso, particularmente en las comunidades religiosas, desde la Edad Media hasta nuestros días.

Una aproximación al repertorio, deja ver que si bien una partitura representa la posibilidad de interpretar aquello que el compositor tuvo como intención de plasmar en su obra, la misma partitura es imprecisa (Casas, 2014: 39). Siempre hay una cantidad de detalles que el compositor no se preocupó de escribir en él (Lawson, 2009: 16). La fuente primaria por excelencia en el proyecto es el material de partituras manuscritas y editadas del propio convento, pero eso hace necesaria la revisión documental tanto musical como histórica y de sentido espiritual de ellas mismas. Por eso esta reflexión sobre el canto llano y su pervivencia en muchos otros sectores de las comunidades cristianas.

En este artículo se abordan los siguientes temas enunciados, desde diferentes perspectivas que conjugan: el canto desde lo musical, desde lo religioso y desde su propio contexto histórico. He adoptado para ello secciones subtituladas con obras representativas del canto llano.

1. ***Puer natus est***<sup>3</sup>: EL canto llano medieval, qué es y cómo se caracteriza.
2. ***Misa Orbis factor***<sup>4</sup>: Transformaciones de las prácticas musicales cantadas desde la baja Edad Media, la constitución de la polifonía vocal en el Renacimiento, los corales durante el Barroco Tardío, la homofonía y el contrapunto en la música vocal sacra de los siglos XVIII y XIX, el silencio aparente del siglo XX.
3. ***O sacrum convivium***<sup>5</sup>: Reparación pública del canto llano frente a otras expresiones del canto sacro<sup>6</sup>.
4. ***Ubi Charitas***<sup>7</sup>: a manera de conclusión

### ***Puer natus est: El Canto llano medieval***

*Dios mío, mi corazón está firme,  
para tí cantaré y tocaré, gloria mía.  
Despertad, cítara y arpa,  
despertaré a la aurora. Salmo 107*

Lo primero a considerar es el canto como una práctica colectiva. En este sentido como protagonista de la historia se ha ido dando cada vez más importancia a la colectividad frente al individuo (La Peña, 2000: 15). El canto y la música que nacen en las comunidades cristianas pueden tener orígenes y fines diferentes. Se puede hablar de música de inspiración religiosa o de expresión ligada a un contexto muy preciso (por ejemplo la celebración de la liturgia) (Pierini, 1993: 231).

Un elemento a considerar es que se trata en sus primeros momentos, de música de tradición oral, lo que representa un problema musicológico<sup>8</sup> al momento de develar fuentes de investigación, por lo que los primeros siglos de la práctica musical cantada de la iglesia cristiana, presenta falencias relacionadas con la ausencia de una escritura precisa sobre la altura y la duración sonora. Aún con la

---

<sup>3</sup> Un niño ha nacido.... Del texto Is. cap 9, vers. 5-6

<sup>4</sup> Misa Creador del mundo.

<sup>5</sup> Texto latino en honor al santísimo Sacramento atribuido a Tomás de Aquino.

<sup>6</sup> Bajo el nombre de música sagrada se incluyen: el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna en sus diversos géneros, la música para el órgano y otros instrumentos admitidos en la Liturgia y el canto popular sagrado, o sea, litúrgico y religioso (MS n. 4b).

<sup>7</sup> "Donde hay caridad y amor" Mandato gregoriano de Jueves Santo

<sup>8</sup> Para ello es recomendable consultar trabajos como el de Peter Jeffery, *Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, The University of Chicago Press, 1992, así como el artículo de Marie-Noël Colette, 'Des modes archaïques dans les musiques de tradition orale', publicado en *Études Grégoriennes*, XXVII, Abbaye de Sait-Pierre de Solesmes, 1999, y más recientes los documentos de las *Jornadas de canto gregoriano de la Institución «Fernando el Católico»* en España que se realizan anualmente desde 1996.

aparición de los sistemas neumáticos, el tetragrama y más adelante el pentagrama, se sabe que la interpretación que se deriva de un sistema como la partitura, es tan solo una aproximación al hecho musical.

El Canto Cristiano tuvo sus orígenes en fuentes distintas:

- ✓ Canto psalmódico de los judíos, que hace parte de una práctica asiática muy extendida.
- ✓ Himnodia, del círculo cultural helénico de la parte oriental del imperio romano.
- ✓ Canciones populares latinas procedentes de Milán.

Al separarse los judíos, los cristianos continuaron con la misma práctica basada en la recitación de salmos y otros textos bíblicos (Fernández De la Cuesta, 1996: 14). En lugar de utilizar el texto hebreo, empezaron a utilizar una traducción griega, como lengua más universal en los países ribereños del Mediterráneo. En otras regiones se usó el Arameo, el Siríaco, etc. Sin embargo, el griego no era entendido por las comunidades cristianas de occidente, de manera que fue traduciéndose al latín según la conveniencia de los lugares.

Esto creó diversos repertorios de cantos, como el antiguo canto romano, el canto ambrosiano, un canto hispano llamado mozárabe, un canto galicano, entre otros. Con el paso de los siglos, se realizaron reformas significativas con respecto al canto litúrgico entre las que se destaca: Cuando Pipino el Breve (h. 750-760) instaure la liturgia y el canto romano como proyecto de unificación político-religiosa, y Carlo Magno logra hacerse depositario de la legitimidad del Imperio, se asume la liturgia y el canto de la curia papal de Roma, para extenderlo y unificarlo a todo occidente. Canto y liturgia reformados por los carolingios, basados en las recopilaciones de Gregorio Magno, se extendieron por todo el imperio.

Los más antiguos testimonios de himnos precursores de lo que llevaría la marca de “gregorianos” se retrotraen a los siglos VIII y IX y ya en los siglos X y XI se encuentran testimonios escritos de su música en notación neumática. El canto litúrgico hispánico tradicional, que había resistido el embate del Islamismo y había sido cultivado en un medio política y religiosamente hostil, logró pervivir como canto oficial: Alfonso VI de Castilla y León impone el rito romano y el canto mozárabe es un residuo cultural, incluso imposible de traducir en los códices más antiguos que se contienen, tras una lenta pero inexorable penetración del rito romano, rematado por intereses personales del monarca a los que el Papa accede a cambio de su erradicación (Vega Cernuda, 2008: 4).

A partir del siglo IX, los clérigos carolingios copiaron su música en *códices* gracias al sistema gráfico que hoy llamamos notación neumática. Lo que hoy se

llama Canto Gregoriano es el canto romano carolingio, en el que han intervenido influencias y se han producido préstamos de diversas procedencias.

Para Dom. Luis M. Pérez (1996), Abad del Monasterio benedictino de San Salvador de Leire (Navarra), el canto Gregoriano es por excelencia un canto sagrado por su dedicación al servicio divino. Se ha hecho para el Templo de Dios. Su uso es religioso, y su objeto es principalmente la oración, la alabanza a Dios. El sentimiento artístico o el deleite que produce, es secundario y siempre va unido de alguna forma, aunque se desconozca, al objeto primero.

Con respecto al Canto Gregoriano, es necesario retener unas consideraciones de índole culturalmente cristiana, basadas en la revelación de Jesucristo que fructificó en el corazón humano del artista y del compositor, por lo que hay que tener en cuenta:

- ✓ El canto gregoriano (monódico) coloca a cada uno ante Dios, no se coloca en la fase horizontal de las relaciones humanas.
- ✓ Según las diferentes tradiciones, a cada modo se le atribuye un carácter.
- ✓ Es ajeno a todo artificio armónico.
- ✓ Se adapta a la lectura, oración, antífona, responsorio, etc.
- ✓ Se le atribuye: belleza, capacidad de introducirnos en otro mundo, y el mundo gregoriano es apropiado para la oración. (Pérez, 1996: 178).

Si bien no todo canto llano es canto gregoriano, pero sí todo canto gregoriano es canto llano, Pérez invita a considerar que el canto gregoriano es un canto litúrgico que implica la relación con el texto sagrado (trátase de la Sagrada Escritura o de composiciones eclesiásticas, tales como himnos y diversas prosas) y el hecho de que el canto gregoriano participe tan ampliamente de las notas propias de la Liturgia.

El texto latino no oculta lo que expresa la música. El carácter sagrado del canto, comprueba que la afectividad supera al sentimiento y conduce a la contemplación. Induce al mundo de la oración, a la unión con Dios (Naturalidad, profundidad, Verdad).

El canto gregoriano aísla de un entorno que desequilibra, nos hace entrar en nosotros mismos, para descubrir Aquel que habita en nosotros. Estas características se traducen en términos musicales a elementos que lo identifican como son, el uso de modos medievales, no sobrepasar la octava en el registro sonoro, no usar saltos superiores de cuarta, preferir el uso de sonidos conjuntos, uso de textos en latín, al no existir para entonces la división de compás, la duración de los sonidos y los acentos dependen únicamente del texto y su carácter. En este sentido la apropiación de los modos medievales auténticos y plagales, dan al canto llano su propio ethos, su propio carácter (Zaldívar, 1996: 113).

El gregoriano está compuesto por *pneumas*, cuyo bien conocido significado en griego es traducido por “espíritu”. Cada nota, cada fragmento de la pieza melódica responde, entonces, a un espíritu, a una esencia natural que posee lo cantado antes que a una elaboración esquemática y artificial, más tonal, de la música (Rodríguez Rojas, 2009: 54). Un *pneuma* podría componerse de cuatro elementos, expuestos únicamente con el ánimo de distinguirlos más no de segmentarlos: una nota, sumada al espíritu o esencia de lo expresado a través de la música, más la voz que la interpreta y sus silencios, utilizados mayormente para la respiración. Estos cuatro elementos conforman un todo lineal, en el que pueden encontrarse, en suma, muchas y constantes similitudes entre las estructuras musicales de las culturas humanas.

Esto implica algunos aspectos fundamentales:

1. El canto gregoriano, por ser la liturgia misma y no un componente adyacente a ella, se convierte en la oración cantada.
2. El coro, su presencia y homogeneidad. Una comunidad en la que no sobresale ninguna persona de otra, que imprime una necesidad de igualdad en la interpretación, que se basa en la escucha mutua entre los miembros integrantes del gran coro, transporta, a través de la música al nivel comunitario de una interpretación melódica gregoriana.
3. La música está al servicio del texto.
4. El conocimiento de su significado, de su interpretación (exegética teológica), de su dinámica y fraseo (teniendo en cuenta las ligaduras necesarias), la escritura neumática y los valores de cada uno de los neumas, así como las pausas que requiere la pieza para completar la estructura musical con sonidos y silencio (orante y espiritual), son vitales a la hora de un análisis y experiencia de acercamiento de gran valía con respecto a la música gregoriana.
5. El conocimiento y dominio de los modos, de forma tal que el ethos y el sentimiento interior, la experiencia interiorizada de Dios a través de un texto, sea puesta en el carácter particular que requiera cada pieza en determinado momento del contexto litúrgico ritual.

Ya Agustín de Hipona (Citado por Pérez, 1996: 189) afirmó: “En la música hay algo más que un deleite carnal y pasajero, como la raíz de un bien eterno. Por ella se despoja el alma de cuanto la estorba, se acerca más a la presencia, a Alguien, que es más que nosotros, que nosotros mismos. Por eso hay almas para quienes la música es inseparable de toda vida”. Por eso lleva a Dios.

La música gregoriana es la misma liturgia cantada; no es un canto preparado para la celebración cultural sino que es, en buena medida, el producto de una preparación del compositor y de los intérpretes con respecto a un momento puntual ritual de una comunidad específica (Rodríguez Rojas, 2009: 67). De esta manera,

si la música es creada con esta óptica de ser una unidad indivisible con lo que expresa, entonces, tendrá que estar permeada de aquello que pretende comunicar.

El Gregoriano tiene sus límites temporales en la Baja Edad Media; pero, ha germinado extensivamente hasta fundamentar la música occidental a partir de la simple melopea de una recitado o de una breve y simple melodía; y ha fructificado en nuevas formas literarias y musicales, monódicas y polifónicas, desde los 'tropos' y el 'discantus polifónico', fecundando con su inspiración y motivación la secular historia de la Música misma. (Calahorra, 1996: 78.)

Ramonaeda (1779), citado por Hernández, presenta las normas para el buen uso de cantar el canto llano:

*“Tocante al buen modo de cantar, se advierte que la voz no se ha de echar con demasiada fuerza, ni tampoco con flojedad, sino en un buen medio, sin fingirla o ahuecarla, ni hacerla más gruesa o delgada de lo que ella es; sino con naturalidad y modestia, especialmente en la iglesia....cantando puntualmente y bien afinado lo que está en el Libro y nada más; pronunciando la letra con toda claridad según reglas de buena ortografía para que te entiendas y te entiendan;....”* (Hernández, 2005, p.182).

### **Misa Orbis factor: Transformaciones de las prácticas musicales cantadas desde la baja Edad Media.**

*La música en la iglesia debería ser una senda hacia la oración más profunda y no una distracción. Hilarión Alfeev (2007)*

De la monodia medieval, la polifonía renacentista<sup>9</sup>, la separación de la iglesia cristiana que permea abiertamente la práctica musical, la homofonía clásica, y todo el trabajo de textura musical, músicos profesionales y fieles no músicos realizan la práctica de la oración y la alabanza cantada. En este sentido Merriam (2001)<sup>10</sup>, hace explícito, que si bien la música es una disciplina en sí misma, también puede

---

<sup>9</sup> Poemas y cantos monódicos ya expresados en la mística carmelitana de Juan de la Cruz (Cántico Espiritual) y Teresa de Jesús (Poemas), dan cuenta de la actividad. Aunque se ha apreciado el legado de la Oración de Santa Teresa, desde sus escritos, cartas y poemas, es claro que la música así como otras expresiones, formaron parte del quehacer de los conventos teresianos, y la música fue como para muchas otras comunidades un elemento complementario de las prácticas orantes.

<sup>10</sup> Según Merriam la música cumple un papel casi fundamental en muchas sociedades. Su importancia es mayor cuando se la emplea como marco de integración de determinadas actividades y más cuando es fundamental para que ciertas actividades se lleven a cabo.

convertirse en una herramienta que presta el servicio en función de alguna particularidad.

Daniel Martín Sáez (2009) en su reseña sobre el libro de Garbini, indica que bajo la matriz de la música sacra no sólo encontramos la polifonía, la cual puede ser considerada uno de los mayores logros artísticos de toda la cultura, que para el caso de Europa se considera que nace en el periodo medieval por excelencia: en los albores del siglo XII y principios del siglo XIII, sino también la escritura musical, la afinación, los modos, entre otros, el camino hacia la tonalidad (el propio paso del *ars antiqua* al *ars nova* es incomprensible sin los avances de la música sacra). Todos ellos son productos imbuidos en nociones sacras y creaciones operadas bajo la tutela de lo sagrado, sin olvidar que dicha música constituye buena parte del grueso del repertorio vocal, el cual, por su parte, no puede entenderse sin referencia a la transformación de la música sacra. Lo musical es inherente en el hecho litúrgico, y su desarrollo no fue ajeno a la jerarquía eclesiástica durante muchos siglos. De manera que muchos elementos relacionados con la música se precisan o comprenden también desde las prácticas religiosas.

Una actitud que se observa desde los primeros concilios pasa por puntos culminantes como la reforma gregoriana, el Concilio de Trento (1545-1563), el *Motu Proprio* de Pío X (1903), en el que se apoyó el cecilianismo de Perosi<sup>11</sup> y, por tanto, la recuperación de autores polifónicos como Palestrina o Victoria, hasta el Concilio Vaticano II (1959-1965). El mismo Sáez indica que no podemos dudar que el amor a Dios (con el que nosotros podemos estar o no de acuerdo), en la misma medida que el amor a la humanidad o al propio arte, ha dotado a la música de composiciones inigualables y cuyo valor reside en ellas mismas.

De esta manera en términos de diacronía, la historia del canto sacro pasa por momentos claves como son: el canto de los primeros cristianos que evidencia el paso de Jerusalén a Roma y que se ubica entre el 70 y el 313 d.C. cuando el cristianismo se reconoce como la religión oficial del imperio. Luego del edicto de Constantino, hasta Gregorio Magno y luego a Cluni, en el cual el canto llano comienza su verdadero recorrido, dependiendo de la comunidad en la cual se practica. (313-530-910 d.C.).

Sucedido de las transformaciones propias de la historia, así como se pasa de la linealidad a la perspectiva en las artes, se comienza un recorrido en el canto que pasa de la monodia medieval a los primeros ejercicios de la simultaneidad sonora:

---

<sup>11</sup> Los músicos y teóricos cecilianistas reaccionaron contra los excesos de la música sacra romántica (a la que se juzgaba excesivamente operística) y reivindicaron la interpretación en la liturgia del canto gregoriano y de las obras de los grandes polifonistas del Renacimiento. La reforma de la música litúrgica propugnada por los músicos cecilianistas fue fomentada por el propio papa Pío X, quien en 1903 dio a conocer su *motu proprio Tra le sollecitudini* en el que recoge los presupuestos de Perosi.

organum, conductus, hocketus, entre otros procedimientos que dan origen a la polifonía inicial. (910-1377, de Guillermo de Volpiano a Guillaume de Machaut).

Un segundo momento (1377-1523) puede identificarse de Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) a Martin Lutero (1483-1546). Entrando al Renacimiento, la música sacra se configuró principalmente desde el ámbito vocal, en un notorio contraste con el canto monódico medieval, para transformar su discurso en una textura polifónica escuchada en basílicas y catedrales, conformando coros hasta de 12 voces. Si bien las temáticas están siempre inspiradas en las sagradas escrituras, grandes polifonistas como Tomás Luis Victoria (1548-1611) en España, o Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-1594) en Italia, muestran cómo las monodias gregorianas se transforman en música polifónica en ocasiones poco comprensible para la audiencia común. El canto llano sin embargo continúa vigente al interior de monasterios y capillas, así como en las Escuelas catedralicias.

Como efecto en parte de una polifonía poco comprensible para algunos fieles, la propuesta luterana de los himnos comunitarios en el idioma nacional, muestra otra posibilidad de canto sacro. En los irs y venires de las luchas internas entre la reforma y la contrarreforma, la expresión musical cristiana continúa tomando fuerza cada vez con mayores ofertas. Entrar en un Barroco tardío sin imaginarnos la música cristiana compuesta por J. Sebastian Bach (1685-1750) o por G. Friedrich Haendel (1685-1759) o por el mismo Antonio Vivaldi (1678 -1741), sería realmente necio. (Es necesario pensar entonces un momento musical de la música sacra desde Lutero a Benedicto XIV entre 1523-1740).

El canto, en forma de corales, motetes, misas, himnos, anthems, Te Deum, entre otros, alterna el contrapunto imitativo con la homofonía, dominante sobre todo en la música de herencia luterana. Más sin embargo, el canto llano, recopilado, sigue su función desde la liturgia de las horas, hasta las procesiones y eucaristías en todo tiempo de calendario litúrgico. En la música barroca de las colonias americanas también hubo importantes exponentes, con la diferencia de la música europea, en que la composición de villancicos y sonatas, se hicieron en idiomas vernáculos. En la obra de compositores como M. Praetorius (1571-1621), D. Buxtehude (1637-1707) y el mismo Bach, se encuentra el uso de melodías de origen gregoriano, bien sea como cantus firmus o como origen de motivos contrapuntísticos.<sup>12</sup>

El primer himnario protestante fue publicado en Bohemia en 1532. El Conde Zinzendorf, líder de la Iglesia Morava en el siglo XVIII, escribió unos 2,000 himnos.

---

<sup>12</sup> Se puede referenciar particularmente piezas gregorianas usadas por Bach como el "tonus peregrinus", el "acceptabis sacrificium" tema del pasacalle en do menor para órgano (Fernández de la Cuesta, 1996, p. 39), Herr Gott, dich loben wir, Vom Himmel kamm der Engel Schar (puer nobis nascitur) según los trabajos de Manzano, (2009).

También los primeros escritores ingleses tendían a parafrasear textos bíblicos, especialmente los Salmos. La aparición de la división de compás y la homogeneidad en la verticalidad, proporciona a los textos una recitación silábica que identifica estos himnos. Separados, ahora reformados y contrarreformados dieron rienda a un incontable número de productos de canto sacro que recorrieron no solo Europa, sino que afectaron directamente las colonias americanas.

Entrado el periodo de la ilustración, la expresión musical marcó sus propias características. La llamada música del periodo clásico citó sus referencias de música vocal religiosa en figuras como W. A. Mozart (1756-1791) en encargos como el motete *Ave Verum* y sus Misas brevis y mayores. El mismo Ratzinger (2010) en entrevista afirmó que "En Mozart todo está en perfecta armonía, cada nota y cada frase musical; los opuestos se reconcilian y la 'serenidad mozartiana' envuelve todo. Es un don de la gracia de Dios, pero también el fruto de la fe viva de Mozart que, sobre todo en su música sacra, consigue reflejar la respuesta luminosa del amor divino que da esperanza incluso cuando la vida humana está lacerada por el sufrimiento y la muerte".

Sin embargo, entre el Barroco y el clasicismo (de forma diferente en el territorio católico y el protestante), se encuentra una unidad entre la música profana y la música de las celebraciones litúrgicas, y se trató de poner al servicio de la gloria de Dios toda la fuerza luminosa de la música, resultado de ese momento culminante de la historia cultural. En la Iglesia se escuchó primero a Bach y luego a Mozart, y en ambos casos se percibe aún, lo que significa gloria Dei, la Gloria de Dios. Sin embargo, también se anuncia en ello un peligro: "la dimensión subjetiva y esa pasión que suscita están aún como contenidos por el orden del universo musical, en el que se refleja el orden de la creación divina. Pero amenaza la irrupción del virtuosismo, la vanidad de la propia habilidad, que ya no está al servicio del todo, sino que quiere ponerse en un primer plano" (Ratzinger, 2006: 67).

En Occidente el canto de los salmos de los coros gregorianos fue evolucionando hasta llegar a una altura y a una pureza nueva, que constituyen un criterio permanente para la música sacra, es decir, para la música que acompaña las celebraciones litúrgicas de la Iglesia. En la tardía Edad Media se desarrolló la polifonía y los instrumentos volvieron a formar parte de la liturgia, puesto que la Iglesia, no sólo es continuación de la sinagoga, sino que abarca también la realidad representada por el templo, desde la perspectiva de la Pascua de Cristo. De esta forma, hay dos nuevos factores que se introducen en la música de la Iglesia: la libertad artística va a reivindicar cada vez más espacio en el servicio litúrgico; la música de la Iglesia y la música profana ahora se compenetran, sobre todo, en las llamadas misas espectáculo, en las que el texto de la misa está subordinado a un tema, a una melodía, que se apoya en la música profana, de modo que para los

oyentes podría incluso sonar como una canción popular pegadiza. (Ratzinger, 2006: 70).

Estas transformaciones continúan y en términos de la sucesión católica es necesario enmarcar el periodo de Benedicto XIV a Pío IX (1740-1846). Pues en la generalidad de la historia de la música, se continuaron las prácticas del canto sacro en latín, hasta entrado y pasado el periodo Romántico. Las búsquedas interiores a través del canto sacro, se evidencian en el trabajo de compositores que continúan en los cánones establecidos por la música católica.

Todo ello hizo que en el siglo XIX, el siglo de una subjetividad que quiere emanciparse, se llegara, en muchos casos, a que lo sacro quedase atrapado en lo operístico, recordando de nuevo aquellos peligros que, en su día, obligaron a intervenir a Trento. De forma semejante Pío X intentó, entonces, alejar la música operística de la liturgia, declarando el canto gregoriano y la gran polifonía de la época de la renovación católica (con Palestrina como figura simbólica destacada) como criterio de la música litúrgica. Así, la música litúrgica se debía distinguir de la música religiosa en general, igual que ocurre con el arte figurativo, cuyos criterios litúrgicos debían de ser distintos a los del arte religioso en general. El arte en la liturgia tiene una responsabilidad muy específica y, precisamente por esto, se convierte en motor de la cultura que, en último extremo, se debe también al culto (Ratzinger, 2006: 78).

Fue necesario llegar al Motu proprio a comienzos del siglo XX, para retornar a una visión del canto gregoriano como la expresión ideal dentro del culto.

## **O *sacrum convivium*: Reparación pública del canto llano frente a otras expresiones del canto sacro.**

*Póngase cuidado en restablecer, por lo menos en las iglesias principales, las antiguas Scholae cantorum, como se ha hecho ya con excelente fruto en buen número de localidades. Vaticano, 1903*

En 1840 el canto gregoriano pasa a denominarse canto llano. Y en algunas abadías como la de Seolesmes se puso en marcha el trabajo de recopilar manuscritos, y paralelo a ello se crean escuelas de organistas y maestros cantores laicos. El interés se fue extendiendo a distintas abadías como Sankt Gallen (Suiza), Silos (España), Montserrat (España) o María Laach (Alemania), recuperándose gran número de manuscritos de los siglos X al XIII. En las abadías, el monje se identifica con la vida monástica a través de la oración, recitada siempre según el canto gregoriano, En la liturgia de las horas: maitines, laudes, tercia, sexta, nona, vísperas y completas.

En las primeras décadas del siglo XX, se produjeron importantes transformaciones en las formas de organización de la liturgia católica. Una de ellas se concentró en la música sagrada y procuró asegurar la primacía del canto gregoriano en las iglesias. Bajo el patrocinio del papa Pío X, esta tendencia –que ya había sido anunciada por León XIII– se afianzó, tal como aparece reflejado en el *Motu Proprio* que lleva por nombre *Trale Sollicitudine*, del 22 de noviembre de 1903. Los documentos pontificios inducían a implementar el canto gregoriano en la liturgia religiosa de todo el orbe católico (Miranda, 2012: 401).

Con el propósito de que la asamblea participase activamente de la celebración eucarística, se impulsó el canto popular y el canto en lengua vernácula. El primer papa que habla explícitamente del canto popular es Pío XII en su *encíclica Mediator Dei*, de 1947, donde exhorta a que se promueva el “canto religioso popular y su cumplida ejecución [sea] llevada a cabo con la debida dignidad, cosa que puede servir para estimular y encender la fe y la piedad del pueblo cristiano” (MD, n. 192). En la encíclica *Musicae sacrædisciplina*, de 1955, reconoce el canto religioso popular como un género independiente, pero lo considera aún como extralitúrgico: podía emplearse sólo «en las funciones no plenamente litúrgicas», o sea en los ejercicios piadosos (Pia, s.f: 3)

La Sagrada Congregación de Ritos, en la Instrucción *De música sacra et sacra liturgia*, de 1958, aprobada y firmada por Pío XII un mes antes de su muerte, definió por primera vez el canto popular religioso como “aquél que brota espontáneamente del sentimiento religioso con que el Creador ha dotado a todos

los seres humanos»” (n. 9) y añadió que algunas veces podía permitirse hasta en las funciones litúrgicas (n. 51).

Para 1962 El Concilio Vaticano II confirma con su autoridad el uso del canto gregoriano como el propio de la liturgia romana aunque abre ésta a otras formas musicales, especialmente al canto religioso popular. A partir de entonces, su aplicación litúrgica cae en desuso dando primacía al canto popular religioso, más comprensible y cercano al pueblo. El canto gregoriano se recluye en algunos monasterios, en los conservatorios profesionales de música y en las universidades.

La misa dominical y festiva, la misa y el oficio de difuntos, las celebraciones de la Semana Santa y las Vísperas y Completas de algunas festividades solemnes han hecho parte del repertorio de melodías y fórmulas recitativas conservado y practicado por tradición oral. Sin embargo, estas músicas, muchas de ellas seculares, desaparecieron a raíz de la reforma de los ritos y la autorización de las lenguas vivas en las celebraciones litúrgicas oficiales decretada por el Concilio Vaticano II (Manzano, 2009: 160).

Las dudosas interpretaciones del Concilio Vaticano II<sup>13</sup>, han causado lo que Garbini. (2009) ha denominado *El lamento de Ariadna*. De igual manera afirma que la recepción del Vaticano II se ha liberado de hecho de una tradición musical bimilenaria. Paradójicamente, todo un repertorio generado en la Iglesia es prácticamente abandonado. “Mientras que el canto con la guitarra no *dialoga* con nadie, tampoco con el mundo de la música pop, que de hecho es muy variado. De este modo, en la práctica, hoy día el canto cristiano simplemente no existe”. Gutiérrez Marín (2011) dice además que en el postconcilio los liturgistas han cerrado la puerta a todo dialogo con la música culta contemporánea y por ello han producido cantos muy pobres.

El presbítero Héctor Gómez M (s.f) recuerda que en la Sagrada Liturgia la música está al servicio de la Palabra; no está la Palabra al servicio de la música. Es más importante, en la Liturgia, la palabra que la música sin que por eso dejemos de afirmar que la música también tiene grande importancia en la Liturgia. Se atribuye a la música una doble función antropológica: una función “expresiva”, ligada a la revelación de la intimidad de la persona, una función “comunicativa” ligada al lenguaje de una determinada cultura y a los diversos códigos que permiten el envío y la decifración del mensaje. Pero además tiene una dimensión teológica: a) *forma parte de la liturgia*, b) *Posee una base bíblica y patrística*, c) *El canto y la música*

---

<sup>13</sup> Domínguez G (2014) escribe que la reforma litúrgica que impulsó el Concilio Vaticano II supuso un cambio importantísimo en la praxis reinante hasta entonces de la participación de los laicos en la Iglesia. el canto pasó de ser privilegio de unos pocos a ser la expresión del Pueblo orante de Dios. Antes del Concilio, la mayor parte del repertorio de cantos que se utilizaban en las celebraciones eucarísticas se entonaba en latín principalmente por la *Scholae Cantorum* excluyendo con frecuencia la participación del Pueblo.

*son connaturales a la Acción Litúrgica*. Indica además una dimensión eclesial de la música sagrada. Cada intervención musical, sobre todo en la celebración Eucarística, tiene su momento apropiado y su sentido distinto; por ejemplo: cantos que acompañan a un rito y cantos que son rituales. Cada uno de ellos debe conservar su identidad o función en la celebración del misterio.

La música traspasa las barreras del tiempo y la música gregoriana aunque tenga un origen remoto de más de diez siglos, sigue estando vigente en nuestros días (Rodríguez, 2009: 73). El criterio del traspasar las barreras del tiempo encuentra su origen en el hecho de que una experiencia plasmada artísticamente no se afecta con el parámetro de las modas; mucho menos en el ámbito eclesiástico. Así, una pieza compuesta mil años atrás podría perfectamente, por ser artística, musical, tener una significación y estar compuesta de todos los criterios anteriormente expuestos, conducir a la formación de la imagen de Dios y otros aspectos en un ser humano creyente.

Sin embargo, es importante considerar dos asuntos que Cortés (s.f.) menciona como tendencias que explican la reaparición del canto gregoriano y del canto llano a finales del siglo XX. Se trata del movimiento llamado *historicista*, que propone recuperar la música antigua, la barroca, la del clasicismo y del primer romanticismo, que había permanecido en gran parte oculta o contaminada en su transmisión por la óptica romántica y neorromántica y la segunda, la moda por lo medieval.

Lo que llama Cortés (s.f.: 189) “En un momento de perplejidad histórica y de amplia insatisfacción social, el canto gregoriano, como la recreación de la música antigua y la magia iconográfica de lo medieval, aportarían un efecto *opíáceo* y en algún caso *alucinógeno*”. El canto gregoriano pervive en monasterios, conventos e iglesias.

Es un canto intemporal o tal vez atemporal, en la medida en que, sometido a las leyes de su tradición, coexiste con las diversas formas y estilos de música de diferentes tiempos (Fernández de la Cuesta, 1996: 35). Es entonces una música viva que coexiste con múltiples expresiones musicales.

### ***Ubi Caritas: a manera de conclusión***

Podría afirmarse que el repertorio gregoriano, encontrado en el caso de la Biblioteca del Convento de la Merced, es como expresa Manzano, producto de un itinerario que han seguido estas melodías: de los libros y manuales de canto a su uso y memorización en los seminarios y casas de formación de órdenes y comunidades religiosas.

También puede observarse que algunos de los cantos son en realidad creaciones imitativas del canto gregoriano y la relación con las fuentes gregorianas, tanto en el estilo declamatorio recitativo como en la sonoridad que imita algunos de los tonos gregorianos es muy clara.

Esta época se caracteriza por el conocimiento histórico divulgado, eso permite que conjugemos la validez del documento histórico con la tradición y la creencia. Entonces la práctica musical, el aspecto religioso y el elemento histórico, pueden darnos cuenta de cómo un género vocal como el canto gregoriano puede pervivir en el tiempo.

La música va más allá de los hechos, porque la música es el lenguaje de los sentimientos. Pero aunque cada cultura presenta sus propios fenómenos musicales, podemos preguntarnos si hay o no una monogénesis en la música. Al respecto Leirdal y Jackendorff (2003) afirman que “debe haber reglas que rebasan los límites de las culturas, que rompen barreras etnológicas y debe haber reglas que se aplican a toda la música”. Es así, como la música hace parte de nuestro ser, porque al usar la música, la vibración sonora como base de su construcción, usa la misma base de lo que somos esencialmente. Entonces la música como elemento de la cultura, pervive y se transforma con el paso de la historia.

El canto, o más ampliamente la música es un lenguaje que puede llevar a la percepción, a comprender algo del Misterio de Dios, y en ese sentido es, también, teología (Piqué, 2006: 12). La iglesia siempre ha adoptado la práctica del canto como elemento fundamental de su liturgia. En nuestro 2014 se puede citar múltiples ejemplos de experiencias estéticas que invitan a una experiencia de trascendencia. Y es aquí donde vuelve a surgir el canto gregoriano, aunque existen por supuesto muchos otros como el caso de Taizé<sup>14</sup>, los poemas de Juan de la Cruz musicalizados por Amancio Prada, o las excelentes obras de John Rutter<sup>15</sup>, entre otros.

Así como lo afirma Karl Wallner<sup>16</sup> “La música está destinada a regresar una y otra vez a sus raíces”. Y el canto gregoriano es, en cierto modo, la raíz de la música europea que permeó desde las colonias a muchas otras regiones, que en la actualidad alimentan sus constructos musicales desde la herencia centroeuropea.

---

<sup>14</sup> Comunidad fundada a mediados del siglo XX. Reúne a unos cien hermanos, católicos y de diversos orígenes protestantes, procedentes de más de treinta naciones. Por su existencia misma, la comunidad es un signo concreto de reconciliación entre cristianos divididos y pueblos separados.

<sup>15</sup> es un compositor británico, director de coro, director, arreglista y productor. Nacido en Londres en 1945. En 1996 el Arzobispo de Canterbury le confirió un Doctorado de Música, en reconocimiento de su contribución a la música sacra.

<sup>16</sup> **Monje cisterciense del monasterio austriaco Heiligenkreuz**

Es por estas razones que Rodríguez recuerda que “la música que sea concebida como una unidad indivisible con aquello que desea expresar, que contenga en sí misma una dimensión comunitaria, siguiendo ésta un proceso establecido riguroso, que se encuentre al servicio de la intencionalidad y el significado de la palabra, que, además de todo, esa palabra sea una experiencia vital de algo tomado como un ejercicio de transformación interior e introspección de Dios mismo, que ubique la forma más adecuada para transmitir lo deseado, tanto a nivel estructural como musical, será una música que traspase las barreras del tiempo y se sublime como una obra artística y no solamente religiosa, pero que, además, será una música que gestará una forma de vida que corresponderá indudablemente a una imagen de Dios que el ser humano creyente formará y transformará en su vida al paso de su existencia” (2009: 74).

Lo realmente importante es que la expresión musical religiosa particularmente en el ámbito de la liturgia debe invitarnos realmente a tener una perfecta comunión entre palabra y música, entre intención, texto, rasgos melódicos, armónicos, que sean adecuados para la transmisión del mensaje, del espíritu de la liturgia. Alejándose de mediocridades sin sentido y respuestas de inmediatez comercial.

## **Referencias bibliográficas**

### **Fuentes documentales**

Pío PP. XII. (1955) *Instrucción del papa Pío XII sobre la Música Sagrada*. Roma.

\_\_\_\_\_ (1947) *Encíclica Mediator Dei*. Roma

\_\_\_\_\_ (1955) *Encíclica Musicae Sacrae Disciplina*. Roma

\_\_\_\_\_ (1958) *De música sacra et sacra liturgia*. Roma

### **Fuentes bibliográficas**

AMBROSIO de Milán. *Enarrationes, in Ps 134, 1*,  
BAUTISTA, Esperanza. (2002) *Aproximación al estudio del hecho religioso*.  
Verbo Divino. Navarra.

CASAS F. María Victoria. (2012) “*Entre lo académico y lo popular: La música en Cali, 1930-1950*”. Informe final. Proyecto de Investigación Vicerrectoría de Investigaciones Universidad del Valle. Cali.

- \_\_\_\_\_. (2014) *“El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo. (1883-1960). Ecos de la historia musical bugueña. Colección Historia y Espacio. Universidad del Valle, Cali,*
- CARBONELL, Claudia. (2008). “La cultura como lugar de encuentro entre fe y razón. Una lectura de J. Ratzinger”. *Pensamiento y Cultura* 11: 13-22.
- GUTIÉRREZ-Martín Jose Luis. (2011). Reseña de "Breve historia de la música sacra" de Luigi Garbini *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. 20, , pp. 590-591, Universidad de Navarra, España.
- HERNÁNDEZ, Luis. OSA. (2005). *Música en el Monasterio El Escorial. Liturgia solemne.* Ediciones Escorialenses. Real Monasterio del Escorial.
- LAPEÑA Ana Isabel (2000). *La Sociedad Receptora Del Canto Gregoriano. V Jornadas del Canto Gregoriano.* Zaragoza.
- JACKENDOFF Ray and Lerdahl Fred (2003). *A Generative Theory of Tonal Music.* Mit Pr. USA
- MERRIAM, Allan. (2001) Usos y funciones de la música en *The Antropology of music.* Northwestern University Press.
- MANZANO, Miguel. (2009) Ecos del Canto Gregoriano en la música litúrgica de tradición oral. *XII Jornadas de Canto Gregoriano.* Institución «Fernando El Católico. Zaragoza.
- PIERINI, Franco. (1993). *Mil años de pensamiento cristiano San Pablo,* Bogotá.
- PIQUÉ Jordi, Oaugusto. O.s.b. *La música como lenguaje que abre a la experiencia de Dios.*
- RATZINGER, Joseph. (2006). *Arte y Liturgia. Introducción al espíritu de la liturgia.* Editorial San Pablo.
- RODRÍGUEZ Rojas, Pablo Andrés (2009) *La música religiosa popular en la formación de la imagen de Dios en el ser humano creyente.* Trabajo de grado en lic. En teología. Pontificia universidad javeriana. Bogotá.
- SAN AGUSTÍN de Hipona. (2010). *Confesiones.* Madrid: Editorial Gredos.
- SCHNORR, Klemens. (2004). "El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del Motu proprio". *El Motu proprio de San Pío X y la Música (1903–2003).* Barcelona: Mariano *Revista de musicología* 27, no. 1 (June) 197–209.
- URIARTE Eustoquio de la Orden de San Agustín. (2006) *Tratado teórico práctico de canto gregoriano.* Madrid: Imprenta de Don Luis Aguado. 1890.

VEGA Cernuda, (2008), De Gregorio Magno (540-604) a Juan Sebastián Bach (1685-1750). Zaragoza: *XI Jornadas de Canto Gregoriano*. Institución Fernando El Católico.

ZALDÍVAR, Alvaro. (1996) Cómo canta el gregoriano (la modalidad). *En I Jornadas de Canto Gregoriano*, Zaragoza.

## **Cibergrafía**

CATENA, Edgardo, V.E (2004). *Música en la liturgia: ¿ayuda o estorbo?* Pontificio Instituto de Música Sacra. [www.es.catholic.net](http://www.es.catholic.net)

Constitution on the Sacred Liturgy (*Sacrosanctum Concilium*) (1963). by the Second Vatican Council, December 4, 1963 (from the Vatican). See numbers 112-121 in particular.

LOPIS, Sara. (2014). Esa música que ensalza nuestra alma humana. Periódico Mediterráneo. [http://www.elperiodicomediterraneo.com/m/noticias/cuadernos/esa-musica-ensalza-nuestra-alma-humana\\_884598.html](http://www.elperiodicomediterraneo.com/m/noticias/cuadernos/esa-musica-ensalza-nuestra-alma-humana_884598.html) publicado 13 de julio.

MARTÍN Sáez Daniel (2009) [www.sinfoniavirtual.com](http://www.sinfoniavirtual.com)

PIA, Roberto. Música religiosa, música sacra y música litúrgica. *El Magisterio de la Iglesia* en [https://www.academia.edu/2373753/Musica\\_religiosa\\_musica\\_sacra\\_y\\_musica\\_liturgica\\_en\\_el\\_Magisterio\\_de\\_la\\_Iglesia](https://www.academia.edu/2373753/Musica_religiosa_musica_sacra_y_musica_liturgica_en_el_Magisterio_de_la_Iglesia)

<http://www.zenit.org/es/articulos/la-musica-como-lenguaje-que-abre-a-la-experiencia-de-dios> recuperado agosto 25 de 2014.

[http://books.google.com.co/books?id=49qyoSVfJIsC&pg=PA215&lpg=PA215&dq=transformaciones+del+canto+gregoriano&source=bl&ots=7BDAwq3Pyg&sig=Y4FkHE6NxJYyh0FgT9rpX0zZQoM&hl=es&sa=X&ei=Vbn\\_U--nOc7NggTC7oKoCw&ved=0CB8Q6AEwAA#v=onepage&q=transformacion%20del%20canto%20gregoriano&f=false](http://books.google.com.co/books?id=49qyoSVfJIsC&pg=PA215&lpg=PA215&dq=transformaciones+del+canto+gregoriano&source=bl&ots=7BDAwq3Pyg&sig=Y4FkHE6NxJYyh0FgT9rpX0zZQoM&hl=es&sa=X&ei=Vbn_U--nOc7NggTC7oKoCw&ved=0CB8Q6AEwAA#v=onepage&q=transformacion%20del%20canto%20gregoriano&f=false)

WALLNER Karl. Entrevista en el país de España. Citado en <http://senderodelmago.blogspot.com/2012/07/los-beneficios-del-canto-gregoriano-en.html>

<http://amigosgregoriano.blogspot.com/2009/10/24-seminarios.html>

Pope Pius X, (1903) On the Restoration of Sacred Music (*Tra le sollecitudini*).  
Roma. November 22

Pope John Paul II (2003). Chirograph on the Centenary of the Motu Proprio *Tra le Sollecitudini*, by, November 22, 2003 (from the Vatican)

<http://musicaliturgicampd.wordpress.com/libros-de-cantos-gregorianos/>

Sagrada Biblia. <http://www.lasantabiblia.com.ar/>

Graduale Romanum-Seraphicum (1924) Franciscanos

JUBILATE Deo (1974) Del Papa Paulo VI A Los Obispos Del Mundo

[http://www.taize.fr/es\\_article10314.html?letter=B](http://www.taize.fr/es_article10314.html?letter=B) TAIZE

<http://www.johnrutter.com/>

**FECHA DE RECIBIDO: 17 de junio 2014**

**FECHA DE APROBADO: 8 de agosto 2014**