

Actualidad y porvenir de la música sacra

A) SIGNIFICADO DE LA INSTRUCCION *MUSICAM SACRAM* EN EL PANORAMA ACTUAL DE LA MÚSICA SACRA

“El sonido es el eco del alma”. Ningún medio de expresión humana tiene en extensión y profundidad un poder tan inagotable como la música para realizar y vivificar ese contacto del alma con Dios, que es la religión, y para manifestar en toda su fuerza las alabanzas divinas, en lo que consiste la Liturgia.

Aunque Dios puede revelarse al hombre inmediatamente (mística) de hecho y de ordinario esta revelación se verifica mediatamente y en circunstancias concretas. Por eso las estructuras externas de la religión son múltiples, como son múltiples los modos con que en la Iglesia se manifiesta al exterior la energía del Espíritu Santo. La presencia salvífica del Señor no se revela activa sólo en la proclamación de la Palabra de Dios y en los sacramentos, sino también en el conjunto de acciones litúrgicas y en particular en el canto sagrado¹. La Iglesia lo ha reconocido así oficialmente dedicando a la música sacra un capítulo íntegro, el sexto, de la Constitución conciliar sobre la Sagrada Liturgia. En ella se asigna a la música sacra una función ministerial, *munus ministeriale*.

El canto sagrado no es un rito meramente externo ni un medio puramente decorativo, ni una contribución psicológica o social a la oración comunitaria; es una realidad ritual como toda palabra pública. Es un signo (n.º 33). Es uno de esos signos de la santificación del hombre y del culto público de la Iglesia, por los que se ejerce en la Liturgia la función sacerdotal de Cristo.

La música, como puede comprobarse por la historia de las religiones, es el signo más gráfico de que dispone el culto. La belleza de la religión se identifica con el entusiasmo y el entusiasmo obliga a cantar. “*Cantare amantium negotium est*”². Entre los efectos espirituales, excita el entusiasmo, enciende los deseos; el canto da a la oración una expresión

¹ Const. sobre la S. Liturgia *Sacrosanctum Concilium*, n.º 7.

² S. AGUSTÍN, *Serm.* 33, PL. 38, 307.

más suave, favorece la unanimidad y hace más solemnes los ritos sagrados (n.º 112).

Estas mismas expresiones se encuentran en la nueva Instrucción *Musicam Sacram* donde se insiste aún más sobre la importancia y eficacia de la música para alimentar la piedad de los fieles³.

Sin embargo la oportunidad providencial de la reciente Instrucción sobre la música sagrada no estriba, precisamente, en esas frases encomiásticas de la misma, como vamos a ver.

En ningún otro campo la restauración litúrgica ha producido cambios tan radicales como en la música; pero, al mismo tiempo, en ninguno corre riesgos tan grandes. En efecto, el cambio de la lengua y la modificación de los textos plantean el problema de la música con que éstos eran ejecutados, de esa música que es reconocida por la Constitución como "tesoro que debe conservarse y cultivarse" (n.º 114), y como "el canto propio de la Liturgia romana" (n.º 116). Se refiere, claro está, al canto gregoriano. La Constitución manda conservar el uso de la lengua latina en los ritos latinos y *permite* las lenguas vulgares, por considerarlo útil al pueblo, ateniéndose a las normas establecidas en la misma Constitución (n.º 36).

Ahora bien, la interpretación de estas normas, sólo en apariencia contradictorias, y la conjugación de estos principios generales, han desencadenado una guerra sin cuartel entre dos bandos extremos. La tensión ha ido subiendo en estos dos años de experimentación litúrgica, coincidiendo su punto más elevado con la aparición de la Instrucción *Musicam Sacram*. Los dos partidos se han calificado mutuamente de conservadores e innovadores, de burgueses y proletarios, empleando una terminología demagógica. Los últimos pretenden una Liturgia popular y califican de reaccionarios a los que defienden el Latín, el canto gregoriano y la polifonía. Esta división en la jerarquía divide a su vez a los fieles en dos categorías: los que, por ser privilegiados o ricos, son capaces de asimilar la cultura y entender el Latín, y los desamparados o pobres que no tienen medios para estudiar y no son capaces de saborear la música culta⁴.

³ Instrucción sobre la música sagrada *Musicam Sacram*, c. I, 5; c. V, 46.

Para todas las citas nos serviremos del texto latino e italiano aparecidos en *L'Osservatore Romano* del 8 de marzo de 1967.

⁴ J. FROYER, "Le latin et le chant grégorien dans le cadre de la renovation liturgique": *Musique Sacrée*, avril 1965.

El movimiento sobre la música sagrada española puede seguirse a través de *Tesoro Sacro Musical* correspondiente a los años 1966-1967.

En virtud del cambio social de los tiempos, unos y otros poseen hoy potentes medios de propaganda, imprentas, radios y discos, y hasta organizan congresos internacionales de música sacra.

El concepto que unos y otros tienen de la Liturgia es, sin duda, la raíz del problema. Mientras para los innovadores la música litúrgica es esencialmente pastoral, para los conservadores es ante todo plegaria. Unos pretenden hacer de la Liturgia una catequesis; los otros se atienen a la definición tradicional de Pío XII y Juan XXIII.

Este antagonismo es inaceptable si se lee atenta y serenamente la Constitución conciliar. En ella se habla de conservación y renovación, de tradición y progreso (n.º 23) dentro de la más equilibrada armonía.

Históricamente sabemos que es imposible una renovación de espaldas a la tradición. Una cosa no excluye a la otra. Se trata de una conjunción o coexistencia, no de una exclusividad o alternativa. El Concilio no ha abolido, antes al contrario, ninguna de las formas tradicionales: Latín, canto gregoriano, polifonía, órgano (baste leer el texto conciliar en los números 36, 54, 112, 116, 117); pero a esas formas permite añadir otras nuevas abriendo así un sin fin de posibilidades a los pueblos y niveles sociales, para que todos tomen parte más activa, y promuevan una mejor comprensión de la Liturgia.

Los documentos pontificios hablan de evolución, no de revolución, de continuidad en la evolución, de diversidad en la unidad, de flexibilidad, donde un mismo espíritu cante en variadas lenguas, en otras voces y con melodías antiguas y nuevas⁵.

La Constitución conciliar analiza los dos fines de la Liturgia, el *cultural* y el *pastoral*: "Aunque la Liturgia sea principalmente el *culto de la divina Majestad*, entraña también un gran valor pedagógico para el pueblo fiel" (n.º 33). Es decir, que si bien el oficio principal no es pastoral, constituye una óptima *ocasión* de catequesis y ofrece la misma materia de esa enseñanza. Podríamos decir que si la Liturgia no es únicamente pastoral, la pastoral no es únicamente Liturgia. Ni los más ingenuos creerán que por estar en lengua vulgar ciertas cosas son automáticamente inteligibles. La pastoral debe preparar a los fieles para la participación litúrgica, dándoles además de la enseñanza doctrinal y moral,

⁵ J. GELINEAU, "Dum supplicat et psallit Ecclesia: Renovación del canto y tradición. Función de los coros": *Concilium* n.º 2 (feb. 1965) 60.

ese "sentido de Iglesia que permitirá a cada uno entrar en la corriente latréutica y santificante, y aprovecharse mejor de la eficacia de esta plegeria de la esposa mística de Cristo"⁶.

Ahora bien, si la Constitución está tan diáfana, ¿cómo explicar ese antagonismo encarnizado a que aludíamos en líneas anteriores? Aparte las interpretaciones personales del texto conciliar, hemos de suponer algo de más peso, algún otro documento que justifique este estado de cosas. Ese documento es la *Instructio ad exsequendam Constitutionem*, emanada del Consilium el 26 de septiembre de 1964.

Dicha Instrucción no habla directamente de la música, sino de cosas íntimamente relacionadas con ella; pero de tal manera, que las sugerencias rebasen la letra y quizás el espíritu de la Constitución. Lo cual es obvio si, como parece comprobado, ha sido elaborada por personas pertenecientes a uno de los bandos en discordia, con exclusión del otro.

Las consecuencias están patentes. Unos citan la Constitución y otros la Instrucción. ¿Cuál de los dos documentos tiene valor obligatorio en los puntos en que, al parecer, se contradicen? Este era el problema hasta ahora.

Todos esperábamos un documento pontificio que zanjase de una vez la cuestión y nos restituyese la auténtica interpretación de la Constitución. Ese documento es la reciente Instrucción de música en la Sagrada Liturgia, *Musicam Sacram*, que se publicó el 5 de marzo de 1967, con la firma del cardenal Lercaro, presidente del Consilium y del cardenal Larraona, Prefecto de la Sagrada Congregación de Ritos. Entró en vigor el 14 de mayo, domingo de Pentecostés.

Es preciso recordar que la publicación de este documento había sido precedida de una *declaración* conjunta de la Sagrada Congregación de Ritos y del Consilium, publicado en "L'Osservatore Romano" el 5 de enero de este mismo año 1967. En ella "se reprueban las celebraciones eucarísticas ajenas al culto católico como las "cenar eucarísticas familiares", celebradas en casas particulares, las misas con ritos, vestiduras o posturas arbitrarias, acompañadas de músicas de un carácter totalmente profano y mundano, indignas de una acción sacra".

⁶ Const. conciliar sobre la S. Liturgia *Sacrosanctum Concilium*, n.º 9-12. Discurso de Pío XII a los congresistas de Asís, 26-IX-56.

M. NOIROT, "Les conditions d'existence de la prière liturgique d'après les récentes précisions romaines": *L'Année Canonique* 8, 49-62; ID., "La formation du sens liturgique des jeunes clercs, à la lumière du II Concile du Vatican": *Seminarium* (1965) 245-254.

“Todas estas manifestaciones culturales —prosigue el documento— debidas a iniciativas privadas, tienden necesariamente a desacralizar la Liturgia, que es la expresión más pura del culto dado a Dios por la Iglesia”.

En la conferencia de prensa, concedida con motivo de dicha declaración, el P. A. Bugnini, subsecretario de la S. C. R., y secretario del Consilium reveló que “tales músicas exigen movimientos, gestos y posturas incompatibles e indignas de una acción sagrada”. Y concluyó recordando este principio: “el motivo pastoral que ha inspirado la mayor parte de las veces renovaciones reprobadas, nunca puede justificar los medios empleados”⁷.

Dos meses más tarde aparecía la esperada Instrucción *Musicam Sacram*, cuyos objetivos se señalan en el proemio. En efecto, en el artículo tercero se declara que la presente Instrucción es “como la *continuación* y *complemento* de la anterior” emanada igualmente del Consilium; y su finalidad es “aclarar mejor algunos puntos de la Constitución conciliar dados los problemas surgidos en torno a la música sacra y a su función ministerial (n.º 2)”, durante este período de puesta en marcha.

La nueva Instrucción es un verdadero comentario de la Constitución conciliar, 31 citas de dicho documento, tocando los puntos claves en discusión. La “schola cantorum” que había sido puesta en tela de juicio por algunos innovadores, es calificada como “digna de mención especial por el ministerio litúrgico que desempeña”. Y “su función, añade, ha cobrado mayor importancia e interés a causa precisamente de las normas conciliares para la restauración litúrgica”⁸. Luego dedica ocho artículos (19-26) a comentar la importancia, necesidad, funciones y organización de la “schola cantorum”.

La lengua latina y el tesoro de música sacra, en Latín, han merecido los honores de un extenso capítulo —el sexto— de siete artículos. Encabezan el capítulo los principios generales de la Constitución. Se recomienda a los pastores de almas procuren que además de la lengua vernácula, los fieles cristianos sepan contestar y cantar también en Latín. Para ello se inculca encarecidamente la edición de melodías más simples gregorianas para uso de iglesias menores (n.º 50).

A los ordinarios se les recomienda que busquen “la oportunidad de

⁷ “Dichiarazione della S. Congregazione dei Ritti contro arbitrari esperimenti liturgici”: *Cappella Sistina* n.º 13 (gennaio-marzo 1967) 159-160.

⁸ Instrucción *Musicam Sacram*, II, n.º 19.

celebrar en algunas iglesias, sobre todo en las grandes ciudades una o más misas en Latín sobre todo con canto”⁹. “Incrementétese ante todo el uso del canto gregoriano, que, por sus características, es una base importante para la educación en la música sacra”¹⁰. Más aún, “nada impide que en una misma celebración se canten unas partes en Latín y otras en lengua vulgar”, con el objeto de conservar y *usar* el patrimonio de la música sacra¹¹. Al descender a tales detalles se advierte la clara intención de no dejar resquicio alguno a futuras dudas o discusiones.

El capítulo octavo es una apología del órgano de tubos. El más noble de los instrumentos había sido reducido a un mutismo vergonzoso. Dedúzcase la gravedad de la situación a que habíamos llegado, de los detalles que se ve obligado a comentar el documento pontificio volviendo por los fueros de una tradición multiseccular. “En las misas, sean cantadas o leídas, puede emplearse el órgano u otro instrumento legítimamente admitido para sostener el canto de la schola o del pueblo; estos instrumentos, solos, pueden tocarse al principio antes que el sacerdote se acerque al altar, al ofertorio, a la comunión y al fin de la misa”, excepto en Adviento, Cuaresma, Triduo Sacro y misas de difuntos¹² como era la tradición.

Sería interesante constatar la reacción de ciertos rectores de seminarios y de maestros de espíritu de institutos religiosos donde hace varios años se han proscrito el gregoriano, la polifonía latina y toda formación musical tradicional, frente a este párrafo: “Para conservar el patrimonio de la música sacra y para favorecer las nuevas formas del canto sacro, téngase muy en cuenta la formación y práctica musical en los seminarios, noviciados, casas de estudio de los religiosos y demás casas y escuelas católicas. Promuévase ante todo el estudio y el uso del canto gregoriano”¹³.

También me gustaría saber el comentario de algunos liturgistas como Tremelloni de Roma al artículo 50 c, de la misma Instrucción: “*Alii modi musici, lingua Latina, una vel pluribus vocibus conscripti et sive ex thesauro tradito sive ex novis operibus desumpti, in honore habeantur, foveantur et pro opportunitate adhibeantur*”. Y se añade en el artículo inmediato: “vean los pastores de almas si, dada la utilidad pas-

⁹ *Ib.* VI, 47-48.

¹⁰ *Ib.* VI, 52.

¹¹ *Ib.* VI, 51.

¹² *Ib.* VIII, 65-66.

¹³ *Ib.* VI, 52.

toral y la naturaleza de cada lengua, puede utilizarse la parte del patrimonio de la música sacra de los siglos pasados y los textos latinos, no sólo en las acciones litúrgicas en Latín sino también en las celebraciones en lengua vulgar; pues nada impide que en una misma celebración se canten partes en distinta lengua" (n.º 50).

A raíz de la *Instructio ad exsequendam* el citado liturgista se permitió publicar donaires como éste: "Palestrina y la polifonía han pasado a la historia definitivamente". Tales frases nos sonaron a los alumnos del Instituto Pontificio de música sacra como los primeros cañonazos de un desastre inminente. Al maestro Bartolucci le arrancaron lágrimas de dolor.

Sin embargo no se vaya a deducir de aquí que se rechazan los principios conciliares de participación popular que, por otra parte, viene promoviéndose desde el Motu Proprio de San Pío X, o el nuevo concepto de música como función ministerial.

"Del tesoro sacro tradicional sólo se sacarán a luz las obras que respondan a las exigencias de la Liturgia renovada según el juicio de los peritos en esta materia. Lo demás resérvese para los ejercicios piadosos y la celebración de la palabra de Dios"¹⁴.

Aparte del "Ordinario" y el "Proprio" de la misa, se podrán interpretar otros cantos al inicio, al ofertorio, a la comunión y al final de la misa; sin embargo, no es suficiente que sean "eucarísticos", sino que han de convenir con el momento de la misa, con la fiesta o con el tiempo litúrgico¹⁵.

La nueva Instrucción hace gala de una ponderación y equilibrio necesarios en estos momentos de desorientación y apasionamiento. Mantiene firmemente una posición intermedia entre ambos extremos, como auténtica interpretación de la Constitución conciliar. Ni el "imperialismo burgués" ni "la dictadura del proletariado".

Sabido es que entre los innovadores se encuentran los liturgistas, y que los músicos de una seria formación profesional militan en las filas de los conservadores. Sólo cuando ambos bandos, cediendo posiciones extremadas, consigan colaborar mutuamente, comenzará la verdadera y auténtica restauración litúrgico-musical. Los liturgistas deberán contar con los músicos no sólo para la composición y aprobación de las nuevas melodías, sino también para la redacción de las nuevas versiones, ya que

¹⁴ *Ib.* VI, 53.

¹⁵ *Ib.* III, 33.

sólo un músico de verdad puede juzgar si un texto tiene resonancia poética, proporción entre sus partes y ritmo suficiente para suscitar inspiración; o para convertirse en vehículo digno de una melodía sagrada.

Para alcanzar este objetivo de cooperación, la reciente Instrucción *Musicam sacram* recomienda fundir en una sola las dos comisiones diocesanas de Liturgia y de Música; más aún, se recomienda vivamente crear una sola *comisión interdiocesana*, para crear mayor uniformidad y utilizar mejor las fuerzas disponibles¹⁶.

A su vez los compositores deberán estar asesorados por los liturgistas sobre el significado de los signos y formas musicales y sus posibilidades pastorales. Los músicos deberán comprender que ya pasó la era de las misas-concierto. Todo esto, lejos de desacreditar la schola y el órgano, revaloriza la música como función ministerial íntimamente ligada al culto litúrgico.

Los liturgistas deben convencerse de que la restauración litúrgico-musical, sin la colaboración de los compositores y organistas sería una parodia o un carnaval. Deben reconocer que la participación de la asamblea no lleva consigo el silencio de la schola o la reduce a simple guía o ayuda de aquélla. La schola, según los documentos pontificios que hemos comentado tiene vida propia como intérprete de la asamblea elevándola a niveles que ésta no puede alcanzar¹⁷.

Lo que no se puede tolerar, máxime después de la Instrucción *Musicam Sacram*, es el monopolio de un grupo de liturgistas y diletantes en composición, así como tampoco la indiferencia de los músicos profesionales¹⁸.

Todos los compositores han sido invitados oficialmente a incrementar el tesoro sacro (n.º 121 de la Constitución conciliar); invitación que vuelve a repetir la Instrucción *Musicam Sacram* con estas palabras apremiantes: "Éntreguense los compositores a la nueva obra con el empeño de continuar aquella tradición musical que ha dado a la Iglesia un verdadero patrimonio para el culto divino. Estudien las obras del pasado, sus géneros y sus características, pero consideren también atentamente las leyes nuevas y las nuevas exigencias de la Sagrada Liturgia de tal ma-

¹⁶ *Ib.* IX, 68.

¹⁷ *Ib.* II, 13-26; Const. Conciliar, n.º 114.

¹⁸ D. CELADA, "Riforma liturgica e musica sacra": *Cappella Sistina* n.º 4 (1964) 71-83.

nera que las nuevas formas broten orgánicamente de aquellas ya existentes" (n.º 59).

B) ORIENTACIONES Y SUGERENCIAS

1. TÉCNICA MUSICAL.

En la primera parte hemos podido contemplar el panorama actual de la música litúrgica, que se caracteriza por el antagonismo entre los dos grupos comprometidos en la reforma: músicos y liturgistas. El resultado de este estado de cosas ha sido una copiosa, pero estéticamente paupérrima, producción de música sacra. Hay escasas, si bien honrosas excepciones.

Todos estamos convencidos de la necesidad de una renovación, de que es preciso crear nuevas melodías que respondan al significado y función ministerial de la música en la Liturgia. Pero toda composición, sea o no destinada a la Iglesia precisa unas cualidades técnicas para ser digna de tal nombre. Así lo reconoce la Constitución conciliar: "La Iglesia aprueba todas las formas de arte *verdadero*, con tal que estén dotadas de las cualidades requeridas..." (n.º 112). Y la nueva Instrucción comienza definiendo en el proemio: "Música sacra es aquella que, compuesta para el culto divino, posee las dotes de santidad y *bondad de formas*", palabras que son eco del Motu Proprio de San Pío X *Tra le sollicitudini*: "La música sacra debe ser arte verdadero; de otro modo es imposible obtener en el ánimo del que escucha la eficacia que la Iglesia pretende acogiendo en su Liturgia el arte de los sonidos".

Sin embargo, estos postulados pontificios han pasado totalmente inadvertidos para muchos ingenuos que se han lanzado sin madurez y preparación técnica a una obra de tanta responsabilidad y transcendencia. Al poner en práctica la Constitución conciliar, los liturgistas han considerado como *secundarias* las cualidades estéticas o artísticas de la música. En su precipitación pastoral han identificado perfección estética con un motete a ocho voces de Palestrina, y tienen razón en cierto sentido, imaginándose que una sencilla antifona, destinada al pueblo, es incapaz de alcanzar esa perfección formal. "Las nuevas melodías han de poseer las *dotes* de la verdadera música sacra, y han de poder ser interpretadas no sólo por los grandes coros sino también por los menores de modo

que favorezcan la participación activa de toda la asamblea”¹⁹. Luego también las melodías sencillas destinadas a los fieles, deben poseer las dotes de “bondad formal” que deben adornar a toda música sacra verdadera.

No se puede prescindir en materia musical de unos principios y procedimientos acumulados a través de los siglos por tantos compositores de talento. No es este el momento de resumir los cánones de la estética musical, ni las leyes de la armonía, ni analizar las formas musicales gregorianas o polifónicas²⁰. Pero hemos de insistir en la perfección técnica a que debe tender toda composición religiosa para ser “iucunda *decoraque* laudatio”. Hay postulados estéticos que no se pueden olvidar con relación a la forma, teniendo en cuenta la unidad y la variedad, la armónica simetría de las frases, la correspondencia de preguntas y respuestas en los incisos y miembros, y demás enseñanzas que se imparten en los Conservatorios y demás Institutos Superiores de Música.

La técnica es el conjunto de medios de que dispone el artista para dominar la materia y conformarla al *orden*, a un cierto orden que es propio de cada arte. Dice San Agustín que la música sugiere el orden de una ciudad bien gobernada: “bene ordinatae civitatis unitatem insinuat”²¹.

Trabajar la materia sin conocer el oficio no es dominarla; es crear necesariamente el desorden, es atentar contra las leyes naturales de toda actividad humana, es intentar lo imposible.

La materia tiene aptitud para recibir la forma, para ser esto o lo otro, para convertirse en símbolo de una realidad superior, si hay un espíritu que la domine dentro de las proporciones ordenadas. Mas para que esta materia tenga las proporciones del orden, es necesario el *arte*. Por eso el arte es un modo de intelección. Los escolásticos nos enseñan que la inteligencia tiene la primacía en toda obra de arte. Al hacer de la Lógica el arte liberal por excelencia nos quieren demostrar que todo arte es una participación de la misma.

“Là tout n'est qu'ORDRE et beauté,
Luxe, calme et volupté”²².

El arte es un modo de intelección, en el que la sensibilidad juega un papel importantísimo, papel motor, aunque supeditado a la inteligen-

¹⁹ Instrucción *Musicam Sacram*, VI, n.º 53.

²⁰ P. FERRETTI, *Estética gregoriana*, Roma 1934.

²¹ *De civ. Dei* XVII, 14, PL. 41, 547.

²² J. MARITAIN, *Art et scolastique*, p. 73.

cia, que regula el elemento formal de la materia. Por eso hablamos de inspiración, de un elemento alado que busca expresión. La sensibilidad es la antena por la que la inteligencia entra en contacto con la materia. Ese contacto se opera en el seno de la técnica de cada arte.

La técnica afina nuestras percepciones de la línea, del sonido, del ritmo, y las aprovecha para el fin espiritual que el arte se propone. En este sentido se puede decir que la técnica informa la estética. Allí donde hay orden hay belleza: "Sólo comprenderéis el espíritu, decía Schumann en sus consejos a la juventud, cuando os hayáis convertido en maestros de la forma".

Paralelamente no se puede pretender una interpretación perfecta de cualquier obra musical sin el conocimiento preciso de las condiciones en que se efectúa, dentro de la complejidad, la síntesis de los elementos del lenguaje sonoro. La técnica es un medio, no un fin; pero un medio necesario para llegar a la expresión, para conseguir la resurrección de todo cuanto late en potencia bajo la inerte quietud de los signos. Ponerse a interpretar una obra sin conocimientos técnicos, es como querer transmitir el pensamiento de otro en un lenguaje que no se conoce²³.

Por eso, ahora más que nunca, mantienen su vigor las normas de los últimos papas en especial las de Pío XII (*Mediator Dei*), recomendando la seria formación de los clérigos en la técnica y reglas del canto sagrado. La Constitución *Sacrosanctum Concilium*, n.º 115, insiste en la enseñanza práctica musical en los seminarios y casas de estudios, ordena que los maestros de música sean formados con cuidado, y recomienda la erección de Institutos de música sacra.

Se me dirá que en dos años escasos de prueba y experimentación no se pueden crear obras comparables a las del tesoro tradicional latino, que fueron obra de siglos. Es cierto, pero también lo es que si no se corrigen conceptos y se rectifican rumbos, pasarán siglos sin haber creado algo digno.

2. LOS TEXTOS NUEVOS.

Indudablemente los liturgistas han dado mucha importancia a los nuevos "textos", lo cual es digno de alabanza, pero sin tener en cuenta

²³ A. Le GENNANT, *Précis de rythmique grégorienne d'après les principes de Solesmes*, Paris 1948.

su glorioso destino de ser informados por la música. Por eso las traducciones revelan una prosa escuálida, sin ningún estudio cuidadoso de los acentos ni del ritmo. Y si alguna vez manifiestan su opinión sobre esta materia prefieren una música pobre, ramplona, sin colorido, "que no haga sombra" a las palabras que ellos tan cuidadosamente han escogido, sin darse cuenta de que la eficacia del texto dependerá del vigor de la música; más aún, sin percatarse de que la música por sí sola, sin necesidad de palabras, es ya un signo, un lenguaje de expresión inefable, "un lenguaje que habla al corazón del hombre y le hace vibrar" (Deutinger).

La traducción de los textos latinos está sometida a unas exigencias técnicas evidentes. La sensibilidad de cada pueblo exigirá a veces una versión radicalmente distinta. Por otra parte en cada lengua el lirismo coral reposa sobre una base verbo-rítmica y verbo-melódica que les es propia, prosa rítmica, isosilabismo, métrica poética, y que exige una versión creadora. Si el "Gloria" y el "Te Deum", por su tradición y su lenguaje ritmado tan cercano a la Biblia, requiere mucho respeto y fidelidad, no ocurre lo mismo con los cantos procesionales (Introito, Ofertorio y Comunión). Las antífonas no son ni salmódicas, ni literalmente bíblicas; pertenecen a los "tropos", inspirados *libremente* en la Sagrada Escritura, precisamente por necesidades de euritmia. Por lo tanto, no se debe exigir ni una fidelidad rigurosa a la escritura, ni el respeto al contenido, que se exige, por ejemplo, en las preces sacerdotales. Se debe, más bien, buscar una fórmula que, por una parte, nutra eficazmente la mentalidad de nuestro pueblo y, por otra, facilite e *inspire* con su acentuación poética la *composición* musical. Con mucha mayor razón debe aplicarse este criterio a los himnos del Oficio, las Secuencias, etc., cuya estructura es estrictamente poética. Son paráfrasis de la palabra de Dios pensadas directamente para el canto, teniendo en cuenta la cantidad, el acento y número de sílabas.

Una traducción literal sería doblemente desastrosa: supondría la renuncia a la poesía e impediría la canción típicamente popular: el coral²⁴. Es tal la importancia del coral como himno de masas, fácilmente asimilable, como plegaria litúrgica, que urge una traducción estrictamente poética de los himnos. No olvidemos que el coral, con su ritmo preciso, será, a la postre, lo único que cantará el pueblo.

²⁴ J. GELINEAU, n.º 81 "Traduire, transposer, recréer les textes liturgiques en français": *La Maison-Dieu* n.º 81 (1965) 75-89.

La traducción de los nuevos textos ha sido contemplada extensamente en el capítulo VII, artículo 54 de la nueva Instrucción: "En la traducción a las lenguas vernáculas, para las partes que deberán ser cantadas, especialmente para los salmos, tengan cuidado los expertos de conjugar oportunamente la fidelidad al texto latino y la *adaptabilidad al canto*, teniendo en cuenta la naturaleza y leyes de cada lengua y la índole y características de cada pueblo. Por su parte, los compositores tengan muy presente todo este cúmulo de datos así como las leyes de la música sacra en la preparación de las nuevas melodías...". "La autoridad territorial competente proveerá que la comisión encargada de las traducciones a la lengua vulgar, esté integrada por expertos en dichas disciplinas y en lengua latina y vulgar y que todos ellos colaboren estrechamente desde el principio."

Bastará citar un ejemplo para comprobar la urgencia de estas normas. Todos aquellos que por razones pastorales han debido cantar la Pasión según San Juan, de Viernes Santo, en la versión española, aparecida ya el año pasado, habrán podido comprobar sin profundos conocimientos de la naturaleza y leyes del acento tónico del Latín eclesiástico, la desastrosa adaptación rítmica de los acentos castellanos a la antigua melodía latina; y, sin embargo, dicha edición sigue vendiéndose sin corregir. Lo mismo se diga de la versión del "Exultet".

3. LA MELODÍA.

La primera condición para que una composición musical sea tal, es poseer una bella *melodía*, "el alma de la música" como la llama Hegel. La belleza o fealdad, la inspiración de una melodía se siente sin saber su causa, sin poderla definir, porque procede directamente del corazón humano. Ningún músico se ha comprometido escribiendo un "tratado de melodía". La calidad melódica depende de la fuente de donde brota. En un compositor inspirado y fácil brota directamente, llena, espontánea, de un solo impulso, sin retoques. Ahí está el genio alado de Mozart que *canta* siempre bajo todos sus ornamentos y modulaciones. Ahí está la polifonía horizontal de Victoria y Palestrina, donde cada voz lleva su canto sublime e independiente. Ahí está el ideal gregoriano en estado puro. En otro compositor de creación laboriosa, la melodía sufrirá múltiples y pacientes modificaciones sin alterar por ello

su impulso inicial²⁵. Pero siempre será la melodía la piedra de toque de un compositor.

Insisto en estos conceptos porque juzgo que, dada la trascendencia de la reforma actual, se debe poner mucho más cuidado en la pureza y belleza de las nuevas melodías. Como el genio de Mozart es un don que Dios concede a la humanidad muy de tarde en tarde, los compositores, aún los mejor preparados técnicamente, deben *pulir* mucho más las melodías antes de lanzarlas al "mercado", aunque los "impacientes" las reclamen con urgencia, como si no hubiese más alternativa que cantar improvisaciones o callarse. Esta precipitación explica el hecho sorprendente de que melodías ramplonas e insulsas estén suscritas, sin embargo, por compositores de nota. Hubiera bastado una semana de reflexión para arrojarlas a la papelera, sustituyéndolas por otras mejor logradas y maduras con más tiempo. Esta precipitación es imperdonable cuando se trata de cantos oficiales para el celebrante y ministros con las respuestas de la asamblea en determinadas solemnidades.

La nueva Instrucción *Musicam Sacram* dice en el n.º 60 del capítulo VII: "Las nuevas melodías para los textos de lengua vernácula necesitan, sin duda, *experimentación*, a fin de que alcancen una madurez y perfección suficientes. Se debe evitar, sin embargo, que a título experimental se ejecuten en la Iglesia composiciones musicales que desdigan de la santidad del lugar, de la dignidad de las acciones litúrgicas y de la piedad de los fieles".

Creo que después de dos años de experimentación llegó la hora de una selección meticulosa de la exuberante floración de melodías que pululan por doquier. Para llevar a cabo esta obra y para una orientación segura en el futuro sería urgente la formación de un jurado nacional o internacional formado por hombres, clérigos y seculares, de auténtica capacidad y preparación en todas las materias interesadas.

La Instrucción en el n.º 69 consigna una frase que podíamos admitir en pro de nuestra tesis: "La comisión de Liturgia que aconsejamos constituir en el seno de la Conferencia episcopal, interésese también por la música sacra; para lo cual ha de incluir entre sus miembros expertos en la misma. Sería de aconsejar que esa comisión mantenga contacto no sólo con las comisiones diocesanas sino también con otras *asociaciones musicales* existentes en esa región". Lo mismo vale tam-

²⁵ D. P. PAROISSIN, "Darius Milhaud et la musique biblique": *Musica* n.º 49 (avril 1958) 6-9.

bién para el Instituto pastoral-litúrgico del cual se habla en el artículo 44 de la Constitución²⁶.

Se atajará así el monopolio de un grupo o de un estilo, y se fomentará la uniformidad a base de composiciones que hayan alcanzado un grado de perfección y madurez suficientes.

La melodía debe brotar espontáneamente del texto mismo, amoldándose a sus acentos, fecundando con su ritmo la idea expresada, como ocurre con la melodía gregoriana que nació del acento latino. Por eso es imposible en general acomodar una pieza gregoriana original a una lengua vulgar. Y ésta es una de las conclusiones del V Congreso Internacional de Música Sacra, celebrado en Chicago (agosto, 1966)²⁷.

Por esto mismo, juzgo descaminado el sincero esfuerzo realizado en este sentido por los benedictinos de Subiaco y Silos. Sólo conseguirán mutilar y desfigurar los originales. En cambio, me suscribo a la idea lanzada por el P. Gelineau de aplicar las *fórmulas* de los recitativos latinos, ¿y por qué no las salmódicas?, teniendo en cuenta el genio de cada lengua, y el número de acentos y sílabas de preparación de cada cadencia; a lo menos, hasta que aparezcan nuevas fórmulas mejor logradas. (Véase lo dicho en el capítulo anterior acerca de la versión española de la Pasión según San Juan).

4. EL ESTILO.

El slogan de que "para expresar sentimientos de hoy se necesita música de hoy", aplicado a la Liturgia me parece aceptable en el sentido de beneficiarse de todas las conquistas actuales de la música en el campo de la técnica, no en el sentido de pretender aplicar todos los "ismos" en experimentación desde el atonalismo a la música concreta. Por ejemplo, sería ridículo emplear en la Liturgia, que es lenguaje del corazón, el dodecafonismo que es producto de una operación exclusivamente cerebral. Más aún, sería irreverente incorporar al tesoro de la plegaria cantada, como se ha pretendido en Italia, escándalo de la sala Borromini, eso que llaman música "ye-ye", con toda la farándula de baterías y altavoces que le es consustancial.

Es un excelente ejercicio rítmico muy apto para contorsionar el

²⁶ Instrucción *Musicam Sacram*, IX, n.º 69.

²⁷ ROMANUS, "El V Congreso Internacional de Música Sagrada en Chicago y Milwaukee": *Tesoro Sacro Musical* n.º 1 (enero-febrero 1967) 3-6.

cuerpo y las extremidades pero no para mover los corazones. Estremece la piel, no la conciencia (P. Belli). Ha nacido de este espíritu tan moderno de evasión, de huída del hombre interior que es todo lo contrario de lo que pretende la Liturgia²⁸. Por otra parte, dada la *asociación de ideas*, en nuestra cultura occidental, ese estilo escandalizaría al pueblo fiel que se creería transportado a un cabaret.

El ideal gregoriano es modelo perfecto de estilo por su sencillez melódica, desnudez de medios, compenetración con el texto y unción religiosa de sus modos. Ya San Pío X había dicho que "una pieza musical era tanto más litúrgica cuanto más se parezca al canto gregoriano"²⁹.

Esto no quiere decir que se deben copiar las formas melódicas gregorianas consustanciales al texto latino, ni imitar sus complicaciones rítmicas poco populares; pero, en cambio, su riqueza modal puede ser una fuente inagotable de inspiración. Los reformadores protestantes, con gran visión popular, explotaron acertadamente el canto llano para dar forma a una canción religiosa, isorítmica, decididamente popular: *El Coral* (Cfr. supra.). El canto gregoriano sigue inspirando las obras sinfónico-vocales de los más ilustres compositores modernos: Milhaud, Honegger y el mismo Strawinski.

5. EL FOLKLORE.

Finalmente, si la renovación litúrgica pretende una participación más consciente del pueblo, ¿quién dudará que la fuente más pura, de la que brotarán las nuevas melodías, es el folklore propio, auténtica voz del alma popular? La misma Constitución de Liturgia nos alienta en este sentido, al decir en el n.º 119: "Puesto que en algunas regiones, sobre todo en países de misión, se encuentran pueblos de tradición musical propia que tiene gran importancia en su vida religiosa y social, se acordará a esta música la estima y el lugar conveniente, adaptando el culto a su genio, según el espíritu de los n.ºs 39 y 40".

La reciente Instrucción *Musicam Sacram* comenta este artículo conciliar del modo siguiente: "La adaptación de la música sacra en las

²⁸ D. CELADA, "L'assurdo della messa ye-ye": *Capella Sistina*, n.º 10 (apri-le-giugno 1966) 61-68; ID., "Dissacrazione e sacralizzazione": *Cappella Sistina* n.º 13 (gennaio-marzo 1967) 159.

²⁹ S. Pío X, *Motu Proprio*, 27 noviembre 1903.

regiones que tienen una tradición musical propia, especialmente en misiones, exige una especial preparación de los peritos, puesto que se trata de conjugar el sentido de lo sagrado con el espíritu de las tradiciones y las expresiones características de esos pueblos. Aquellos que se dediquen a esta obra, deben tener un conocimiento suficiente tanto de la Liturgia y de la tradición musical de la Iglesia como de la lengua, del canto popular y de las expresiones características de los pueblos a favor de los cuales prestan su trabajo”³⁰.

Ahora bien, España es la nación que, sin ser país de misión, posee el folklore más rico y característico del mundo occidental, verdadera mina inagotable para los compositores de todas las épocas. Basta leer los romanceros regionalistas, para hacerse una idea aproximada de la riqueza modal y rítmica del cancionero popular español³¹.

Ya lo había profetizado hace casi dos siglos nuestro gran clásico Eximeno: “El canto popular es la base sobre la cual cada pueblo debe construir todo su sistema artístico”³². Así lo entendieron aquellos precursores de la Escuela Nacional Española que fueron *Pedrell* y *Olmeda*. Este, además, trató de aplicar estas ideas nacionalistas a la música religiosa.

Quizás algún lector sonreirá al imaginarse ingenuamente que incorporar al culto la música popular española supone alterar el recogimiento litúrgico con el repiqueteo de las castañuelas³³, con el zapateado o con los desgarradores lamentos del cante jondo. Eso mismo ocurrió cuando los citados precursores y Barbieri hablaban de llevar el folklore español al teatro y a los conciertos. Sin embargo, de esas ideas nació la Escuela Nacional Española del siglo xx, émula de la Escuela Rusa de los “Cinco”; gracias a ese movimiento se han hecho inmortales Albéniz, Granados, Usandizaga y sobre todo Falla, cuyas composiciones pasean el nombre de España por todos los escenarios del mundo a la misma altura artística que las de Moussorgski y Korsakoff lo hacen con el folklore ruso.

³⁰ Instrucción *Musicam Sacram*, VII, n.º 61.

³¹ M. LÓPEZ CHAVARRI, *La música popular española*, Barcelona 1927.

³² P. EXIMENO, *Origines et règles de la musique*, Rome 1774.

³³ No estaría de más recordar que las castañuelas, cuyos orígenes se remontan a la prehistoria egipcia, fueron en un principio instrumentos sagrados. Píndaro habla del ambiente intensamente sagrado que creaban dichos instrumentos (krusmata), manejados por sacerdotes. Fue mucho más tarde cuando se humanizaron y se vulgarizaron en manos de las bailarinas gaditanas, como atestigua San Isidoro (cfr. Van LOO, “*Castagnettes*”: *Musica* n.º 51. (juin 1958) 31-35.

No pretendo lanzar un “manifiesto” pro música española a lo Pedrell, pero sí señalar en estos momentos de desorientación un camino seguro, el de nuestra música popular, abierto ya por Olmeda y emprendido, con cierta timidez, por los Otaño, los Ubeda, los Iruarrizaga...³⁴

Lo que no se puede admitir es rechazar por una parte “el canto de la Iglesia” y la polifonía sacra y, por otra parte, despreciar nuestro folklore como arsenal de inspiración, para conformarse con un estilo importado, cuyas raíces apenas conocemos, pero que jamás sentirá nuestro pueblo como expresión auténtica de su alma³⁵.

Excedería los límites de este artículo y desbordaría la orientación de esta revista, si me propusiera señalar las características modales y rítmicas de nuestro folklore, así como el método para transformarlo en canción selecta y religiosa. Hay muchos estudios sobre el particular³⁶. En cuanto al método, las obras de Albéniz y Falla son mucho más elocuentes que las teorías. Sin embargo, quisiera precisar que el folklore andaluz, con el poder mágico de sus gamas orientales, es como el común denominador de todo el folklore español. Los modos árabes se han infiltrado por todas las regiones de la Península. Más aún, su influencia se extiende por todo el Mediterráneo islámico desde Marruecos hasta Turquía. No obstante, el folklore castellano, vasco, gallego, asturiano, catalán, murciano, leonés, tiene en sí mismo un gran interés por sus características individuales. En general, predominan las modalidades gregorianas: modo *dórico* (protus) y modo *frigio* (deuterus). Por ejemplo, casi todas las canciones castellanas son de procedencia litúrgica, mozárabe-visigótica. Estos cantos se conservaban en forma de romances floridos, desarrollándose al mismo tiempo que el romance de la lengua castellana.

Afortunadamente se conservan documentos escritos del canto sacro de la España visigoda entre los que sobresale el Antifonario de la catedral de León. Estos documentos deberían constituir una fuente preciosa de inspiración, ahora que tanto se habla del “retorno a las fuentes” si bien se precisa previamente la colaboración de los musicólogos para la transcripción... En cambio, tenemos a nuestra disposición un estudio

³⁴ H. COLLET, *L'essor de la musique espagnole au XX siècle*, Paris 1929.

³⁵ No me quiero referir al P. J. Gelineau que, consta, bebió en la música siríaca la idea y la inspiración modal de sus salmos que tanto éxito han alcanzado en el mundo entero.

³⁶ R. LAPARRA, “La musique et la dance populaires en Espagne”: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* IV/1, Paris 1920, 2.353-2.400; M. LÓPEZ CHAVARRI, o. c.

exhaustivo de las *Cantigas* de Santa María de Alfonso X el Sabio, verdadero monumento de la *monodia* medieval española³⁷. Si bien en su forma son semejantes al "virelai" francés, las cantigas son canciones auténticamente españolas cuya modalidad está determinada por la influencia del canto eclesiástico unas veces, otras, por el canto popular y, desde luego, por el árabe. ¿Quién negará que las Cantigas, en sus formas rítmicas y en sus modalidades, debieran haber sido la primera cantera a la hora de crear una plegaria cantada para el pueblo español?

Ahora bien, no basta escoger una melodía popular y aplicarle sin más un texto sacro. Para eso no es necesario talento de compositor. Así obraron algunos con la zarzuela y no consiguieron más que vulgaridades; y así se han comportado en esta oportunidad litúrgica algunos atrevidos, especialmente en países de misión, llegando hasta incorporar en la misa *ritmos de danzas* profanas de carácter popular. Por eso, el Congreso Internacional de Música Sacra de Chicago, en una de sus conclusiones, la cuarta, condena categóricamente el uso de estas danzas, sobre todo en Hispanoamérica, por su oposición radical a la Liturgia y al espíritu de la Constitución. Asimismo, se recomienda, quinta conclusión, abstenerse de tomar melodías populares por su asociación con situaciones nada religiosas...³⁸.

Estamos totalmente de acuerdo, y no sólo por esas razones. Se impone un proceso de *abstracción*, de *purificación* hasta elevar el folklore a la categoría universal de obra de arte, sin perder por ello su auténtica idiosincrasia original, cuya belleza dependerá del talento del compositor.

Este proceso de elaboración del material folklórico fue indicado ya por Mitjana: "Paso del canto popular al "lied", canción culta o selecta; del "lied" al drama lírico, a la ópera nacional, a la sinfonía". Nosotros añadiríamos: "paso de la canción popular al coral, del coral al oratorio". Así lo practicaron los compositores de la Reforma, poniendo en práctica lo que ellos llamaron el "verbesserung", mejoramiento ideal, procedimiento que han seguido en sus composiciones profanas los grandes maestros Bizet, Falla, Albéniz, Granados y sus dignos sucesores, sea cual fuere el "ismo" a que pertenecen: naturalismo, Pérez-Casas, Esplá; nacionalismo popular, Moreno-Torroba, Sorozábal, o la cantera regional de su procedencia, Monpou, folklore catalán; Usandizaga, vasco.

³⁷ H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Sta. María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona 1943; A. HUGHES, *Storia de la musica, II Musica medioevale fino al trecento*, Milano 1963, 296.

³⁸ ROMANUS, a. c.

La "Misa de la juventud" de Cristóbal Halffter, compuesta a base de modalidades mozárabes, modo dórico, significa un paso firme en esa orientación nacionalista de la restauración litúrgica española, si bien no sea plenamente satisfactoria su forma.

¡Ojalá todos los compositores comprometidos en la renovación litúrgica, conscientes de la responsabilidad del momento actual, se apresten a cerrar filas en este movimiento que podríamos calificar de "nacionalismo religioso" único medio de producir obras dignas de la Liturgia y del pueblo español al que va dirigida; obras que tengan al mismo tiempo sello de eternidad!

P. JULIÁN EZCURRA