

El chantre en las celebraciones litúrgicas¹

Marcel Pérès

A finales del siglo^{XX}, es sorprendente constatar que la expresión «música sacra», que se aplica a la música cristiana antigua y a la de otras religiones, da sustancia a cientos de festivales y permite vender millones de discos. Sin embargo, la música católica contemporánea se mantiene al margen de este movimiento.

La música religiosa extraeuropea suscita un interés creciente entre las poblaciones occidentales, mientras que sería inútil buscar conciertos que programaran canciones litúrgicas, seleccionadas por nuestros comités de pastoral litúrgica, que despertaran el entusiasmo del público iraní, tibetano o magrebí.

Sin embargo, este siglo fue inaugurado por un papa, San Pío X, que proclamó que el pueblo de Dios debía rezar con belleza. Esta afirmación coronaba los importantes esfuerzos de los músicos, liturgistas y musicólogos católicos que, desde el segundo tercio del siglo^{XIX} hacían todo lo posible por dotar a la liturgia de una música digna y ejemplar. Hay que reconocer, al final del siglo^{XX}, que todos estos esfuerzos no han dado el resultado esperado. Naturalmente, esto se puede explicar por la revolución cultural que siguió al último concilio o por argumentos sociológicos, y evocar la descristianización masiva de las poblaciones, o incluso la evolución del gusto y otra actitud frente a lo sagrado. Todos estos elementos deben tenerse en cuenta, pero en el marco de este pequeño estudio nos gustaría reexaminar, desde un ángulo diferente al que se suele utilizar, lo que ocurrió en el siglo pasado para intentar comprender de otra manera la desaparición actual de la reforma deseada por Pío X y expresada en su motu proprio de 1903². Desde el punto de vista musical, varias transformaciones radicales transformaron entonces la lírica de la liturgia, es decir, todo lo que constituye la materia estética de un desarrollo litúrgico. La más radical de estas transformaciones fue la progresiva supresión de los cantores y, por tanto, de todo lo que ellos representaban.

La función de cantor ha desaparecido hoy por completo del imaginario litúrgico. Desde hace más de un siglo, se ha hecho todo lo posible por eliminarla y sustituirla por los coros parroquiales y, tras el último concilio, por la ideología del canto del pueblo de Dios. Los cantores han pasado a la

¹ Actas IV. Poissy. 7 al 9 de octubre de 1998.

² Pío X, Motu proprio *Tra le sollicitudine*, 1903.

historia, relegados al olvido. Muy pocos católicos saben que existieron y que algunos continuaron ejerciendo, en algunas parroquias rurales, hasta mediados del siglo^{XX}. Ahora se habla más bien de animador para designar a aquel cuya función consiste principalmente en dirigir los cantos de la asamblea.

Sin embargo, los cantores siempre han sido actores esenciales de la celebración litúrgica. Desde los primeros siglos, estos, a quienes al principio se llamaba salmistas o lectores, asumían la función de proclamar, mediante el canto, las palabras de la oración colectiva. La primera función del cantor era mantener viva una memoria, la memoria del canto y del sonido de la oración de los antepasados. Tenían la responsabilidad de dar vida a la celebración de un acto inmemorial. Más que un repertorio, los cantores eran los guardianes y testigos de un saber hacer litúrgico³.

En este artículo, nos proponemos sentar algunas bases para comprender cómo la Iglesia se desligó de estos actores litúrgicos y, sobre todo, qué perdió al hacerlos desaparecer. El malestar actual que se observa en la liturgia podría empezar a disiparse si la reflexión contemporánea integrara otra visión del pasado litúrgico.

Un rápido examen de la bibliografía sobre el canto llano en el siglo^{XIX} nos revela la naturaleza del problema. Si bien encontramos cientos de artículos y obras dedicados a la restauración del canto gregoriano, por el contrario, hay muy pocos estudios dedicados a las tradiciones de canto en uso entre los católicos de esa época. Como estudio reciente sobre los cantores, solo tenemos la tesis — no publicada— de Jacques Cheyronnaud, defendida en 1984. Se trata de un estudio etnográfico sobre los últimos cantores del noroeste de Francia titulado: «*El atril de la iglesia y sus cantores en el pueblo (siglos^{XIX-XX}) – Approche d'un service public musical*⁴ ». Jean-Yves Hameline ha escrito algunos artículos en los que se aborda este tema, pero es evidente que no interesa a mucha gente⁵.

Para la mayoría de los comentaristas del siglo^{XIX}, la mención de los cantores siempre es despectiva, como si encarnaran todo aquello de lo que la Iglesia quería distanciarse en aquella

³ Sobre los primeros cantores, véanse las fuentes citadas por Dom Leclercq en el artículo «Chantres» del *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*. Véase también: Michel ANDRIEU, «Les Ordres mineurs dans l'ancien rite romain», en *Revue des sciences religieuses* (1925). Solange CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, París: Gallimard, 1960.

⁴ Jacques CHEYRONNAUD, *Le Lutrin d'église et ses chantres au village (XIX^e - XX^e siècles) – Approche d'un service public musical*. Tesis doctoral de tercer ciclo en etnología, París, 1984. École des Hautes Études en Sciences Sociales – Centre d'ethnologie française.

⁵ Jean-Yves HAMELINE, «Le Son de l'histoire. Chant et musique dans la restauration catholique», en *La Maison-Dieu* 131 (1977), pp. 5-47.

época. Los autores se burlan de su forma de cantar y se indignan por ello. A menudo se les compara con animales que mugían o aullaban. Se les acusa de martillear pesadamente el canto llano, de cantar en registros demasiado graves e inaccesibles para el feligrés medio. En resumen, se les reprocha carecer de sentido artístico. Por eso, uno de los temas predilectos de la época será demostrar que el canto llano, siempre que se reforme, puede ser un objeto musical y ocupar su lugar en el concierto de las artes, como afirmará Dom Moquereau en su primera conferencia en el Instituto Católico en 1896⁶.

Los escritos de los reformadores del siglo^{XIX} deben situarse en su contexto de formulación. Hoy en día, ya no podemos adherirnos sin discernimiento a su rechazo de las tradiciones cantorales entonces vigentes, aunque estas ya solo reflejaran algunos destellos del esplendor de antaño y, en muchos casos, presentaran signos de decadencia.

El discurso de los autores del siglo^{XIX} transmite ideas que van mucho más allá de una simple reflexión histórica sobre la estética. Estaban en juego cuestiones fundamentales, ya que la Iglesia no podía dejar pasar las oportunidades necesarias para su reestructuración y poder hacer frente a la evolución de la sociedad. Parecía necesario borrar los comportamientos estéticos demasiado connotados por los siglos ^{XVII}y ^{XVIII}, ya que la Iglesia, para sobrevivir, debía recurrir a otro imaginario que ya no permitiera identificarla con paradigmas socioculturales que, por fuerza de las circunstancias, se habían vuelto obsoletos. Era necesario definir un «arte católico» que proyectara las conciencias hacia otros tiempos distintos a los que fueron nefastos para la Iglesia: el siglo^{XVIII}, fin de una sociedad y de unas estructuras eclesiásticas que no supieron adaptarse para sobrevivir; y el siglo^{XVII}, demasiado connotado, sobre todo en Francia, por el galicanismo, en oposición al movimiento ultramontano que entonces se imponía. Para construir un nuevo entorno eclesiástico, los católicos decidieron tomar como ejemplo dos figuras emblemáticas que les permitieran desvincularse de un pasado reciente del que querían distanciarse. Se trataba de Palestrina y San Gregorio.

Palestrina, cuya carrera alcanzó su apogeo justo después del Concilio de Trento, podía considerarse el modelo del músico romano de la Contrarreforma. Su polifonía, accesible gracias a las transcripciones en notación moderna, presentaba tres ventajas:

- en primer lugar, su estilo era completamente diferente de las tradiciones del falso bordón y del canto sobre el libro, aún vigentes entre los cantores;

⁶ Véase la sección «L'art grégorien» en *Transversalité* 63, Revista del Instituto Católico de París (julio-septiembre de 1997), pp. 183-226.

- en segundo lugar, esta música, asimilada al Renacimiento, permitía borrar los últimos vestigios de las polifonías cultas de la época barroca;

- por último, era radicalmente diferente de la música operística contemporánea, a la que muchos católicos se resistían a adherirse, ya que les recordaba demasiado al mundo profano.

Se destacó a San Gregorio, ya que su canto —del que se propuso recuperar el sabor antiguo original— permitía explorar nuevas formas, pero rompiendo con las tradiciones vividas de l . Este canto denominado «gregoriano» proyectaba las conciencias hacia una especie de período atemporal, calificado como la edad de oro del canto llano, y desviaba así la atención del verdadero canto llano medieval, documentado por las fuentes y los teóricos de los siglos ^{XII}al XVI, período que fue calificado de manera perentoria como «decadente».

Las consecuencias de estas decisiones hacen que, lamentablemente, hoy en día, más de ciento cincuenta años después de los primeros estudios dedicados a la arqueología del canto de las iglesias latinas, sigamos sin disponer de una verdadera historia del canto llano que tenga en cuenta la realidad de todos los siglos.

Sin embargo, ¡cuántos tesoros encierran los repertorios, monódicos o polifónicos, y las formas de canto de todos estos siglos! Constituyen una cadena continua en la que se puede ver en acción la verdadera tradición católica. Entendamos por tradición no la repetición mecánica de formas musicales y litúrgicas, sino un flujo continuo en el que cada elemento nuevo suscitado por el genio de una época nunca aparece como una ruptura con la herencia de los antiguos, sino como una puesta en valor o, parafraseando a los griegos, una explicación de la tradición.

Estos repertorios no se percibían únicamente como una colección de melodías, sino ante todo como un sonido, una forma de emitir la voz propia de la función sagrada. Es de esta tradición de la que los católicos se vieron separados tras las reformas de principios del siglo^{XX}. Por eso nos parece que toda reflexión contemporánea sobre la liturgia y su música debería basarse, en primer lugar, en un nuevo enfoque de la historia del canto litúrgico, con el fin de redescubrir mejor las riquezas del pasado y el vínculo con toda la tradición.

Hoy en día, muchos parámetros han evolucionado en nuestra apreciación de los hechos históricos. La reflexión contemporánea sobre la estética litúrgica debería tener en cuenta los nuevos avances que se han producido en las últimas décadas en la historia del arte en general, y más concretamente en la historia de la música.

El interés que ha surgido por la música antigua y extraeuropea ha modificado profundamente la percepción de la estética del pasado. Aunque la mayoría aún no se ha beneficiado de las oportunidades que ha generado este movimiento, se ha producido una evolución fundamental. Por primera vez, los hombres intentan abordar, con una voluntad de objetividad, formas culturales diferentes a las que predominan en su grupo de pertenencia. Las obras del pasado ya no se consideran expresiones de una época pasada, sino que aparecen como objetos que pueden abrir la mente del hombre moderno a otras percepciones, hoy desaparecidas o que han perdido gran parte de su agudeza. Este nuevo enfoque se basa en un estudio minucioso de todos los detalles que constituyen un estilo: la elección de los materiales, la forma de prepararlos y los métodos de adquisición de conocimientos. Poco a poco, la obra ya no se entiende e como un objeto en sí mismo, sino como una herramienta que permite a quienes la utilizan vivir una experiencia accesible para los hombres de hoy. Las artes y las ciencias ganan así un plus de humanidad, ya que los estilos antiguos nos enseñan otra forma de ver, oír y vivir el tiempo y el espacio. A las realidades que emanan de nuestras sociedades modernas se superponen, como contrapunto o al margen, otras realidades.

En lo que se refiere al ámbito de la liturgia, la intensa y profunda práctica de siglos pasados no debe considerarse letra muerta. Los católicos de hoy tienen mucho que aprender de las prácticas antiguas. Para ello es necesario conocerlas; y para conocerlas, es necesario practicarlas.

Para comprender mejor el contexto en el que se inscriben mis palabras, permítanme evocar rápidamente cómo, progresivamente, he llegado a formular las observaciones que voy a comunicarles.

Con el conjunto *Organum*, hemos tenido la oportunidad, desde 1982, de explorar un gran número de repertorios litúrgicos. Los conciertos permiten revivir estas músicas recreando la secuencia que seguía la liturgia. Cuando es posible, también es muy valioso reconstruir las condiciones de ejecución, es decir, la ubicación de los cantores en la iglesia y su orientación, el tipo de soporte de lectura utilizado o el número de cantantes. A veces, la atención prestada a ciertas tradiciones litúrgicas aún vivas puede ser profundamente beneficiosa. El estudio del canto religioso corso, conservado por la tradición oral, es valioso porque este canto representa uno de los vestigios mejor conservados de las tradiciones cantorales del catolicismo postridentino. El canto bizantino también puede iluminarnos de manera fructífera para comprender las formas vocales a las que se refieren las primeras notaciones del canto romano y algunos teóricos medievales. De este modo, es

posible vislumbrar los comportamientos inducidos por estas músicas y discernir cuáles son sus características, de las que desarrollaremos los cinco puntos siguientes que nos parecen esenciales:

- El canto y las conductas vocales
- La proclamación del texto litúrgico
- Los soportes materiales de la lectura musical: los libros y el atril
- Los lugares del canto
- El papel del órgano

Estos cinco puntos, que durante mucho tiempo fueron esenciales para la celebración, son, en su mayoría, ignorados por quienes hoy reflexionan sobre la liturgia. Sin embargo, estos detalles técnicos eran elementos de transmisión indispensables para la perpetuación de las tradiciones y los conocimientos que transmitían. El desconocimiento de este saber hacer litúrgico hace que nuestras celebraciones actuales estén en desacuerdo con el pasado de la Iglesia, cuando podrían ganar en profundidad e intensidad si asumieran la herencia que cada generación de católicos había transmitido pacientemente a la siguiente.

El canto y las conductas vocales

El canto religioso no puede considerarse únicamente como la asociación de un texto y una melodía. El acto del canto litúrgico es ante todo una conducta vocal, es decir, una forma particular de conducir la voz, de entrar en el sonido y de habitar el espacio y el tiempo de la celebración. Los contornos melódicos no son más que el resultado de esta actitud. Olvidar esta distinción fundamental puede provocar grandes malentendidos, como los que han sufrido los católicos desde el siglo pasado.

La reforma de Pío X, por su amplitud, consagró la conducción del canto recomendada por los benedictinos de Solesmes, pero descartó así otras tradiciones de canto católico, que durante el siglo^{XIX} fueron cada vez menos comprendidas.

Los cantores cantaban con voz grave —recordemos que el diapasón del canto eclesiástico era, en Francia, un tono más bajo que el diapasón actual—, fuerte y sonora, utilizando abundantemente todos los recursos del arte de la ornamentación. El ideal de Solesmes es muy diferente. En el pensamiento de Solesmes, la voz perfecta se caracteriza por su tono elevado —

entendamos angelical—, su dulzura, su ausencia de timbre y su rechazo a cualquier ornamentación considerada futil y superflua.

La proclamación del texto litúrgico

El significado del texto no es el elemento más determinante de su puesta en voz. Recordemos que el significado original de la palabra latina *oratio* hace referencia al arte de la elocución bien construida. La competencia del *orador* consiste precisamente en saber realzar la arquitectura de la palabra, de manera adecuada, para que las grandes articulaciones del discurso, mediante su armoniosa configuración en el tiempo de la proclamación, conduzcan al oyente a percibir su significado. Pero esta estructura se basa en primer lugar en la palabra, la palabra latina, cuya escansión se caracteriza por la alternancia de sílabas largas, breves y semibreves.

En este punto concreto, los católicos también experimentaron una revolución cultural a principios del siglo^{XX}. Por un lado, se descartaron las pronunciaciones nacionales, lo que tuvo como consecuencia destruir, sobre todo en los países de lengua romance, el vínculo fonético y, por tanto, genético del latín con las lenguas vivas. Pero, lo que es aún más grave, se modificó completamente la forma de escandir el latín. Desde la Antigüedad tardía, el acento tónico correspondía, salvo raras excepciones, a una sílaba larga, como en el italiano actual. En el canto litúrgico, las sílabas se ordenaban naturalmente según tres tipos de duraciones correspondientes a largas, breves y semibreves. Con el pretexto de volver a una supuesta antigüedad, cuya fecha de existencia sería muy difícil de determinar, los reformadores solesmianos sustituyeron la escansión del latín por otra en la que prácticamente todas las sílabas tienen la misma duración. Esta decisión les permitía justificar, en la interpretación del canto llano, la teoría del tiempo primario indivisible, cuyo patrón debía ser un tiempo silábico. Así se sacrificó una tradición secular de escansión de los textos sagrados para justificar una hipótesis de interpretación del canto gregoriano.

Los soportes materiales de la lectura musical: los libros y el atril

Otra reforma de principios del siglo^{XX} tuvo una consecuencia desafortunada para el canto eclesiástico, a saber, la transformación de los soportes de lectura del canto, los libros, y la supresión de lo que se utilizaba para colocarlos, los atriles.

Desde finales del siglo^{XII}, los católicos, que antes cantaban de memoria, adquirieron la costumbre de cantar con libros, necesariamente de gran tamaño, para que varios pudieran leer su

contenido simultáneamente. Estos libros se colocaban sobre un atril, que rápidamente se convirtió en un objeto y un lugar litúrgico esencial durante más de siete siglos. No analizaremos aquí las razones profundas que motivaron la aparición del atril: están relacionadas con una evolución global del estatus del libro y de la lectura en nuestras sociedades durante el siglo^{XIII}.

A principios del siglo^{XX}, estos grandes libros fueron sustituidos por otros más pequeños, muy prácticos, pero que implicaban una postura completamente diferente durante el canto. Los grandes libros colocados sobre un atril obligaban a los cantores a levantar la cabeza, por lo que debían mantenerse erguidos y abrir el tórax, proyectando así su voz con un soplo vigoroso hacia arriba. El uso de capas, en el ejercicio de las liturgias más solemnes, corroboraba esta postura.

Por el contrario, el libro pequeño lleva a los coristas a bajar la cabeza para poder leer una notación minúscula; la espalda encorvada cierra completamente la caja torácica y la voz, sostenida por un aliento comprimido, se dirige hacia abajo. Esta actitud solo podía conducir a la generalización, hacia el segundo tercio del siglo^{XX}, de prótesis vocales que desfiguran nuestras liturgias contemporáneas: me refiero al micrófono, sin el cual muy pocos sacerdotes y animadores litúrgicos son hoy capaces de desempeñar su oficio⁷.

Añadamos que se creó una nueva notación cuadrada que se asemeja a las notaciones cuadradas medievales, pero que es muy diferente. Sirvió de apoyo a las teorías de Dom Moquereau, pero no tiene un significado rítmico real. Se utilizó para la edición vaticana de las melodías gregorianas y se impuso a toda la catolicidad a principios del siglo^{XX}. Esta notación cuadrada, que todavía se utiliza hoy en día, incluso a través del gradual triplex, no permite a los intérpretes acceder realmente a las diferentes interpretaciones rítmicas utilizadas en siglos pasados.

Los lugares del canto

El lugar de los cantores nunca era fortuito, ya fuera en los bancos, alrededor del atril o en lugares específicos: siempre estaba determinado por las necesidades de la acción litúrgica. Aquí

⁷ La calidad de la emisión vocal tenía una gran importancia. Recordemos los tres modos de enunciación vocal reservados al oficiante que los ceremoniales denominan: tonos o inflexiones de la voz.

- 1) La *voce intelligibili*, en la que el sacerdote pronuncia lo que debe decirse en voz alta para que lo oigan los asistentes.
- 2) La *voce mediocri*, en la que el sacerdote pronuncia lo que debe decir con una voz mediocre, de manera que lo oigan los asistentes más cercanos, pero siempre con un tono menos intenso que el que se utiliza para hablar en voz alta.
- 3) La *voce secreto*, en la que, para lo que debe decir en voz baja, lo pronuncia de manera que él mismo se oiga, pero sin que lo oigan los asistentes. Véase Léon-Michel LE VAVASSEUR, *Cérémonial selon le Rit romain*, París: J. Lecoffre, 1882, T. I, p. 264.

solo esbozaremos este punto esencial; de hecho, para comprender la relevancia de estos lugares litúrgicos vinculados a una concepción viva del espacio eclesial, habría que hablar del sentido del espacio y del movimiento en la liturgia, de la importancia de la luz, la procedente del sol y la que emana de los candelabros, graduada según la importancia y el espíritu de la celebración. Por último, habría que mencionar la importancia de los lugares acústicos, variables según las épocas y las arquitecturas, a los que nuestros antepasados concedían un valor fundamental. Señalemos simplemente, a modo de recordatorio, que la mayoría de las veces los cantos del propio se interpretaban en dirección al altar. Todo esto podría ser objeto de una comunicación específica.

El papel del órgano

Muchos organistas reflexionan sobre cuál podría ser el uso del órgano en nuestras liturgias contemporáneas, pero muy pocos tratan de comprender la forma tradicional de utilizar el órgano que los católicos practicaron durante casi nueve siglos.

Hoy en día se suele decir que el órgano debe estar al servicio de la liturgia. Ahora bien, el pueblo debe cantar. Por lo tanto, se dice que el órgano debe acompañarlo para apoyar el canto. Este razonamiento, que prevalece actualmente, es desafortunado. Cuando el órgano acompaña, no apoya nada en absoluto: al contrario, impide que la gente se implique realmente en el canto. Se cree que el órgano da el tono: esto es falso, ya que la mayoría de los órganos actuales están mal afinados y tienen un tono más alto que el diapason que se utiliza tradicionalmente en la liturgia, alrededor de 390 en lugar de 440. El clero exige muy a menudo un temperamento igual para poder acompañar en todos los tonos. Sin embargo, en este temperamento, todos los intervalos son falsos, excepto las octavas. Nunca se ha utilizado entre los católicos, salvo a finales del siglo XIX. El temperamento utilizado tradicionalmente entre los católicos, desde el siglo^{XV} hasta el ^{el} XIX, para alternar con el canto llano, es el temperamento mesotónico con ocho terceras mayores justas.

En la tradición católica, el órgano nunca se concibió para acompañar el canto. Solo en la segunda mitad del siglo^{XIX} se empezó a acompañar el canto llano. Desde que el órgano se introdujo en la liturgia, alrededor del año mil, su función siempre ha sido alternarse con el coro en momentos muy concretos: solo en las grandes fiestas, es decir, unas veinte veces al año, y solo en dos ocasiones durante el día litúrgico, en la misa y en las vísperas, y rara vez en las laudes. En la misa, el órgano alterna los cantos del ordinario (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus, Ite missa est*); en las vísperas, también alterna un versículo de cada dos en el himno y el Magnificat. El órgano toca el

primer versículo, el coro canta el segundo, y así sucesivamente. Esto da tiempo al órgano para desplegar todos sus recursos y a la voz para expresarse realmente sin ser acallada por el sonido del órgano. Así, cada uno se mantiene en la dignidad que le corresponde. El *Kyrie* o el *Gloria*, interpretados de esta manera, podían durar veinte minutos, incluso media hora. Nuestra civilización ha perdido ese sentido del tiempo que hay que dedicar a las cosas. La liturgia debería desempeñar un papel esencial en este ámbito.

¿Qué perspectivas hay para el futuro?

La exposición que acabamos de hacer podría parecer muy negativa, ya que la situación actual y lo que se ha llevado a cabo durante un siglo están muy lejos de las antiguas tradiciones cantorales. Sin embargo, quizá haya algunos motivos para esperar que no todo esté perdido. Nos parece importante no intentar crear movimientos de masas. Las orientaciones que habría que tomar solo podrán ser, al principio, obra de un pequeño número de personas. Solo cuando esta apropiación de las antiguas tradiciones se convierta en algo natural y esté perfectamente integrada por un pequeño grupo, podrá extenderse a círculos más amplios.

El fenómeno del renacimiento de las cofradías laicas en Córcega, en el que participamos activamente desde hace varios años, podría servir de modelo para iniciar una renovación del canto litúrgico tradicional e . Estas cofradías intentan revivir sus tradiciones litúrgicas, que se mantuvieron al margen de las reformas impulsadas por Pío X. Las relaciones con las autoridades eclesiásticas no son fáciles, pero ayudamos a estas cofradías a aplicar una carta litúrgica que permita regular armoniosamente el deber de los cofrades —conservar su patrimonio litúrgico— y las preocupaciones episcopales, es decir, inscribirlo en la corriente de la pastoral posconciliar.

En cuanto a los demás lugares, se pueden realizar experiencias interesantes en algunas parroquias, pero, dado que la Iglesia es una organización eminentemente jerárquica, la renovación debe pasar por la cabeza litúrgica, es decir, por la catedral. Para que las cosas avancen, es necesaria la voluntad episcopal para estructurar este renacimiento. En torno al obispo, en la catedral, podría trabajar un grupo de laicos y religiosos que, bajo la dirección artística de un profesional de la liturgia, practicara una forma litúrgica tradicional. Desde este centro podrían irradiarse religiosos y cantores que trasladaran este modelo a las parroquias. Las cofradías, cuando existen o si parece necesario crearlas, podrían ser el vector de esta difusión.

Pero las prácticas solo evolucionarán realmente cuando los niños, desde el comienzo de su iniciación religiosa, sean educados en lo que podríamos llamar una catequesis litúrgica. La

catequesis y la iniciación litúrgica deberían ser una sola y misma cosa. Transmitir los grandes principios de la fe solo es posible si el centro de la vida religiosa y de la experiencia estética sigue siendo la liturgia.

Desde la primera publicación de este artículo, hace unos veinte años, hemos desarrollado los diferentes elementos que en él se mencionan en varias obras y artículos. Estos son los principales:

M. Pérès, «Pour une rééducation du sens liturgique» (Por una reeducación del sentido litúrgico), *Catholica* 46 (invierno de 1994).

M. Pérès, «Reprendre à frais nouveaux la réflexion sur les traditions liturgiques» en AA. VV., *Reconstruire la liturgie*, París: François-Xavier de Guibert, 1997.

M. Pérès, «A different sense of time; on plainchant» en *Inside early music*, B. D. Sherman (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1997.

M. Pérès y J. Cheyronnaud, *Les voix du Plain-chant*, París: Desclée de Brouwer, 2001.

M. Pérès y X. Lacavalerie, *Le chant de la mémoire, conjunto Organum 1982-2002*, París: Desclée de Brouwer, 2002.

M. Pérès, «L'Église et la mémoire de ses traditions cantorales», *Revista de Musicología* XXVII (2004), nº 1 – Actas del Simposio Internacional «El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)», Barcelona, 2003.

M. Pérès y Bernhard Groebler, «¿Es ecuménico el canto gregoriano?», *Catholica* 82 (invierno de 2003).

M. Pérès, «Reconstruir una memoria litúrgica», *La Nef* 183 (junio de 2007).

M. Pérès, «Jerónimo de Moravia (siglo^{XIII}) y los orígenes del canto llano figurado», en *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Miguel Manzano Alonso (coord.), Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», Diputación de Salamanca, 2008.

M. Pérès, «Utopía gregoriana», *Arts sacrés* 2 (noviembre-diciembre de 2009).

M. Pérès, «El crepúsculo transfigurado. Otro enfoque de la peregrinación a Compostela», en *Arts sacrés* 23 (mayo-junio de 2013).

M. Pérès, «La palabra, el canto y el espacio ritual», *Arts sacrés* 27 (enero-febrero de 2014).

M. Pérès, «El canto romano antiguo: Nuevos horizontes para la comprensión del canto gregoriano y los repertorios de las Iglesias orientales», en *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra svoltosi in occasione del centenario di fondazione del PIMS, in Roma, tra il 26 maggio ed il 1 giugno 2011*, Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 2014.

M. Pérès, «¿Qué podría ser una hermenéutica del canto eclesialístico?», en *El canto litúrgico hoy y la tradición gregoriana*, Actas del coloquio GREAM, bajo la dirección de Beat Föllmi y Jacques Viret, París: Hermann, 2016.