

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "La forma musical de la lamentación". *Anuario Musical* LXVII (1992), pp. 81-101.

Resumen

Las lamentaciones forman parte de los maitines del triduo pascual. Desde la baja edad media se han escrito repertorios de lamentaciones monódicas, algunos de ellos con claras concordancias con salmos penitenciales judíos (como ha señalado Werner). A partir del renacimiento se escriben lamentaciones polifónicas combinando pasajes silábicos y melismáticos, permaneciendo siempre un *cantus firmus* basado en los materiales monódicos anteriores.

Abstract

Lamentations are part of the Matins of the Easter Triduum. From the late Middle Ages were written monodic repertoires for lamentations, some of them with clear concomitances with Jewish penitential psalms (as noted by Werner). From Renaissance polyphonic lamentations written syllabic and melismatic passages combining, always remaining a *cantus firmus* based on monodic previous materials.

Palabras clave: lamentación, cantus firmus monódicos, música litúrgica

Keyword: lamentation, monodic cantus firmus, music for liturgy

# ESTUDIO DE LA FORMA LAMENTACIÓN

Matilde OLARTE MARTÍNEZ

## A) ORÍGENES DE LA FORMA

Las lamentaciones o trenos son cada una de las partes del canto lúgubre del profeta Jeremías, que corresponden musicalmente a los textos de las lecciones I, II y III pertenecientes al primer nocturno de los maitines del Triduo Pascual; por lo tanto, se encuadran litúrgicamente en el Oficio Divino, donde los maitines constituyen la primera hora litúrgica.

El Oficio Divino<sup>1</sup> constituyó la oración pública de los primeros cristianos; las horas que se establecieron para este rezo estaban relacionadas con algún acontecimiento de la vida de Cristo o de la Historia Sagrada, y fueron las siguientes: para el oficio divino público, donde había cantos, oraciones, lecturas y exhortaciones, se reunían a la mañana (laudes), al atardecer (vísperas) y por la noche (maitines); en cambio, para la recitación privada, se establecieron las horas romanas: prima, sexta y nona. Según se emancipaba del judaísmo, la Iglesia iba poniendo en práctica y desarrollando su culto autóctono, con los sacramentos y con su oración propia (privada y litúrgica, con carácter comunitario y jerárquico); asimismo el canto de las

1. La bibliografía que hemos empleado para este aspecto es: RAFFA, V.: *La liturgia del Breviario*. Barcelona, Herder, 1960. RIGHETTI, Mario: *Historia de la Liturgia*. Madrid, B.A.C., 1955. Pierre Francois: «La oración de las horas», *La Iglesia en oración*. Barcelona, Herder 1967, pp. 860-956; *L'Office divin au moyen âge*. Paris, 1967. SÁNCHEZ ALISEDA, C.: *El Breviario romano*. Madrid, B.A.C., 1951.

horas litúrgicas u oficio divino proviene de la tradición hebraica del Antiguo Testamento, que ordenaba la plegaria durante el día y la noche. Por tanto, es lógico que de la tradición judía salieran las lamentaciones en los primeros años del cristianismo, como lecciones de maitines cantadas con una forma más solemne de lo habitual –tomando los textos de versículos del Antiguo Testamento en forma de poemas acrósticos–, para interpretarse en la fiesta solemne del triduo de Semana Santa: Jueves, Viernes y Sábado Santo; dichos versos se numeran con las letras del alefato hebreo: Aleph, Beth, Ghimel, etc.

Desde el s. IV quedaron establecidas las dos tipificaciones de oficios divinos, el secular y el monástico, bien diferenciados, y con melodías diferenciadas entre sí. La coexistencia de estos dos oficios puede explicar la falta de unidad en muchas de las melodías cantollanistas de lamentaciones conservadas, y que no tienen semejanza con las recogidas en el *Liber Usualis*; el estudio detallado de las melodías de lamentaciones que se encuentran en algún ejemplar del «Oficio de la Curia» (solo tenemos noticia del ms 694 de la Biblioteca de la Comunidad de Franciscanos de Asís) podrá ofrecer luces sobre la evolución de las melodías de maitines de Semana Santa; pero por su magnitud, merece ser un estudio más pormenorizado que pensamos emprender posteriormente.

Los textos de estas específicas lecciones de maitines están tomados del Libro de las Lamentaciones<sup>2</sup>, incluido en el Antiguo Testamento a continuación de los oráculos proféticos de Jeremías; un poeta anónimo entona una serie de elegías ante la tragedia de la destrucción de la ciudad santa –después de la conquista por los babilonios–, buscando como razón de esta desgracia las infidelidades del pueblo de Judá a la ley divina, con lo que por numerosas efusiones elegíacas, expresiones de penitencia y súplicas a la misericordia de Yahwéh, se pide la pronta rehabilitación del pueblo elegido; el estilo de estos textos ha sido definido como límpido, vivaz, entrecortado y agónico, sucediéndose los desahogos sentimentales, las imprecaciones contra los invasores y las reflexiones teológicas. Desde la edición de la Vulgata, los textos siguen un esquema de 5 cánticos: a) dolor por la desolación de la ciudad destruída (1, 1-22); b) Dios es el autor de la catástrofe para castigar las infidelidades de su pueblo (2, 1-22); c) se describen las tribulaciones de los justos (3, 1-66); d) situación trágica de las diversas categorías sociales (4, 1-22); e) descripción patética de la toma de la ciudad, y súplica de misericordia para una pronta restau-

2. Cf. GARCÍA CORDERO, Maximiliano, y otros: *Biblia comentada*, III. Madrid, Herder, 1967 (2ª ed.), pp. 714-52.

ración. La forma literaria en que se escriben los textos consiste en emplear el metro «ginah» o elegíaco, caracterizado por el uso de versos divididos en dos hemistiquios, el segundo más breve; las 4 primeras lamentaciones siguen el sistema acróstico, según las letras del alefato hebreo, pero el 5.º cántico no es acróstico, aunque tiene 22 versos como el número de letras del alefato. El estilo literario es confidencial: Dios es interpretado e invocado en íntimo coloquio por el poeta afligido y la comunidad dolorida con gran viveza y dramatismo, sin que falten desahogos radicales e imprecaciones contra los causantes de la catástrofe. Según la tradición judeocristiana su autor es el profeta Jeremías, con un claro mensaje: Yahwéh, juez misericordioso, ha desencadenado su ira represada contra el pueblo infiel de Judá (lam 1, 5.14.18; 3,42; 5-16); los invasores son los instrumentos de la justicia divina (lam 1, 12-15; 2, 1-8; 3, 2-16); pero como Él es misericordioso, por ello ha de llegar a la rehabilitación de Israel, así como el castigo de sus opresores (lam 1, 21; 3, 64-66; 4-21); el dolor es un medio que purifica espiritualmente a los individuos y a la nación (lam 3,26.28.30).

La correspondencia de los versos (según la versión del *Liber Usualis*) con las lamentaciones para cada día del triduo es la siguiente:

### I. Jueves Santo

- «Lectio prima»: *Aleph. Quomodo sedet sola.*: capítulo I: 1-5.
- «Lectio secunda»: *Vau. Et egressus est.*: capítulo I: 6-9.
- «Lectio tertia»: *Iod. Manum suam misit hostis.*: capítulo I: 10-14.

### II. Viernes Santo

- «Lectio prima»: *Heth. Cogitavit Dominus.*: capítulo II: 8-11.
- «Lectio secunda»: *Lamed. Matribus suis dixerunt.*: capítulo II: 12-15.
- «Lectio tertia»: *Aleph. Ego vir videns paupertatem meam.*: capítulo III: 1-9.

### III. Sábado Santo

- «Lectio prima»: *Heth. Misericordiae Domini.*: capítulo III: 22-30.
- «Lectio secunda»: *Aleph. Quomodo obscuratum.*: capítulo IV: 1-6.
- «Lectio tertia»: *Oratio Ieremiae: Recordare, Domine.*: capítulo V: 1-11.

No conocemos la existencia de un estudio que aporte una visión de conjunto

de la evolución de esta forma, de ahí que nos hayamos planteado su necesidad y la conveniencia de incluirlo a modo de introducción del estudio específico que hemos realizado sobre las lamentaciones del compositor Miguel de Irizar.

## LAS LAMENTACIONES MONÓDICAS

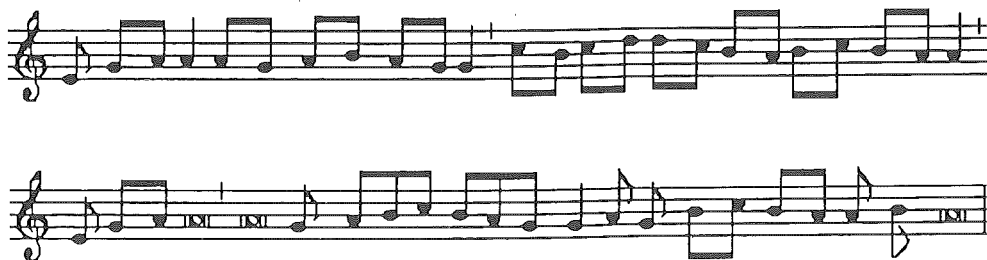
Se conservan numerosos ejemplos de lamentaciones monódicas, lo que lleva a imaginar la existencia de un variado y rico repertorio de esta forma en canto llano, y tanto los ritos ortodoxo, armenio y sirio, como el romano, han conservado un tipo de lección melismática para esta primitiva forma de lamentación. Las fuentes que vamos a utilizar para ejemplificar estos estudios de lamentaciones monódicas proceden en su mayor parte de códices de los s. X-XIII; las melodías de lamentaciones allí contenidas han sido estudiadas comparando los diversos ejemplos conservados<sup>3</sup>, destacando los trabajos sobre antiguas melodías judías (realizados por Idelsohn Thesaurus y publicados por Werner), las melodías recopiladas por los monjes de Solesmes y publicadas en el *Liber Usualis*, y los ejemplos recopilados por Wagner. Estas fuentes son las siguientes (por orden cronológico):

- Libro de los Profetas* [LP]
- Manuscrito de la Biblioteca de Ste Geneuve [BG]
- Biblia Mozárabe de Cardeña* [BC]
- Códice de la Catedral de León* [CL]
- Antifonario de Silos* [AS]
- Liber usualis* [LU]
- Idelsohn Thesaurus: *Hebräisch-orientalischer melodienschatz, zum ersten male gesammelt, erläutert und herausgegeben* [IT]
- Peter Wagner: *Einführung in die gregorianischen Melodien: Gregorianische Formenlehre* [WGM]

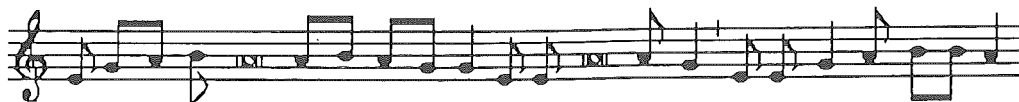
3. Cf. a este respecto E. WERNER: *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millenium*, pp. 94, 476-79, 495, y la tesis americana KLIMISCH, Sister Mary Jane: *The Music of the Lamentations: Historical and Analytical Aspects* (Washington University, 1971), p. 27-52. En WERNER se recoge concretamente lo siguiente: «The lamentations form an integral and most remarkable part of the Roman liturgy of Holy Week; they are chanted in an ancient Hebrew mode, and the Hebrew initial letters of each are rended musically. Their music is not a simple syllabic chant, but a clearly melismatic and archaic psalmody, precisely noted. While they, by virtue of their melismatic structure, constitute a singular feature of the Roman rite, many of the other lessons were once chanted in a similar fashion. The Greek, Armenian and Syrian Churches likewise have preserved this type of melismatic lesson. The Canticles especially were performed in this elaborately melismatic fashion by the Eastern Churches».

Werner, en su estudio sobre la concordancia de fuentes judías y cristianas, compara la melodía opcional del Sábado Santo del *Liber Usualis* con un salmo penitencial judío (publicado por Idelsohn Thesaurus, posterior al estudio de P. Wagner sobre el mismo tema), y que demuestra la similitud de la melodía gregoriana con la judía, como podemos ver por estos dos ejemplos:

**ORATIO IEREMIAE (Sábado Santo), LU. p. 637v**



**IT I, n° 79-80: Salmo penitencial**



Esta concordancia nos lleva a ver la raíz común, en una melodía judía, que ambas lamentaciones poseen. Lo que el estudio de Werner no aclara, es la cuestión siguiente; la melodía presentada procedente del *Liber Usualis*, es la que tradicionalmente se le ha llamado «tono hispano», por estar más ornada y ser más melismática que el «tono romano», y es la que aparece en el *Liber Usualis* como la opción «alter tonus ad libitum» para la tercera lección del Sábado Santo; esta melodía «hispana» es la misma que una recogida en el *Antifonario* gregoriano de Silos para la lección de ese día<sup>4</sup>, como veremos en el ejemplo (d) posteriormente.

Recientemente se ha afirmado que el origen de estas lamentaciones «hispanas» es castellano, ya que «estas melodías nacieron dentro del territorio de Castilla-

4. El *Antifonario de Silos* (cuyo origen se remonta a los s. XII ó XIII) fue una de las fuentes consultadas para la preparación del *Antifonario* de Solesmes, y de ahí la coincidencia de estas melodías.

León, y más exactamente en el entorno de Burgos; pues allí, y más concretamente en Burgos-ciudad y en el monasterio de Silos, se encuentran los códices principales, y los más antiguos, que nos las transmiten»<sup>5</sup>. Con el ejemplo anteriormente expuesto se ha podido comprobar ya sus antecedentes judaicos.

Los ejemplos más destacados de lo anteriormente expuesto son los siguientes:

a) Como primeras melodías, destacan dos ejemplos procedentes de códices franceses: el primero, procedente del *Libro de los Profetas* de Orleans (s. IX), con una clara notación francesa que distingue entre el «punctum» y la «virga»; y el segundo, de la Biblioteca de Ste Geneuve, de notación angulense, con los caracteres típicos de la región de Sens-Autun:

[LP: *Libro de los Profetas*]

[BG: manuscrito de la Biblioteca de Ste Geneuve]

LP, fol. 255

CIMEI

BG, ms

angustia

b) Como ejemplos de notación aquitana, destacan dos letras de alefato de escritura melismática. En la primera letra, «He», perteneciente al código de León (s. X) con neumas aquitanos se describe un grupo de siete «punctus», seguidos de una «virga» («scandicus subbipunctis et climacus»). En el segundo ejemplo, la letra «sade», de la Biblia de Cardeña (s. X), se ve como usa la misma ortografía e interpretación latina de las letras del alefato que en el código de la catedral de León, reconociéndose aquí los signos aquitanos: «pes subbipunctis et climacus»:

[CL: *Código de la Catedral de León*]

[BC: *Biblia Mozárabe de Cardeña*]

CL, fol. 50v.

he

BC, fol. 237

sade

5. Cf. LÓPEZ CALO, José: «La música en las iglesias de Castilla y León», *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León*, p. 4.

c) Si partimos de la melodía para la lección I del Jueves Santo, del *Antifonario* de Silos, podemos comprobar como es idéntica a otra lamentación de un códice anterior: una melodía del s. X procedente de una *Biblia Mozárabe* de Cardeña<sup>6</sup>. Aunque en un principio se pensó que las tres melodías contenidas en la *Biblia de Cardeña*<sup>7</sup> (fols. 236 y 237, tenores A-D-E) eran mozárabes, y ser las mismas que las del *Antifonario* de Silos<sup>8</sup>, al confrontarlas con otras melodías de fuentes mozárabes en un manuscrito de Oporto, se deduce como el origen de las dos últimas es anterior. Por lo tanto, si solamente el primer tenor (Tenor A) coincide plenamente con fuentes mozárabes contrastadas, aunque coincidan los contenidos de estas melodías con los de Silos, no todas las melodías de Silos son mozárabes, a pesar de otras opiniones al respecto<sup>9</sup>:

[AS: *Antifonario de Silos*]

[BC: *Biblia Mozárabe de Cardeña*]

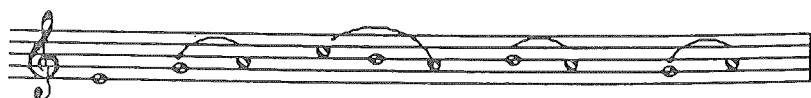
AS: "Cantus I. Feria V in Cena Domini"



A-leph

Quo-mo-do se-det so-la

BC, Tenor A



A- leph



Quo- mo- do

6. Cf. a este respecto BROCKETT, Clyde Waring: *Antiphons, Responsories and other Chants of the Mozarabic Rite*, pp. 23-26.

7. Cf. las melodías de la Biblia de Cerdeña y del Códice de la Catedral de León en LUDWIG, Paul: «Lamentations notées dans quelques manuscrits bibliques», *Etudes Gregoriennes* XII (1971), p.128.

8. «The Visigothic Bible of San Pedro de Cardeña, dating from the 10th or 11th century, (...) contains in fol. 236 and 237 with the first two chapters of the Lamentations of Jeremiah a simple melody in Mozarabic neume that, to all the appearances, is that of the first melody of the Silos manuscript Gregorian Antiphonary». Cf. ROJO, Casiano: «The Gregorian Antiphonary of Silos and the Spanish Melody of the Lamentation», *Speculum* V (1930), p. 306.

9. «Tenors D and E, respectively, are probably results of later accretions, not usual». BROCKETT, Clyde Waring: *Antiphons, Responsories and other Chants of the Mozarabic Rite*, p. 26.



d) La melodía del *Antifonario de Silos* que se ha recogido en el *Liber Usualis*, y que se le ha llamado de manera imprecisa «tono hispano» es la siguiente:

[LU: *Liber Usualis*]

[AS: *Antifonario de Silos*]

**LU, p. 638**      **Alter tonus ad libitum**



In-ci-pit O-rá-ti-o Ie-re-mi-æ Pro-phe-tæ. Re-cor-da-re, Do-mi-ne

**AS, t. 2**      **Cantus IV Sabbato Sancto**



O-rá-ti-o Ie-re-mi-æ Pro-phe-tæ. Re-cor-da-re, Do-mi-ne

Estas formas constituyen los tipos de melodías de lamentaciones monódicas que han llegado a conservarse, aunque la falta de recopilación de todas estas primeras fuentes nos impidan estereotipar las melodías de estas lecciones de maitines. Por eso, la distinción entre melodías romanas y melodías hispanas nos parece insuficiente, ya que la diferencia no parece estribar en la localización geográfica de los códices que contienen esas melodías, sino que —como ya hemos indicado al hablar de las lecciones de maitines del oficio divino— la diferencia la pudieran establecer las comunidades que interpretaban esas lecciones: los monasterios o las capillas seculares. Esto ha sido ya apuntado por Stablein<sup>10</sup>, al señalar que desde el s. X y XI se interpretaron diferentes lamentaciones en distintos centros musicales —seculares— europeos, sin la severidad y sobriedad de las melodías recogidas en el *Liber Usualis*<sup>11</sup>; y por tanto que responden a otro esquema de melodías mucho más ornadas y

10. Cf. STABLEIN, D.: «Lamentatio», *MGG*, VIII, pp. 134-42.

11. «The whole purpose of the Solesmes restoration was to produce an edition of a correct version of the plainchant at the high point of its development (ninth-tenth centuries) in order to version of replace corrupt versions such as the Medicean edition (seventeenth century), which was originally meant to be a purified or reformed version, and the similar Ratisbon edition (nineteenth century)». KLIMISCH, Sister Mary Jane: *The Music of the Lamentations: Historical and Analytical Aspects* (Washington University, 1971), p. 33.

ricas melòdicament; y por supuesto, esto explicaría el hecho de que la gran mayoría de las lamentaciones polifónicas renacentistas españolas no respondan al «cantus firmus» del *Liber Usualis*, sino a otro modelo, al que algunos llaman «tono hispano», aunque a nuestro parecer la ausencia de fuentes contrastadas impiden establecer tanto un prototipo de tono «hispano» como «mozárabe». De todos los códices que tenemos noticia, solo se recoge un *Lektionar* (c. 1430), que contiene todas las mismas melodías –excepto la última: «Oratione Ieremiae»– que el *Liber Usualis*<sup>12</sup>. En cambio, la mayoría de códices que se conservan en España –y que han sido objetos de varios estudios<sup>13</sup>– recogen este segundo tipo de melodías más ornadas: el *Passionarum cum officio majoris hebmadomadoe, juxta formam missalis et brevarii Romani e decreto Sacrosancti Concilii Tridenti* (Toledo, Ioannes a Placa, 1576); los distintos códices que presentó Anglés en su libro *La música a Catalunya fins al segle XIII*, ya recogía cinco fuentes distintas de lamentaciones con diversas notaciones<sup>14</sup>: un *Lectionarium: Prophet(arum) et regum* del s. XI; varios *Lectiona-*

12. Cf. THOMAS, Elmer Robert: *Two Petrucci Prints of Polyphonic Lamentations* (DMA, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1970), pp. 3-4.

13. Cf. ROJO, Casiano: «The Gregorian Antiphony of Silos and The Spanish Melody of the Lamentation», *Speculum* V (1930), pp. 306-24. Es de destacar lo que apunta este estudioso en las pp. 312-13: «This is also found in a Lectionary, (...) written in the 11th century with the superposed point notation. A 13th century Antiphony in the Archives of the cathedral of Huesca contains two tones, still simple although slightly more elaborate than those of Cardena and Gerona manuscripts: one, appointed for Maundy Thursday is, similar to nº I, without the formula of the third phrase; the other, used for Lamentations of Holy Saturday and for the «Oratio Ieremiae», is similar to nº III, but in both the cadences are shorter and a little monotonous (...) In the Archives of the cathedral of Toledo there is a 14th century Breviary that contains the tones of the Lamentations. The first (Maundy Thursday) resembles nº II, but with the order of the first and second cadences interchanged: the final phrase is entirely different, and resembles the melody of the Exulted found in many Spanish missals. The first and second tones of Maundy Thursday somewhat resemble nº I in the general theme, but are quite different in the greater parts of the cadences. The other tones of this manuscript is that of a much more modern period. Since the 16th century all Spanish cathedrals and collegiate churches have possessed beautiful, and sometimes richly decorated, Pasionarios that contained various tones for the Lamentations, the greater part of which reproduced more or less faithfully those of the previously mentioned Toledo manuscript; however, nearly all of these added some new tones, some of which, being little more than old formulas put to new uses, are of slight interest, while others are actually new and of greater importance. A 15th century Troper, nº 23 of the cathedral archives of León, written in a heavy superposed point notation with a single line, concludes with a series of Lamentations, one of the richest in variants, though many of them bear little relation to the traditional tones and date from the period in which the manuscript was written.». Cf. también PRADO, Germán y ROJO, Casiano: *El Canto Mozárabe. Estudio Histórico-Crítico de su Antigüedad y Estado Actual*, pp. 63 y 116.

14. «Manuscrits amb música gregoriana:

11: Barcelona, Arxiu Corona d'Aragó: Sant Cugat, 3. *Propget(arum) et regum*: (...) Als folis 63 fins al 66 es troben les Lamentacions de Jeremias amb notació catalana, sense cap línia. L'«Incipit Lamentatio Hieremie prophete», va sense neumes; aquests comencen al «Et factum est postquam in captivitate» fins al final de l'«Oratio Hieremie prophete». Alguns d'aquests neumes recorden encara els moçàrabs».(...)

43: Catedral, Roda, nº 14: *Lectionarium*: Lleida. Manuscrit en pergami format de 34,8 x 24,2 cm., de fi-



Como un caso particular dentro de las lamentaciones monódicas, existen algunas que renuncian al estilo quasi-salmódico de las primeras composiciones; aunque están dentro del estilo llamado «through-composed» o «Durchkomponiert», donde la música difiere en todas las estrofas, son introducidas por unos versos que no pertenecen a los textos de las lamentaciones del *Antiguo Testamento*: «Et factum est, postquam in captivitatem ductus est Israel et Ierusalem destructa est, sedit Ieremias flens, et planxit lamentationem hanc in Ierusalem, et dixit: Aleph, Quomodo sedet sola (...); el ejemplo más antiguo que se conoce de este tipo de lamentaciones parece ser el encontrado por P. Wagner<sup>16</sup> en un manuscrito de la Universidad de Praga; en España se encuentran en el *Pasionario* publicado por el cardenal Cisneros en Toledo en 1516<sup>17</sup>.

La Dra. Klimisch en su estudio sobre los aspectos musicales y analíticos de las lamentaciones<sup>18</sup>, ha definido a las lamentaciones monódicas como una derivación de la primitiva producción de la liturgia judía, pero con un desarrollo amplio tanto en diversidad como en calidad del repertorio, constituyen además la fuente inicial para el desarrollo de las posteriores lamentaciones polifónicas. Igual que el resto de las composiciones musicales en lengua latina y romance, las lamentaciones aparecen en lenguaje polifónico ya en el s. XV; el primer ejemplo de una lamentación litúrgica polifónica –de que se tiene noticia hasta el momento– es «Patres nostri peccaverunt», a 4 voces, para la tercera lección del Sábado Santo, y fue compuesta por Johannes Cornago (c. 1455-85), músico de la corte aragonesa del Reino de Nápoles; dicha lamentación se encuentra en el *Manuscrito de Montecasino 871*, junto con otras dos lamentaciones anónimas a 3 voces. Como ha señalado Klimisch, aunque se ha dicho que en la melodía de esta composición no hay rastro de

16. Cf. su estudio WAGNER, Peter: *Einführung in die gregorianischen Melodien: Gregorianische Formelnhre*. Leipzig, 1911-21, p. 240.

17. «El cardenal Cisneros, entre sus esfuerzos para recuperar el rito y canto hispanos, hizo preparar también un «Pasionario», cuya primera edición fue publicada en Toledo en 1516, (...) le antepone un prólogo precioso, que también se encuentra en algunos manuscritos antiguos, (...) que añade gran dramatismo al comienzo mismo de las lamentaciones». Cf. LÓPEZ CALO, José: «La música en las iglesias de Castilla y León», *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León*, p. 4.

18. «In this chapter early monophonic settings of the Lamentations have been considered in order: 1) to show the wide range of quantity and quality; 2) to highlight those settings which have maintained a long history of liturgical use both in themselves and in their polyphonic progeny; and 3) on the basis of research by Wagner, Idelsohn, And Werner, to show musical parallels indicating an evolution of plainchant from Jewish sources». Cf. KLIMISCH, Mary Jane: *The Music of the Lamentations: Historical and Analytical Aspects* (Washington University, Ph-D, 1971).

un cantus firmus gregoriano, habría que buscar una posible relación de esa melodía con el «tono hispano»<sup>19</sup>.

## LAS LAMENTACIONES POLIFÓNICAS

Hay constancia de dos lamentaciones anteriores a la de Cornago, pero sin ser estrictamente litúrgicas: son dos utilizaciones –de texto y de melodía, respectivamente– pero que no fueron compuestas como lecciones de maitines de Semana Santa; la primera (la conservada en el Códice de la Ricordiana) es una de las cuatro lamentaciones de Constantinopla: «Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae» de Dufay, escritas en 1456 (tres años antes de la caída de dicha ciudad); como ha apuntado Schöreder<sup>20</sup>, es el primer intento de poner música al texto del profeta Jeremías, cantando el tenor las dos estrofas «Omnes amici eius» y «Plorans ploravit», mientras que el tiple canta en francés; por tanto, es una elegía histórica y al no estar concebida con una función litúrgica para los oficios de Semana Santa, aunque se haya compuesto antes, es solamente uno de los ejemplos de lamentaciones escritas sobre textos conmemorativos (como la de Okeghem por la muerte de Dufay). El segundo ejemplo es el motete «Planxit autem David» de Josquin des Prez, donde se parafrasea la melodía gregoriana como «cantus firmus» con el texto «Quomodo ceciderunt fortes in proelio»: el tiple en la primera parte, y el bajo en la segunda parte; así se consigue dar un efecto especial de gravedad al lamento de David por la muerte de Saul utilizando esta melodía.

La primera recopilación impresas de varias lamentaciones es la doble edición de Petrucci de 1506 –que han sido ya objeto de un estudio monográfico<sup>21</sup>–, y que

19. «Describing the music contained in this codex, Schröder says that in the Cornago setting of the Lamentation «le thème grégorien a complètement disparu». In the light of recent findings regarding a Spanish melody of the Lamentations, a re-examination of the Cornago should be made to see if indeed there is no plai song relationship». Cf. KLIMISCH, Mary Jane: *The Music of the Lamentations: Historical and Analytical Aspects* (Washington University, Ph-D, 1971), p. 55.

20. Cf. CHROEDER, A. E.: «Les origines des lamentations polyphoniques au XVe siècle dans les Pays-Bas», *IMSR*, pp. 352-59. En las pp. 354-55 dice: «La Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae de Dufay, telle qu'elle se trouve reproduite dans le codex de la Riccardiana, semble donc être bien la toute première tentative –quoique de circonstance– de mettre en musique polyphonique une partie du texte de Jérémie. Dans cette composition celui-ci n'est confié qu'au ténor, chantant «Omnes amici eius spreverunt eam...», et pour la seconde partie: «Plorans ploravit in nocte...». Le supèrius, par contre, exprime des paroles françaises».

21. THOMAS, E.R.: *Two Petrucci Prints of Polyphonic Lamentations 1506* (University of Illinois, 1970).

recoge en su primer libro las lamentaciones de Agrícola, Franciscus Venezia, de Orto, de Quadris, Tinctoris y Bernardo Ycaert, y en el segundo de Weerbecke, Lapicida y Trombocino. Otras dos series importantes de lamentaciones impresas son: *Lamentationes Hieremiae Prophetarum*, de Montanos y Neuber (1549), con composiciones de Johannes Gardanus, Thomas Crécquillon, Antoine de Févin, Claudin de Sermisy y Pierre de la Rue; y *Piissimae ac Sacratissimae Lamentationes Jeremiae Prophetarum*, de Le Roy y Ballard (1557), escritas por Févin, Constanzo Festa, Jacob Arcadelt, Carpentras (y un «Kyrie» de Sermisy que completa dicha edición)<sup>22</sup>. La primera edición de la serie completa de las nueve lecciones de maitines para Semana Santa fueron compuestas por el español Cristóbal de Morales e impresas en 1564 por Rampazetto, y reúnen ya unas características que las diferencian de las anteriores publicadas: polifonía de 4 y 6 voces (con ámbitos ampliados), una sonoridad más lúgubre, con el consiguiente efecto de una gran riqueza y cierta solemnidad<sup>23</sup>. Estas primeras lamentaciones polifónicas pueden diferenciarse también entre sí, como ha apuntado el Dr. Stevenson, en «lamentaciones romanas» y «lamentaciones hispanas» (según las lamentaciones estén basadas en el «tono romano» o el «tono hispano»); las primeras se caracterizan por el énfasis en un estilo homofónico, sin excluir la aparición de pasajes imitativos; la predominancia de voces con tesituras semejantes, posiblemente por los coros papales solamente masculinos; la prolijidad textual comparándola con las obras de otras escuelas; y, finalmente, la ausencia de complejidad rítmica. En contraposición a éstas, las lamentaciones de Victoria (son incluir las de Morales), muestran: el énfasis del versículo «Jerusalem, convertere» a través del aumento de partes, el uso de accidentales contradictorios sobre una misma base, disposición para los movimientos alternados de «Jerusalem», palabras descriptivas y, elementos tan característicos como el uso de la 4ª disminuída, la persistencia del mismo modo a través de toda la pieza, los melismas en determinados versículos, etc<sup>24</sup>.

22. Ambas ediciones son el tema de la tesis WATKINS, Glenn E.: *Three Books of Polyphonic Lamentations of Jeremiah, 1549-1564* (Rochester: Eastman School of Music, 1953).

23. Cf. THOMAS, E.R.: *Two Petrucci Prints of Polyphonic Lamentations 1506* (University of Illinois, 1970), p. 16.

24. «Special features of the later Roman lamentation settings were the emphasis on homophonic style, although not to the exclusion of imitative sections; predominance of «equal voice» settings, perhaps due to the all-male papal choir; textual prolixity as compared with the works of other schools; and, finally, lack of rhythmic complexity or, stated positively, rhythmic restraint and composure (...) In Victoria's *Lamentations* these observable Spanish features are the typically Spanish emphasis on the «Jerusalem, convertere» through augmentation of parts, use of conflicting accidentals over the same root, provision for alternate «Jerusalem» movements, word-painting, and, in Baini's estimation, such «offensively Spanish twists» as the use of the diminished fourth, rigid adherence to the same mode through each lamentation, and the increased length of certain individual verses». Cf. STEVENSON, Robert: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, pp. 455-58.

Un elemento común a estas primeras series de lamentaciones polifónicas renacentistas y a las anteriores monódicas, es la utilización combinada de pasajes silábicos y melismáticos. Después de revisar lamentaciones de compositores españoles e italianos, la Dra. Klimisch señala como características generales para las lamentaciones renacentistas<sup>25</sup>: un estilo acordal simple, que melódicamente no se separa mucho de la tradición cantollanista, pero que, a mediados de siglo, con la llegada de la «musica reservata», los compositores empiezan a separarse de los viejos modelos y escriben en un lenguaje mucho más elaborado, y usando ciertos recursos musicales (repeticiones de texto, esquemas melódicos ascendentes, etc.) para intensificar el último verso «Jerusalem, Ierusalem, convertere (...)». Esto mismo sucede en los compositores ingleses: Tallis, Byrd, White y Parsley; su estructura compositiva es similar a la empleada por otros compositores de lamentaciones del Renacimiento: melismas para las letras del alefato, y verso final «Jerusalem» suelen utilizar un estilo de contrapunto libre, con gran variedad armónica y palabras descriptivas, aunque destacan como características de esta escuela varios centros tonales y un vocabulario diverso de disonancias (como la cadencia inglesa)<sup>26</sup>. Así, podemos afirmar que en la construcción melódica de las lamentaciones renacentistas se da un empleo mayor del lenguaje homorrítmico en el texto poético, y del imitativo en las letras del alefato.

Otro elemento característico es la utilización de un material monódico como posible *cantus firmus* de estas primeras lamentaciones polifónicas; la utilización del *cantus firmus* tomado del *Liber Usualis* parece ser una práctica normal; pero el problema se plantea cuando se buscan paralelismos a la melodía que subyace como un *cantus firmus*, y no se encuentra repertorio que la comprenda. Para el Dr. Villanueva, esa melodía desconocida puede provenir del repertorio propio de cada centro musical (¿habría tantos como capillas, o como regiones geográficas, o más bien dependería de la clase de centro musical –secular o monástico?): «la célula generadora de la pieza es normalmente una melodía tomada del cantollano (*Romano, Hispano...*) más o menos transformada y que posiblemente, a la hora de elegir el

25. Cf. KLIMISCH, Mary Jane: *The Music of the lamentations: Historical and Analytical Aspects* (Washington University, Ph-D, 1971), p. 60.

26. «The principal structural feature of Tallis' «Lamentations» is that each verse of the Latin text is prefaced by a *melisma* on the appropriate letter of the Hebrew alphabet, so that verse one is introduced by «Aleph», verse two by «Beth» and so on. Each of the two parts of the «Lamentations» end with the verse «Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum». Cf. PILGRIM, Jack: «Tallis' *Lamentations* and the English Cadence», *The Music Review* XX (1959), pp. 1-6.

*cantus firmus*, haya que relacionar con el propio repertorio de cantollano que se hacía en el centro en cuestión»<sup>27</sup>. En cambio, S. Rubio se plantea que realmente existan melodías desconocidas, porque la técnica no tiene por qué ser siempre la de emolumar un *cantus firmus*, puede tratarse de una composición libre: «No estamos de acuerdo (...) sobre el uso en estas piezas de melodías gregorianas como material temático. Que pueda existir alguna reminiscencia inconsciente, concedido. Pero cuando los polifonistas acuden a estas fuentes lo hacen con la máxima claridad, se percibe a la legua. En el mismo Palestrina, que compuso catorce lamentaciones en la escala del modo 6.º, cuando usa el tema gregoriano correspondiente se percibe sin necesidad de lupa; cuando no lo usa sólo con lentes de muchos aumentos es posible dar con él»<sup>28</sup>. El Dr. Massenkeil explica que la fuente temática de canto llano particular en polifonía es desconocido, pero esto no quiere decir que no exista canto llano derivado<sup>29</sup>; y pone un ejemplo temático de un fragmento de una lamentación de Compère «O vos omnes» que coincide con fragmentos de composiciones españolas del Cancionero de Palacio («Ya no quiero aver plaser» de J. de Valera, y «Nunca fue pena mayor» de J. Urreda):

**COMPÈRE: "O vos omnes"**



**VALERA: "Ya no quiero aver plaser"**



**URREDA: "Nunca fue pena mayor"**



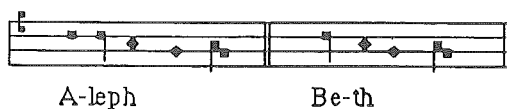
27. Cf. VILLANUEVA, Carlos: *Las Lamentaciones de Semana Santa de fr. José de Vaquedano*, pp. 23-24.

28. Cf. RUBIO, Samuel: «Las lamentaciones». *Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria*, pp. 67-68.

29. «Es ging in den verstehenden Bemerkungen um die Identifizierung choraler Vorlagen in mehrstimmigen Lamentationen des 16. Jahrhunderts und um den Nachweis, daß innerhalb dieser Gattung nicht nur der römische *tonus lamentationum*, sondern gelegentlich auch der spanische Lamentationston als *cantus firmus* oder Choralzitat verwendet wird. Diese Verwendung auch außerhalb Spaniens bei Meistern wie Gaspar und Créquillon wirft ein neues Licht auf die Reichweite spanischer Chormelodien. Damit kann auch das eng umgrenzte, aber bisher nur wenig erforschte Gebiet der Lamentationskomposition dazu beitragen, die Bedeutung Spaniens in der europäischen Musikgeschichte weiterhin zu erhellen». Cf. MASSENKEIL, Günther: «Eine spanische Chormelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts», p. 37.



En el estudio de las lamentaciones editadas por Montanos y Le Roy, se dedica un apartado al tratamiento del *cantus firmus*; después de haber analizado las lamentaciones concluye que mientras en las composiciones de Gardanus, Févin y Pierre de la Rue se advierte un uso amplio del *cantus firmus* (solo tal como se encuentra en el *Liber Usualis*), en las lamentaciones de Crecquillon, Claudin de Sermisy, Carpentras, Festa, Arcadet y Morales, hay un uso menor, y según los grados se distingue o no el *cantus firmus* original; las implicaciones de la melodía gregoriana estriban en que al estar ésta en el modo 6.º, con final en «fa» y cuerda de recitado en «la», y con un uso persistente del si bemol para evitar el tritono, en la versión polifónica se transforma esto en una armadura de un bemol, siendo el «fa» la nota final<sup>30</sup>. De los estudios sobre las ediciones de lamentaciones de Petrucci, se afirma como exceptuando las lamentaciones cuyo *cantus firmus* son las melodías del *Liber Usualis*, las restantes hacen referencia a una melodía desconocida para nosotros, cuya línea melódica la trazan las letras del alefato, utilizando el siguiente melisma<sup>31</sup>:



30. «1. The problem of tracing a polyphonic composition of this period to its plainsong *cantus firmus* source is sometimes a relatively ease one and other times next to impossible (...). 2. Rather extensive use of a plainsong cantus was discernible in the lamentations of Gardamus, Févin and Pierre de la Rue (...). 3. Less extensive use of a plainsong cantus, but easily discernable in various degrees, was evident in the lamentations of Crecquillon, Claudin de Sermisy, Carpentras, Festa, Arcadet y Morales (...). 5. The lamentations plainchant is in Mode VI (Hypolydian), with F for a final and A for a dominant of recitative tone. In the plainsong version B-flat is consistently used to avoid the tritone as this note represents the highest pitch of the chant. For this reason it is not surprising that polyphonic settings of the lamentations considered here were most often set to a key-signature of one flat, and that the greatest per-centage of all compositions employ F for the final». WATKINS, Glenn E.: *Three Books of Polyphonic Lamentations of Jeremiah, 1549-1564* (Rochester: Eastman School of Music, 1953), pp. 116-17.

31. «The chant for the Hebrew letters is a brief descending melisma. It is always the same, except for the repetition of the first pitch if the Hebrew letter has two syllables. (...) A similar descending phrase is found in almost every polyphonic setting of the Hebrew letters. Some are very close to thee original (...) The use of *cantus firmus* in the lamentations settings can be groupées into three different techniques: incorporates the chant virtually intact; treats the chant with considerable freedom and melodic elaboration; melodic material in the polyphonic follows only the general curve of the chant melody». Cf. THOMAS, E.R.: *Two Petrucci Prints of Polyphonic Lamentations 1506* (University of Illinois, 1970), pp. 100-102.

Además, estructura el uso del *cantus firmus* en tres técnicas: 1) incorporar el *cantus* virtualmente intacto; 2) trabajar el *cantus* con libertad considerable y elaboración melódica; 3) el material melódico sigue solamente a la curva general de la melodía del *cantus*. Estas tres técnicas claramente son aplicables a toda composición basada más o menos –y de ahí la diferencia– en un *cantus firmus* preconcebido; nuestro problema radica en la misma cuestión que hemos apuntado al hablar de las lamentaciones monódicas: la falta de un repertorio completo de melodías cantonistas de lamentaciones nos impide estructurar con precisión la técnica constructivista sobre melodías de *cantus firmus*.

A pesar de las innovaciones de la Camerata Florentina, en la música sacra de finales del s. XVI y el s. XVII siguió persistiendo la dualidad de composiciones pertenecientes al «stilo antico» y el «stilo moderno», creándose por tanto un fuerte contraste entre la variedad estilística de las composiciones barrocas frente a la unidad estilística renacentista, e imponiéndose además un nuevo estilo monódico: una melodía solística con un acompañamiento armónico sustentante, que además ayudaba a realzar el sentido del texto. Por lo tanto, en la composición de lamentaciones alternará esta dualidad de estilos en polifonía, con los primeros ejemplos de monodía acompañada; un problema encontrado es la falta de estudios sobre la forma lamentación en el período barroco, por lo que se ha llegado a afirmar cosas tan contrapuestas como que el interés por esta forma declinó después del renacimiento<sup>32</sup>, o que «las Lamentaciones de Semana Santa constituyen uno de los grandes inventos de la música barroca»<sup>33</sup>; por tanto, si partimos de un análisis de lamentaciones policorales barrocas, podemos corroborar lo siguiente<sup>34</sup>: «en cuanto al estilo de las *Lamentaciones* a lo largo de este siglo XVII ocurre, y en la Península de manera especial, que el *estilo severo* (la polifonía contrapuntístico-imitativa de los grandes maestros del Renacimiento) estuvo en plena vigencia; el *estilo concertante*, bien en formato solístico o en estructura policoral, no eclipsa la gran tradición de la composición horizontal interválica, en muchos casos cohabitan con entera flexibilidad. Podemos decir que esa herencia estilística del Renacimiento y el acompañamiento

32. «Interest in setting lamentation texts declined sharply after the Renaissance. Even though Florentine musical life was clearly centered around secular music, Vincenzo Galilei (c. 1520-91) is known to have been written settings of the threnody text, but these are lost. (...) More lamentation settings were written during the 16th century than during any other time in the history of music». Cf. THOMAS, E.R.: *Two Petrucci Prints of Polyphonic Lamentations 1506* (University of Illinois, 1970), pp. 18-19.

33. Cf. LÓPEZ CALO, José: *Historia de la música española*, 3, p. 108.

34. Cf. VILLANUEVA, Carlos: *Las Lamentaciones de Semana Santa de fr. José de Vaquedano*, p. 24.

con continuo son los dos extremos de la práctica musical de la época. Entre uno y otro existe una gradación que podemos establecer del siguiente modo: estilo polifónico clásico, polifonía con una cierta transformación idiomática de los instrumentos, y finalmente, monodía acompañada». Por tanto, estas tres tendencias convergen en los dos orígenes de la música barroca: el estilo monódico, y el «concertato», del que partiremos para ver las lamentaciones de esta época.

Dentro del primer grupo, nos encontramos ya con que los primeros ejemplos impresos de lamentaciones monódicas barrocas parten de las dos primeras décadas del s. XVII<sup>35</sup>:

<i>año</i>	<i>compositor</i>	<i>imprenta</i>
1600	A. Buonavita	Venecia: Scotus
1601	Pietro Giacobetti	Venec.: Vincenti
1602	G. M. Asola	Venec.: Vincenti
1604	Antonio Burlini	Venec.: Vincenti
1607	G. Bacilieri	Venec.: Gardano
1609	Ludovico Grossi	Venec.: Vincenti
1610	G. C. Chiozzotto	Venec.: Vincenti
1612	Giovanni Capello	Verona: Tamo
1616	Valerio Bona	Venec.: Vincenti
1619	T. Cecchino	Venec.: Vincenti
c. 1619	C. Rondini	Venec.: Vincenti
1620	A. Gregorio	Siena

Entre otros compositores barrocos de lamentaciones a solo, pero ya posterior, se encuentra el alemán Johann Rosenmüller (c. 1619-84), del que se conserva al menos una lamentación a solo con continuo; exceptuando las letras del alfabeto, la obra es silábica con muchas notas repetidas, casi a la manera de un recitativo, alternando con pasajes solísticos airoso, y contrastando con el versículo «Jerusalem», más melódico y secuencial<sup>36</sup>. De compositores como Stradella y A. Scarlatti surgirán lamentaciones con elementos de transición hacia un estilo preclásico.

35. Cf. MARX, Hans Joachim: «Monodische Lamentationen des Seiscento», *Archiv für Musikwissenschaft*, XXVIII (1971), p. 5.

36. Cf. THOMAS, E.R.: *Two Petrucci Prints of Polyphonic Lamentations 1506* (University of Illinois, 1970), pp. 17.

Como representantes del estilo «concertato», están las composiciones de la escuela barroca francesa: Charpentier, Coupertin, Michel de Lelande, Michel Lambert, Sèbastien de Brossard, etc., dentro del estilo florido que prevaleció en la música eclesiástica francesa de esa época<sup>37</sup>. Marc-Antoine Charpentier destaca por sus elaboradas lamentaciones de estilo motético: solos o grupos de voces que contrastan unas con otras, instrumentos que aparecen ocasionalmente para formar preludios y «ritornellos» contrastados, partes solísticas seguidas por pequeños grupos de voces, o voces que se alternan antifonalmente con instrumentos; aunque la mayoría de sus lamentaciones son para una, dos o tres voces con bajo continuo, en otras emplea una agrupación pequeña de instrumentos: violines, flautas, oboe, fagots y órgano. De François Coupertin se conservan unas lamentaciones a solo y dos voces, con acompañamiento de órgano y «viol continuo»; aquí utiliza para las letras del alefanto melismas elaborados, más cerca de la tradición francesa con sus elementos del «air de cour» («port de voix», «tremblement», «portamento», etc.), que del aria italiana.

Un caso aparte de las lamentaciones anteriormente vistas es la tablatura para laúd de Miguel de Fuenllana: «Lamentación de Morales a cinco», procedente de su libro *Orphenica Lyra*, y basado en una lamentación de Cristóbal de Morales (publicada en la edición de Rampazetto de 1564)<sup>38</sup>.

Las lamentaciones fueron otras de las formas pertenecientes al repertorio musical que desde el s. XVI traspasó los umbrales de las capillas españolas hacia los nuevos centros musicales iberoamericanos, a donde se exportaban las composiciones más afamadas en ese momento –como ya hemos visto en el capítulo anterior

37. Sobre las lamentaciones de Charpentier está el amplio estudio KAESER, Theodor: «Die «Leçon de Ténèbres» im 17. un 18. Jahrhundert», *Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft*, serie ii, vol. XII. Berne, Paul Haupt, 1966. En la tesis doctoral de KLIMISCH, Mary Jane: *The Music of the lamentations: Historical and Analytical Aspects* (Washington University, Ph-D, 1971), pp. 74-76, 105-10 aparece un breve estudio de estos compositores, junto con el análisis de «Première Leçon du Mercredy Saint» de Charpentier.

38. «Die Fuenllana-Fassung der Lamentation von Cristóbal de Morales, deren Vokalvorlage in einer mexicanischen und einer spanischen handschrift überliefert ist, hat die Besonderheit, daß der liturgische cantus firmus in Mensuralnotation notiert ist, der vollständige Satz hingegen in spanischer Lautentabulatur. Ogleich die Struktur der fünfstimmigen Lamentation von Morales in der Tabulatur von Fuenllana vollständig erhalten geblieben ist, bekommt der Instrumentalpart im Verhältnis zum Vokalpart eine neue Funktion: in der klanglichen vorgetragenen cantus firmus». Cf. MARX, Hans Joachim: «Monodische Lamentationen des Seiscento», *Archiv für Musikwissenschaft*, XXVIII (1971), p. 2.

del presente trabajo— y por lo tanto se ejecutaba mucha música de la península<sup>39</sup>; la dificultad de acceso a los catálogos de los fondos de dichos centros musicales iberoamericanos nos impide hacer una aproximación del número de lamentaciones que se conservan y su posterior comparación con la práctica en las capillas españolas; su presencia en los archivos lógicamente se debe a su función litúrgica en las celebraciones de Semana Santa, al igual que sucede en los archivos españoles; pero afirmar que los países iberoamericanos sean los lugares lógicos donde buscar lamentaciones —ya que esta forma llamaba tanto la atención a sus antepasados españoles<sup>40</sup>— es desconocer la gran cantidad de lamentaciones que se encuentran actualmente en los archivos peninsulares, y que fueron compuestas por músicos españoles desde el s. XV al XIX inclusive; por su funcionalidad concreta las lamentaciones siempre se interpretaron en las capillas musicales españolas hasta el s. XIX. En la citada tesis de la Dr. Klimisch hay una laguna en cuanto a las lamentaciones barrocas y clásicas españolas —no cita ni un compositor español de lamentaciones de los s. XVII-XVIII—, por lo que se deja entrever que todavía persiste en los estudios barrocos mundiales una gran falta de conocimiento de los repertorios de música española.

Para completar el breve estudio de las lamentaciones polifónicas, nos vamos a acercarnos a dos teóricos: Cerone y Valls; ellos recogen el sentimiento de los compositores hacia esta forma, y cómo por su especial funcionalidad requería unas determinadas características. En el *Melopeo y el Maestro*, de Pedro Cerone, se dedica el «Libro Dozeno» a «La manera de componer los Hymnos y las Lamentaciones»:

«El estilo para componer las Lamentaciones es tal, que todas las partes proceden con gravedad y modestia, cantando casi siempre justamente con Figuras de Longas, de Breve, de Semibreve, y de Mínima: y aveces en una parte sola con algunas pocas Semimínimas de grado. En estas, mas que en otras Composiciones, se sirve el Compositor de las Dissonancias, ligaduras, y de los passos ásperos, para hacer

39. A este respecto en el catálogo de PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio: *El archivo musical de la catedral de Bogotá*, p. 697, se constata esta práctica en las catedrales del Nuevo Mundo: «La composición de nuevas lamentaciones para Semana Santa por parte de los capellanes cantores instituidos por Sanz Lozano, fue costumbre habitual en la catedral santafereña a todo lo largo del siglo XVIII. Herrera escribió muchas, y también Salvador Romero».

40. «Perhaps the Spanish-American countries would be the logical places in which to look for Lamentations settings since the form was so appealing to their Spanish ancestors. Moreover, these countries were largely Catholic and thus retained the liturgical tradition of the Roman church». Cf. KLIMISCH, Mary Jane: *The Music of the lamentations: Historical and Analytical Aspects* (Washington University, Ph-D, 1971), p. 66.

su obra más llorosa y más lastimosa; como quiere el sentido de la letra, y como la representación del tiempo lo pide. Ordinariamente se suelen componer del Segundo, Quatro y Sexto Tono por cuadrado, porque estos Tonos naturalmente son tristes y llorosos, todas veces se canten con bozes baxas y muy graves (y más, enterveniendo solamente voces varoniles), y cantando una sola voz por parte. Sepan que ésta, es una de las más difficultosas obras para componer con juyzio, y haziendo que sea Composición apropiada al tiempo y al sentido de la letra, de quantas ay. Las posiciones de las Claúsulas principales, medianas y finales en su Tono, son las mesmas (aunque no tan disminuydas) de las Missas y de los Motetes. Las de los Psalmos y Cánticos, aquí no sirven de nada, por quanto suelen terminar en la mediación del Versete, y según fuere la variedad del Saeculorum. En todas las Composiciones hasta aquí declaradas, no tienen lugar las Mínimas en Síncopa ni las Corcheas; ni tampoco la pausa de Semimínima; por ser partes contrarias a la gravedad, magestad, y devoción, que requieren las obras Ecclesiásticas, como diversas vezes tengo advertido: aunque oy día muchos hazen lo contrario, por carecer de lo que conviene saber, para ser acabado Compositor, y eccelente Músico: o lo hazen solo para deleytar las personas sensuales, y atraer con el firinfinfín la gente popular»<sup>41</sup>.

En el tratado de Valls: *Mapa Harmónico Mundi*, el teórico al hablar de la interpretación explica cómo según el «tempo», la música para Semana Santa tiene que interpretarse de manera lenta y pausada:

«Hágase cargo y procure penetrar penetrar el ayre, que pide aquella composición que gobierna, assí suya como el agena; porque muchas vezes experimentará que un poco más, o menos vivo el compás le da todo el espíritu que requiere, o se le quita. En Música Ecclesiástica, la que sea de Difuntos, o Semana Santa es muy del caso vaya a espacio, y lentamente: en las demás del año se gobernará según lo pidiere aquella composición sea Latín, o Romance»<sup>42</sup>.

41. Cf. PEDRO CERONE: *el Mellopeo y el Maestro. Tractado de Música Theórica y Prática*, facs. Bologna, Forni Editore, 1969, p. 691.

42. Cf. VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico. Breve Resumen De las principales Reglas de Música Sacado de los mas Clásicos Autores Especulativos, y Prácticos. Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes exemplares, para la mas fácil, y segura enseñanza de Muchachos*, ms.