



CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA

12

LA MUSICA EN LA IGLESIA, HOY: SU PROBLEMÁTICA

V DECENA DE MUSICA EN TOLEDO, 1973

17841

17.841

LA MUSICA EN LA IGLESIA, HOY:
SU PROBLEMATICA

CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA

La nueva liturgia en las Iglesias tradicionales.

Francisco Iníiguez Almech.

Defensa del Patrimonio Artístico y Cultural de Europa.

Conferencia Internacional de Bruselas, noviembre de 1969.

La educación musical en la enseñanza primaria.

Decena de Música en Toledo 1969.

Unesco. Conferencia sobre políticas culturales.

Venecia, agosto-septiembre 1970.

I Conversaciones de Música en América y España.

I Festival de Música de América y España.

La música en la Universidad.

Decena de Música en Sevilla 1969.

Protección del Patrimonio Artístico Nacional.

La educación musical en la enseñanza media.

II Decena de Música de Toledo 1970.

La educación musical profesional.

II Decena de Música en Sevilla 1970.

La normalización del diapasón.

II Decena de Música en Toledo 1970.

Las orquestas no estatales: su problemática.

V Decena de Música en Sevilla 1973.

La crítica musical.

Curso «Manuel de Falla» del XIX y XX Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

El diapasón.

Oscar Esplá.

La música en la Iglesia, hoy: su problemática.

V Decena de Música en Toledo 1973.

LA MUSICA EN LA IGLESIA, HOY: SU PROBLEMÁTICA

V Decena de Música en Toledo, 1973



R. 44-631

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO
Y CULTURAL
COMISARIA NACIONAL DE LA MUSICA
MADRID

Toledo, 17-28 de mayo de 1973

PALACIO DE FUENSALIDA

Director:

ANTONIO IGLESIAS

Subcomisario Técnico de la Música

Secretario:

MANUEL ANGULO

Asesor del Departamento de Educación Musical

© SERVICIO DE PUBLICACIONES
DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

Edita:

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Imprime: Artes Gráficas Benzal - Virtudes, 7 - Madrid-3

Depósito legal: M. 20.767.—1975

ISBN: 84-369-0407-9

Impreso en España

INDICE

	<u>Págs.</u>
Prólogo	9
PONENCIAS:	
<i>La creación musical desde el Concilio Vaticano II,</i> por Miguel Alonso	13
<i>Posibilidades vocales e instrumentales en la música litúrgica,</i> por Carmelo A. Bernaola	69
<i>El canto gregoriano, la polifonía y la música antigua,</i> por Ismael Fernández de la Cuesta	85
<i>Responsabilidad del compositor ante la música litúrgica,</i> por Cristóbal Halffter	119
<i>Los medios de difusión al servicio de la música litúrgica,</i> por Tomás Marco	135
<i>La asamblea en relación con el canto litúrgico,</i> por Oriol Martorell	147
<i>Los nuevos textos litúrgicos en orden a su musicalización,</i> por Andrés Pardo	163
<i>Memoria y conclusiones</i>	201

PROLOGO

La sensibilización musical de todos los españoles es punto esencial en las directrices trazadas por la Dirección General de Bellas Artes y que, a través de su Comisaría General de la Música, se ha propuesto ir encauzando y llevar a cabo progresivamente. He ahí el motivo y preocupación por el estudio, mediante los seminarios que vienen celebrándose junto a los ciclos de conciertos por ella programados, de las variadas circunstancias que concurren en la realidad musical española actual como base inicial, clara y objetiva, desde la que se tracen las más adecuadas soluciones encaminadas a la consecución de tan alta y noble finalidad.

La V Decena de Música en Toledo ha sido el marco en el que se ha desarrollado el Seminario que, bajo el título *La música en la Iglesia, hoy: su problemática*, ha dado ocasión para que sea escrupulo-

samente analizado un tema urgente y actual, por una parte, y de directa influencia en una esfera de acción muy amplia, por otra. La utilización de la música en la liturgia después del Concilio Vaticano II, las posibilidades y compromiso del compositor con la Iglesia actual, el aprovechamiento y vigencia de músicas preteritas, la forma de emplear los nuevos textos litúrgicos, así como el comportamiento de la asamblea y los medios de difusión, habían de ser forzosamente fuentes motivadoras y a las que se circunscribiera la temática expuesta y discutida en jornadas de estudio de las que han sido protagonistas personalidades que, por su condición de músicos y especialistas, han garantizado y ofrecido una seria aportación en un campo de tanta trascendencia y urgencia de canalizar.

El propósito y contenido de dicho tema tiene una amplia y ambiciosa trayectoria de la que, quizá, este Seminario sólo es un primer paso, ya que su intención ha sido abordar y desentrañar una problemática para ofrecer unos puntos de vista que, madurados tras profundas sesiones de trabajo a cargo de opiniones realmente calificadas en torno al tema, habían de parecer los más convenientes. Pasos posteriores y el desarrollo de tales puntos iniciales han de venir seguidamente, sin duda alguna, con el fin de ir ordenando de forma apropiada los diferentes factores que han de conducir al logro ideal de algo tan importante como es una música que afecte adecuadamente a la sensibilidad religiosa.

PONENCIAS

LA CREACION MUSICAL DESDE EL CONCILIO VATICANO II

por MIGUEL ALONSO



Esta ponencia bien puede llevar como subtítulo «las formas musicales y la renovación litúrgica», de acuerdo con su contenido específico. Pero antes de entrar en la exposición del tema, permitidme dar las gracias, por partida doble, a la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de la Música. Mi gratitud, como ya he dicho, está motivada por dos razones, la primera de tipo personal, en cuanto he sido invitado a tomar parte en este Seminario, y la segunda, por la oportunidad en la elección de un tema tan actual y palpitante como el de «La música en la Iglesia, hoy», que nos brindará nuevos motivos de reflexión, aportará nuevos materiales y nos infundirá renovados estímulos, para proseguir en nuestra tarea de elevar y dignificar el nivel de las músicas destinadas al culto divino.

EL PORQUÉ DE ESTA TEMÁTICA

En el Seminario celebrado en Alicante en enero de este año se eligió como tema de estudio «la problemática del compositor en España» y allí abordé los problemas del compositor litúrgico, en un análisis de los documentos conciliares y posconciliares que nos permitió descubrir e individuar los puntos basilares en los que se apoya la auténtica reforma litúrgico-musical, y que constituyen el verdadero punto de partida para llegar a conseguir una música que, por funcionalidad litúrgica, eficacia pastoral y calidad artística, sea digna de la acción cultural. La participación consciente, activa y fructuosa del pueblo de Dios en la acción litúrgica con canto; el considerar la música como un resultado de la compenetración del arte con la acción cultural —de ahí su santidad, a la vez que su funcionalidad—; el descubrimiento de la asamblea, el conocer sus características y posibilidades —lo que da como resultado un pluralismo de niveles, formas y estilos—, han de constituir los indicadores de dirección, los guías seguros para los compositores y para todos aquellos que tienen la responsabilidad del canto en las celebraciones litúrgicas.

Ahora bien, todo esto ha de ser interpretado, entendido y aplicado en su exacta dimensión, evitando toda postura de intransigencia, y con un gran sentido de realismo. Sin prisas, pero, eso sí, sin pausas; ya que en los años que llevamos, por una parte, vemos que no bastan las soluciones puramente técnicas, descaradas de todo sentido litúrgico-pastoral, y por otra, observamos cómo ciertos tipos de música que proliferan incontroladamente, tanto por su contenido

textual, mejor dicho, falta de contenido, como por su ínfima calidad musical, rebajan alarmantemente los niveles musicales y culturales de las asambleas; tenemos que enfrentarnos a fondo con el problema, aprovechando los datos de las experiencias realizadas, incluso los errores, para no repetirlos, y planteándonos nuevas soluciones más reposadas y meditadas, sin las prisas y las exigencias de la primera hora. Somos conscientes de que una reforma musical como la que se intenta llevar a cabo supondrá años de esfuerzos y de entrega; pero lo fundamental es que éstos se canalicen dentro de las necesidades litúrgico-pastorales, sin olvidar, en ningún caso, que la música destinada al culto ha de distinguirse por su calidad, nobleza y dignidad. No podemos seguir amparándonos en el equívoco de que el pueblo sólo canta cosas fáciles para justificar trivialidades del producto e incapacidades personales. La sencillez jamás ha estado reñida con la nobleza de estilo y con la calidad. Las exigencias de la participación se pueden conseguir con procedimientos dignos y jamás han de servir como amparo de carencias e incompetencias y, mucho menos, de osadías, que comprometen no sólo valores musicales, sino lo que es peor, educativo-pastorales.

ACTITUD PERSONAL DEL COMPOSITOR LITÚRGICO

Considero oportuno, antes de abordar el tema propuesto, y con el fin de ofrecer en esta conferencia una síntesis completa del problema, reproducir alguna de las consideraciones expuestas en el Seminario alican-

tino sobre un aspecto tan interesante como es el de la situación personal del compositor ante la llamada de la Iglesia, o ante la decisión personal de componer música con destino al culto.

Para esto nos será útil analizar la situación o situaciones comunes del compositor en general, que nos permitan descubrir con mayor precisión las situaciones concretas. Nada mejor, por tanto, que establecer como dos estadios, distinguir las dos etapas que se pueden observar perfectamente en todo compositor cristiano: el estadio de la creación de la música pura, y el momento del compositor ante la llamada a una vocación al «servicio particular» de Dios.

A través de un análisis de situaciones trataré de establecer el «momento» estético del compositor ante la obra de arte puro, para llegar a valorar su actitud de servicio, como compositor de música litúrgica.

En el primer estadio, el compositor se halla en un estado, podemos afirmar, de *libertad absoluta*; libertad que se extiende a las ideas, a las formas, a los medios expresivos, a la técnica que va a elegir. «Libertad, que —dice Adorno— no puede ser, no debe ser condicionada ni siquiera por el encargo indiferenciado; ya que para el artista, el establecer términos y ocasiones determinadas basta ya a apagar la involuntariedad de la que su capacidad creativa tiene necesidad para estar realmente emancipada» (T. W. Adorno, *Filosofía della musica moderna*. Edit. Einaudi, Turín, 1959, pág. 27). No hay que olvidar que se habla aquí en términos de pura estética y en el contexto del fenómeno musical abstractamente considerado.

Ahora bien, ¿cómo reacciona el artista ante esta libertad ilimitada, sin cortapisa alguna? «Por lo que a mí toca —dice Strawinsky— siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinitud de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. Si todo me está permitido, lo mejor y lo peor, si ninguna resistencia se me ofrece, todo esfuerzo es inconcebible; no puedo fundarme sobre nada y toda empresa desde entonces es vana.» Y prosigue: «¿Estoy obligado a perderme en este abismo de libertad? ¿A qué podré asirme para escapar al vértigo que me atrae ante la virtualidad de este infinito? ¿Qué hacer ante este terror, ante el no saber hacia dónde dirigirme, ni qué camino tomar? Lo que me saca de la angustia que me invade ante una libertad sin cortapisas es que tengo siempre la facultad de dirigirme inmediatamente a las cosas concretas. Sólo he de habérmelas con una libertad teórica.» Como se puede observar, de la libertad absoluta, sin cortapisas, filosófica de Adorno hemos pasado a un estadio más realista, a un terreno más firme, más determinado. Yo llamaría esta situación, libertad de elección, que es la que nos libraría de la angustiada tiranía de la libertad absoluta. «Venceré mi terror —dice Strawinsky— al disponer de elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo del infinito que me asustaban antes... Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me asigno para cada una de mis empresas. Y diré más, mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más

obstáculos... a la voz que me ordena crear respondo con temor, pero me tranquilizo en seguida al tomar como armas las cosas que participan en la creación, pero que le son todavía exteriores.» (I. Strawinsky, *Poética musical*. EMECE Edit. Buenos Aires, 1946, pág. 86 y siguientes.)

No he querido abreviar la cita porque en ella el maestro genial sintetiza admirablemente la problemática personal del compositor de una manera asombrosamente realista, con una clarividencia casi sobrehumana. Pasar de este estadio general a la concreta situación del compositor ante la obra litúrgica es obviamente coherente.

El compositor puede enfocar esta libertad de elección, esta «renuncia» a la libertad sin límites, hacia diversos objetivos. Así nacerá una música culta en sus diversos géneros, una música funcional —radio, televisión, teatro, cine, etc.—, una música comercial o una *música litúrgica*.

Adoptaré el método directo y pondré al compositor ante su decisión personal de componer música para las celebraciones litúrgicas: ha sentido la necesidad impelente de responder a la llamada conciliar y está dispuesto a prestar ese servicio a Dios y a la comunidad cristiana, o le ha sido encargada la composición de alguna obra con destino al culto, o quiere participar a un concurso de música litúrgica, etc. Pues bien, ya sabe el camino. Una vez que ha tomado su decisión y ha hecho su elección ha comenzado a disipar sus angustias y temores. Al disponer de elementos sólidos y concretos, que le ofrecerán un campo tan vasto como la desazón y el vértigo que antes le

asustaban, vencerá su terror. Se moverá dentro del estrecho marco que él mismo ha elegido con libertad.

Ahora bien, ¿hasta qué punto y en qué grado es consciente el compositor, digamos litúrgico, de las limitaciones, cortapisas, realidades de diverso tipo que encuadran la música cultural, y que al mismo tiempo son los elementos concretos, los materiales de que va a disponer para realizar su obra y que le independizarán al mismo de la opresión de una libertad sin límites? Será el mismo compositor en cada caso el que ha de responder a este interrogativo, al entrar ya en tierra firme, al dirigirse a ciertas realidades concretas, a los casos que participan en la creación. De todos modos, no estará demás recordar ciertas actitudes.

La primera y principal de ellas, ya apuntada anteriormente, es la actitud de *servicio*. Esta disposición entra en una nueva dimensión, una especial grandeza, una vocación. El compositor tiene que meditar en el significado espiritual de esta llamada y en la responsabilidad que contrae con la aceptación de esta colaboración. Creo que en esta reflexión el compositor de música litúrgica encontrará la solución de muchos problemas, pues conseguirá percatarse del significado preciso de su misión, de su «munus ministeriale». Se convencerá de que este servicio, lejos de disminuir la importancia de la expresión de la música en cuanto tal, le dará esa nueva dimensión pastoral, si es capaz de captar, que la renovación litúrgica va devolviendo poco a poco todo lo que el canto y la música deben aportar a la celebración para hacerla más significativa, más activa, más comunitaria.

○ Tendrá que descubrir los puntos básicos sobre

los que se tiene que apoyar para iniciar su despegue artístico, las limitaciones que a la vez son posibilidades y que he enumerado anteriormente. Si tales principios son dignos de meditación por la riqueza de soluciones que ofrecen, el quedarnos en este punto nos sentiríamos limitados a la pura teórica.

Pues bien, con el ánimo de proyectar luz en medio de tanta desorientación se han elegido temas bien concretos para las ponencias de este Seminario. Es el deseo de todos, organizadores y ponentes que estos trabajos sirvan como punto de referencia y de reflexión para compositores y responsables del canto. Personalmente, he enfocado mi ponencia hacia uno de los puntos de la problemática global que más urgencia tiene de soluciones, como es el de las «*formas musicales* después de la reforma litúrgica». Quizá mi exposición resultará extensa, de lo que pido venia, pero sí les prometo que todo en ella tendrá un enorme sentido práctico, ya que es fruto de estudio y de experiencia, y, sobre todo, del contacto con las realidades del momento. Espero que con mi temática podré aportar algo, en este campo de las formas musicales, que urgentemente están solicitando sobre todo los compositores: una especie de guía, de orientación sobre la función y forma de los cantos de la celebración. Esta es una preocupación que en la «Tercera Instrucción para la exacta aplicación de la Constitución Litúrgica» sigue siendo puesta de relieve y urgida su necesidad: «Las composiciones musicales, al estar ordenadas a la celebración del culto divino, es *necesario* que posean un fondo espiritual y una *calidad de forma* que sintonicen con el contenido interior del acto litúrgico y con cada una de sus partes, que no

dificulten la participación activa de toda la asamblea y que encaminen la atención y afectividad hacia lo que se está realizando» (número 3, b). No se pueden sintetizar mejor tanto las preocupaciones de orden pastoral como aquellas de índole musical: «La calidad formal», que no ha de ser arbitraria, sino que ha de «sintonizar con el contenido interior del acto litúrgico y con cada una de sus partes». Pues bien, he aquí el primer punto, el primer interrogante del problema: ¿Son suficientemente conocidas por el compositor la función, la forma, la dinámica de cada canto dentro de la celebración? No soy quien para dar la respuesta, pero viendo muchas de las músicas que se están produciendo, bien podemos concluir que o se desconocen o, lo que es peor, se hace caso omiso de ellas.

Por otra parte, en una reunión celebrada en la Abadía del Valle de los Caídos entre un grupo de compositores litúrgicos se planteó la necesidad de elaborar un estudio de los cantos de la celebración, sobre todo en sus aspectos funcionales y formales. Considero, pues, este trabajo como un punto de partida para ulteriores estudios. No pretendo en una sola ponencia agotar un campo tan extenso, por eso voy a ceñirme al estudio de los cantos de la celebración eucarística, del sacrificio de la misa. La diversidad que presenta será modélica, al menos desde el punto de vista formal, para otros tipos de celebraciones.

NECESIDAD DE UN ESTUDIO
DE LAS FORMAS
MUSICALES EN LA LITURGIA RENOVADA

Con la introducción de la lengua vulgar en la celebración litúrgica se plantea urgente el problema de la musicalización de los nuevos textos. Nuevos y sugestivos horizontes de amplitud incalculable se presentan al compositor litúrgico. La renovación ha sido tan radical, que bien puede justificar el sentido de una verdadera revolución. Estamos en los comienzos y, por tanto, son explicables situaciones de incertidumbre y de ambigüedad, sólo disculpables en quienes trabajan con empeño en un clima de investigación y de experimentación, muy diferente de la actitud de aquellos que quieren resolver el problema por la vía rápida del diletantismo y de la facilonería.

Es urgente, por tanto, la actualización de nuevas formas musicales que contemplen tanto los imperativos litúrgico-pastorales ya apuntados, como la calidad de un lenguaje musical vivo y actual, enraizado en la sana tradición de la música eclesiástica. Lo que en ningún modo quiere decir que hay que dar la precedencia a la forma «motetística» imperante en la tradición preconiliar, ni al virtuosismo melismático de la antigua melodía romana, ni mucho menos al «lirismo romántico» del siglo XIX.

Se trata de descubrir nuevas formas en las que la proclamación solemne de la palabra se encuentre a la base de la música ritual. Este es el espíritu y esta es la letra que encontramos en la *Ordenación General del Misal Romano*, cuando dice: «...que la voz responda al género de cada texto, bien sea lección, ora-

ción, admonición, aclamación, canto» (18). Tan importante en esta tarea es la palabra, el «sentir la palabra» en sus valores fonéticos y rítmicos y en el contexto expresivo de las determinadas situaciones y momentos litúrgicos de la celebración, que una de las ponencias de este Seminario está dedicada al estudio de las características musicales de los textos litúrgicos. Esto, por otra parte, me permitirá dedicarme a los problemas estrictamente formales, sabiendo que los otros aspectos serán tratados con competencia por el ponente.

ESTRUCTURA Y FORMA
DE LOS CANTOS DE LA MISA
EN ORDEN A SU MUSICALIZACIÓN

Este enunciado necesariamente va dividido en dos partes fundamentales, según que unos cantos pertenezcan al llamado «ordinario» y otros al denominado «propio» de la misa. No es éste el momento para hacer un estudio del proceso histórico de cambios y vicisitudes de la liturgia de la misa; por eso me voy a ceñir al esquema de la misa actual, de la misa renovada, que, en definitiva, es el que nos interesa, tal y como fue aprobado y promulgado por Su Santidad Pablo VI, en la Constitución Apostólica *Missale Romanum* del 3 de abril de 1969, en la que se «exponen las directrices generales, según las cuales quede bien ordenada la celebración de la Eucaristía, y se proponen las normas a las que habrá de atenerse cada una de las formas de celebración» (número 6). De lo que se deduce que hay una estructura

fija de la misa; sin embargo, su organización, dentro de esta estructura, comporta ciertas variantes textuales y rituales de acuerdo con los tiempos litúrgicos, las festividades y con la índole particular de cada celebración. Estas variantes podemos considerarlas como las piezas de recambio que se han de acoplar dentro de los elementos fijos, inalterables, de acuerdo con el esquema estructural de la celebración global. Los elementos fijos vienen agrupados bajo la denominación de Ordinario de la misa; los otros, los mutables se conocen con el nombre de Propio de la misa.

CANTOS DEL ORDINARIO DE LA MISA

Como acabamos de decir, hay unos elementos que cambian en cada celebración y otros que permanecen invariables. Estos últimos, por su regularidad habitual, constituyen el llamado Ordinario. «Son como las “reglas del juego” de la celebración, como la estructura elaborada y armónica de un acontecimiento siempre nuevo, siempre extraordinario: la reunión de la comunidad cristiana.» (*Misal de la comunidad*, página 513.) De advertir que los términos «ordinario» y «propio» son puramente rutinarios y fruto de una clasificación teórica, de una abstracción, pues desde el punto de vista de los ritos el «ordinario» no existe, ya que cada una de las piezas analizadas constituye una acción original y un momento de la celebración específica, por su naturaleza, su función y su forma: la sección aclamativa de la gran plegaria eucarística, el Santo; la leta-

nía que acompaña el rito de la fracción, «Cordero de Dios»; la letanía de súplica inicial, «Señor ten piedad»; un himno autónomo, el Gloria, y la profesión de fe, el Credo; así como el canto de algunas aclamaciones. Estas son las piezas que constituyen el núcleo susceptible de musicalización del Ordinario. Su característica principal está en la invariabilidad de sus textos. Ahora bien, el que sus textos sean invariables, esto no quiere decir que su presencia ha de ser fija en toda celebración; pues algunas, como el Gloria y el Credo, no se dicen en todas las misas.

Al hacer el estudio de cada uno de estos cantos, que constituyen esta primera parte, así como aquellos del «propio» que trataré en la segunda, lo realizaré desde diversas angulaciones, como son: a) legislación actual; b) breve proceso histórico; c) función y significado, y d) forma musical. La bibliografía particular la citaré al final. Las fuentes propiamente litúrgicas son: 1) el «Graduale Simplex», aprobado por la Sagrada Congregación de Ritos el 3 de septiembre de 1967, en el que se incluyen cantos fáciles para el «propium misae» en lugar de los más difíciles del «Graduale Romanum»; 2) la *Ordenación General del Misal Romano*, ya citada; 3) La «Tercera Instrucción para la exacta aplicación de la Constitución Litúrgica» del 5 de septiembre de 1970, y 4) El «Ordo Cantus Misae», aprobado por la Sagrada Congregación para el Culto Divino el 24 de junio de 1972, obra en la que, para conservar el tesoro del canto gregoriano, se acomodan estas músicas a la nueva ordenación de los textos de la celebración. Tanto esta obra como el «Graduale Simplex» nos ofrecen los textos de los

cantos que no aparecen en el misal. Textos los del «Graduale Simplex», que han sido seleccionados solamente por razones musicales, y no se pueden utilizar sin la música en manera alguna.

I. EL «SEÑOR, TEN PIEDAD», O «KYRIE»

a) *Historia*.—Su historia corre a la par de la Oración de los Fieles o Plegaria Universal, felizmente restaurada en la liturgia actual. Testimonios de los primeros siglos nos hablan de esta plegaria universal en la misa y de las respuestas de los fieles a las intenciones en forma de letanía, que responden perfectamente al ritmo de la plegaria de las grandes asambleas. Estas respuestas del pueblo se fijan en formas estereotipadas, la del «Kyrie eleison» fue la más popular, y esto está confirmado por las *Constituciones Apostólicas* hacia el final del siglo iv. Pero la antigua oración de los fieles no tarda en perder, dentro de la misa romana, su forma y significado. El papa Gelasio nos brinda el testimonio de su desplazamiento hacia el principio de la misa. Por otra parte, no podemos olvidar la carga expresiva del «Kyrie» como oración de súplica concisa y emotiva, por la que se expresan, apenas sin palabras, las ansias de perdón y de ayuda del corazón humano, lo que le permitió independizarse y repetirse con frecuencia aisladamente. Lo cierto es que como final de su evolución histórica dejó de ser la plegaria conclusiva de la liturgia de la Palabra, para convertirse en un elemento del rito de entrada.

b) *Legislación*.—Este apartado de carácter legal

nos sirve para ponernos al día de la situación actual de los cantos y del pensamiento y disciplina de la Iglesia al respecto.

«Después del acto penitencial —se lee en la Ordenación general del Misal Romano— se empieza el «Kyrie eleison», a no ser que éste haya formado parte del mismo acto penitencial. Siendo un canto con el que los fieles aclaman al Señor y piden su misericordia, regularmente habrán de hacerlo todos, es decir, tomarán parte en él el pueblo y la «schola» y el cantor.

Cada una de estas aclamaciones se repite, según la costumbre, dos veces, sin excluir, según el modo de ser de cada lengua o las exigencias del arte musical o de las circunstancias, una más prolija repetición o la intercalación de algún brevísimo «tropo». Si no se canta, al menos se recita» (OGMR, núm. 30).

c) *Naturaleza y función.*—Ya hemos dicho que se puede considerar como el resto de una letanía, o como una oración de súplica concisa e independiente. Su función es de petición, de impetración idéntica a la plegaria universal recientemente restaurada. En este sentido, alguno lo puede considerar como un doble inútil; sin embargo, en la nueva reforma viene considerado: a) como imploración de perdón, cuando se halla integrado en el acto penitencial; b) como invocación a Cristo Señor Salvador, si se ejecuta después del acto penitencial; c) algunos la consideran como una llamada, un «adsumus» de la asamblea reunida para la celebración litúrgica.

d) *Forma musical.*—En el texto actual del «Kyrie» y del «Christe» se ha suprimido la tercera repetición, quedando reducidas a dos cada una de las invocaciones, estableciéndose así una especie de diálogo. De

las tres fórmulas que aparecen en el misal reformado, la tercera lo incluye como parte integrante del acto penitencial. Podemos señalar, de acuerdo con el texto, dos tipos de formas, una elemental y otra elaborada.

1. La forma *elemental* de diálogo ofrece fáciles soluciones, pues consta de una propuesta —celebrante, cantor, coro, pequeño grupo— y de la respuesta del pueblo o asamblea.

Lo importante es captar y conseguir la intencionalidad formal propia de un gesto de invocación, de súplica. Pretender algo más, convertirlo en una «pieza de música», en un *lied*, o en un canto estrófico, sería falsificar su significado, su función de llamada, de grito, su dinámica interior y exterior.

2. *Forma elaborada*.—Está previsto que por «exigencias del arte musical o de las circunstancias, se verifique una más prolija repetición de las invocaciones o la inclusión de algún brevísimo «tropo». Como se ve, la reforma también tiene en cuenta las exigencias del *arte musical*, y esto ofrece al compositor, en determinados casos, nuevas y variadas posibilidades formales, siempre que las respuestas e intervenciones de la asamblea no pierdan nunca el carácter de invocación, de súplica. Por tanto, la fórmula musical ha de subrayar este carácter y la estructura dialogante de la letanía: fórmula bipartita de antecedente y consecuente. El diálogo, pregunta-respuesta, no es necesario que sea homogéneo, la proposición puede ser sencilla, enunciativa, recitando o cantilando, mientras que la respuesta puede tener un carácter de mayor coralidad.

La inclusión del «tropo», frase que se intercala o

se antepone en el texto litúrgico, es una variante que supone nuevas posibilidades estructurales, melódico-corales y de diálogo.

II. EL GLORIA

a) *Historia*.—El Gloria, al igual que el «Kyrie», no se compuso para la liturgia de la misa. Es un legado precioso de la primitiva poesía himnica que, inspirándose en los cánticos bíblicos, sobre todo en los salmos, creó una nutrida literatura de cantos religiosos, perdida hoy casi por completo. Eran en su mayoría piezas sencillas de prosa poética.

La primera noticia de su inclusión en la misa data de la segunda mitad del siglo v y con él la liturgia romana asimiló «el más bello, el más popular, el más antiguo canto cristiano que ha llegado hasta nosotros» (P. Maranget, *Le Gloria in excelsis*, SL, 6, 1927, página 44).

b) *Legislación*.—Así resume la *Ordenación del Misal Romano* sus disposiciones sobre el Gloria: «Es un antiquísimo y venerable himno con que la Iglesia congregada en el Espíritu Santo glorifica a Dios Padre y al Cordero y le presenta sus súplicas. Lo canta o la asamblea de los fieles, sola o alternando con los cantores, o los cantores solos.

Se canta o recita los domingos, menos en Adviento y Cuaresma; las solemnidades o fiestas y en algunas celebraciones especialmente solemnes» (número 31).

c) *Naturaleza y función*.—«Hay un momento en la liturgia cristiana —escribe Gino Stefani—, en el que el canto no es sólo un soporte melódico de la

palabra, un factor de comunidad y de solemnidad, un ingrediente de atmósfera celebrativa, sino un verdadero y propio acto de culto en sí mismo, un rito autónomo: este momento es el himno» (*L'Espressione vocale e musicale nella liturgia*, Turín, 1967, pág. 102 y siguientes). Y yo añadiría que el Gloria es el himno por excelencia. San Agustín hace algunas consideraciones muy sugestivas: «Si es alabanza, es alabanza de Dios, pero no es canto, no es himno» (*Enarratio in ps. 72,1*); esto no es una adivinanza, él mismo lo aclara: «El himno posee estas tres cosas, el canto, la alabanza, Dios. La alabanza a Dios con canto se denomina himno» (*Enarratio in ps. 148,17*). Con esto coincide nuestro San Isidoro: «Los himnos son propiamente cantos que contienen la alabanza divina.» De ahí la importancia de los himnos como función y como forma musical. El Gloria es el prototipo de esta alabanza con canto.

d) *Forma musical*.—No hay duda que la forma ideal será aquella que, además de reflejar todo el contenido de alabanza, permita a toda la comunidad participar activamente en el canto, dada su naturaleza de loa eclesial, comunitaria. La estructura textual, tan rica y variada, presenta tres partes bien definidas, que pueden ofrecer una pista al compositor: El canto de los ángeles en la Noche Santa, las alabanzas a Dios Padre y las invocaciones y loores a Jesucristo.

Tratándose de un himno de ritmo libre, frecuente en la poesía moderna, se excluye una forma cerrada de tipo estrófico. Por tanto, el compositor ha de recavar la estructura musical del contenido y forma textuales, de la función litúrgica, de la distribución y disposición de los elementos musicales que partici-

pan, etc., todo esto le ofrece un gran número de posibilidades.

La forma *alternada* es una de las más frecuentes. Este dialogar se puede realizar entre los mismos fieles, dividiendo en dos grupos la asamblea, entre ésta y el coro, etc.

De todos modos, el *análisis del texto* nos descubrirá que, no sólo su contenido, sino las estructuras literario-gramaticales, al ser típicamente aclamatorias, sugieren la utilización de las formas vocativas, de repeticiones y progresiones, simetrías, etc., como materiales a la hora de la creación musical.

III. EL CREDO

a) *Historia*.—El Símbolo Niceno-Constantinopolitano es un símbolo bautismal, es una fórmula de fe. Ha sido siempre un texto del pueblo. En Oriente primero y más tarde en Occidente se incluye en el rito de la misa; concretamente en España, hacia el año 589 por decisión del III Concilio de Toledo se decide su entrada en la misa, pero inmediatamente antes del Padrenuestro. En Roma lo incluye en la liturgia eucarística, hacia principios del siglo XII, el papa Benedicto VIII. Este Credo, comparado con la extrema concisión del símbolo apostólico, presenta una notable riqueza de exposición, un fervoroso desarrollo de las verdades de la fe inspiradas en la Sagrada Escritura.

b) *Legislación*.—Sigo siempre en este punto la citada *Ordenación del Misal Romano*: «El símbolo lo ha de decir el sacerdote con el pueblo los domingos y solemnidades; puede también decirse en peculiares

celebraciones un tanto solemnes. Si se canta, hágase como de costumbre, por todos o alternativamente» (número 44).

c) *Naturaleza y función.*—En la citada *Ordenación* leemos: «El símbolo o profesión de fe, dentro de la Misa, tiende a que el pueblo dé su asentimiento y su respuesta a la palabra de Dios oída en las lecturas y en la homilía, y traiga a su memoria, antes de empezar la celebración eucarística, la regla de su fe» (número 43). Con estas sencillas palabras quedan perfectamente delineadas tanto su naturaleza, como su función.

Originariamente no es un canto, es una profesión de fe. No es un texto lírico; pero no es de extrañar que, como tal profesión de fe, se urgiese la recitación por parte del pueblo. Al perder todo su carácter polémico, de instrumento con el que el culto cristiano se oponía a la herejía, se convierte en verdadera oración, gracias a la actitud serena de la Iglesia de Roma, que evitó cuidadosamente cualquier gesto de protesta polémica contra la herejía.

d) *Forma musical.*—A Jungmann le «llama la atención cierto contraste entre la fastuosidad musical de las grandes obras maestras que han musicalizado este símbolo y su texto, que, con toda la majestad de su fondo, parece un motivo demasiado sobrio para tal alarde musical». (*El sacrificio de la misa*, B. A. C., pág. 509, núm. 588).

Hemos visto que la legislación hace poco hincapié en la forma cantada de su ejecución y habla de ella de modo condicional: «Si se canta...» Claramente se excluye toda obligación de cantarlo. Se insiste más bien en una recitación comunitaria, que es como en

la práctica se está haciendo (1). El citado Jungmann (*op. cit.*, pág. 523) reconoce que «realmente, sería mejor y se acomodaría más a la solemne grandeza de su contenido si la comunidad se contentara con recitarlo sencillamente, en vez de querer imitar pobremente las complicaciones musicales de demasiada altura».

Difícil es sugerir una forma musical para un texto tan complejo, cuya característica de formulario dogmático no presenta aspectos líricos muy relevantes. Considero ejemplares los modelos de los Credos gregorianos y en especial el I y el II, por su carácter eminentemente silábicos, que se va desarrollando sobre fórmulas melódicas muy definidas y significativas y de gran sencillez. Esta podría ser una pista, la de actualizar este «procedimiento» y conseguir unas formas de canto-recitación, expresivas, funcionales y actuales, sin necesidad de copiar, ni de gregorianizar. He advertido que esta puede ser una pista de «procedimiento». Aquí, como en los casos anteriores, ha de ser el compositor quien ante el texto, con sus exigencias y función, ha de descubrir la forma que considere más idónea para traducir en música un símbolo tan denso de contenidos doctrinales, tan evocador de las gestas de Dios y de su magnificencia hacia los hombres, y a la vez, tan poco musical.

(1) Una buena ocasión son las concentraciones internacionales. En estos casos se haría en latín; por tanto, el gregoriano nos ofrece las formas más adecuadas.

IV. EL SANTO, O «SANCTUS»

a) *Historia.*—Este canto por su dignidad e importancia supera a todos los demás. Es la continuación del Prefacio, la culminación de la alabanza y de la acción de gracias, en la que la asamblea terrestre se une al canto de los coros celestes.

Se encuentra en todas las liturgias conocidas. Los primeros testimonios los hallamos en el Eucologio de Serapión por el 350 y en las Constituciones Apostólicas hacia el 380. En el siglo VII se le añade el «Benedictus» en la misa romana, que según San Cesáreo de Arlés († 540) había sido ya introducido en la misa galicana. Tanto en el misal de San Pío V, como en actual aparecen como un solo canto, como un conjunto indivisible. Si en tiempos pasados se cantaron separadamente, se trataba evidentemente de una concesión al canto polifónico, e incluso se estableció la mala costumbre de cantar el «Benedictus» después de la Consagración, hasta que la Instrucción del 3 de septiembre de 1958 dispuso su ejecución a continuación del «Sanctus».

b) *Legislación.*—Entre «los principales elementos de que consta la plegaria eucarística está la aclamación, con la que toda la asamblea, uniéndose a las potestades celestiales, canta o recita el «Sanctus». Esta aclamación, que constituye una parte de la plegaria eucarística, la hace todo el pueblo con el sacerdote». (OGMR, núm. 55, b). La plegaria eucarística es el centro y cúlmen de toda la celebración, oración de acción de gracias y santificación.

c) *Naturaleza y función.*—Dentro de esta plegaria, en la que toda la congregación de fieles se une

con Cristo en la proclamación de las maravillas de Dios y en la ofrenda del sacrificio, se inserta esta aclamación. A diferencia del Credo, que se convierte en canto por razones históricas, el Santo constituye un rito propio, en el que un texto se canta por sí mismo en forma de aclamación por toda la asamblea. En él, el canto no es accesorio.

El rito exige que la asamblea entera y mejor aún, ésta en diálogo con el coro y sin que éste la reemplace, aclame el Santo. «Es una *aclamación-himno*. En él, la asamblea ratifica y continúa la proclamación prefacial, la acción de gracias formal y solemne; en esto consiste la aclamación. Pero al mismo tiempo, superando los confines temporales, la asamblea se une a los coros celestiales, a los serafines, cuya esencia es realizar la alabanza del tres veces Santo, como lo vio Isaías; y esto es el himno. La liturgia terrena y la celeste hallan en el Santo el punto de encuentro más central y ejemplar» (G. Stefani, *op. cit.*, página 80). De ahí su esencia y, por tanto, su función de aclaración lírica.

d) *Forma musical*.—Ya he anticipado que el Santo es una aclamación himno, pero esto presupone hablar, aunque brevemente, del género *aclamación*, y creo que este es el lugar más apropiado.

El término *aclamación* es un neologismo, que «sirve para caracterizar todo un conjunto de fórmulas litúrgicas que no son antífonas, ni responsorios, ni oraciones, ni tampoco exorcismos, y que en su brevedad expresan un augurio o una afirmación de fe, una invocación o una súplica» (F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archeologie chrétienne et de Liturgie*, I, 253-254). Desde el punto de vista textual es «un breve

período que forma una unidad semántica y puede estar formada por una sola palabra o por varias frases que se pronuncian en continuación o alternativamente» (J. Gelineau, *Le traduzioni dei libri liturgici*, Città del Vaticano, 1966, pág. 266). Son fórmulas que tienen en común el ser instrumentos de la participación activa de la asamblea en su forma más fácil, inmediata y elemental. Desde el punto de vista del contexto ritual, se constata que esta fórmula de participación es fundamental, esencial.

Tipos de esta aclamación

En un estudio realista de este tema nos ha de interesar sobre todo avanzar propuestas concretas para el presente, ya que el gesto vocal de la aclamación toca esencialmente a los fieles, y por tanto necesita, más que ningún otro, ser descubierto de nuevo, valorizado y bien estructurado con el fin de que cumpla a la perfección el rito que significa. Como punto de partida para un ulterior estudio voy a fijarme en tres tipos de aclamación: aclamación-grito, aclamación-júbilo y aclamación-himno.

a) *Aclamación-grito*.—Es la forma más genuina y primitiva; con ella se le ofrece a la asamblea la posibilidad concreta, operativa de un gesto vocal que expresa de manera inmediata y espontánea un sentimiento vivo, una participación intensa. Se puede considerar la aclamación típica y fundamental, la aclamación por excelencia, de la que conviene partir y con la que hay que relacionarse, en lo posible, para llegar a las otras manifestaciones aclamativas. En

ella, el elemento musical ha de dar realce coral a la palabra rítmica, métrica y retórica.

Es un campo de interesantes experiencias para descubrir estructuras musicales que puedan demostrarse eficaces e inspiradas para este medio tan eficiente de participación unánime, como es la aclamación. Como acertadamente observa G. Stefani, «aquí, el revestimiento notal presta un relieve a las estructuras textuales, incluso toma de ellas la forma. En muchos casos, este diseño musical no es un motivo, una frase musical con sentido completo según la gramática tradicional. Es un fragmento, un inciso, un núcleo, que no viene desarrollado, sino simplemente repetido, con o sin variantes. Esto significa que se renuncia a la sintáxis, a la construcción, a la reflexión. En una palabra a la elaboración musical, lo que va en favor del carácter aclamatorio de estas estructuras, a favor del grito» (*op. cit.*, 65-66). Esto, naturalmente, es la opinión de un especialista, que puede servirnos de orientación.

Las fórmulas iterativas, bien graduadas y escalonadas, tanto ascendente, como descendentemente favorecen la intensificación del gesto vocal, el crescendo del entusiasmo, sin necesidad de llegar a desarrollos estrictamente musicales. Este es un tema que o no se ha tratado, o se ha tratado a la ligera por los músicos, y que, dentro de su género, ofrece grandes posibilidades litúrgico-pastorales en orden a la participación de la asamblea.

b) *Aclamación-júbilo*.—Es la expresión del gozo puro, del éxtasis. San Agustín la define: «Vox exultationis sine verbis», expresión del gozo, de la alegría, sin palabras, una pura vocalización. Los anti-

guos la llamaban, canto «sine vox», sin voz = melodía sin palabras. En los antifonarios y en los graduales encontramos estas largas vocalizaciones sobre la sílaba final de la palabra «Aleluya». «El canto gregoriano, en su período aureo, desplegó en el *jubilus* todas sus magnificencias, y la comunidad fervorosa, en época que no estaba acostumbrada a los ricos acordes de la polifonía, debió sentirse extasiada ante la inagotable variedad de los melismas», símbolo de la gloria eterna. Pero se exageró y el «júbilo» perdió su significado ritual y, al convertirse en una exhibición de los cantantes, resultó no sólo incomprendible, sino insostenible e impracticable.

Hoy, en nuestras celebraciones, como sedante del nerviosismo, de la ansiedad de la angustia que invade al hombre, podría ser bienvenido... este ingrediente estático, que nos avisa de no racionalizar demasiado el misterio y su celebración; bienvenida esta efusión lírica en presencia del inefable, esta llamada expresiva a la mística (G. Stefani, *op. cit.*, pág. 85). Hay que evitar el gesto frío de un virtuosismo puramente musical; tiene que ser sencillo, sin ornamentaciones superfluas, una melodía «abierta» con espíritu de improvisación, un «gesto espontáneo», lo que no excluye una estructura definida.

c) *Aclamación-himno*. El subtítulo bien puede ser: *Forma musical del Santo*.—«La música no basta para realizar por sí sola el himno litúrgico, porque en el culto cristiano no puede darse una ejemplar «laus Dei» en la que falte la palabra. Por otra parte, la simple recitación del texto va contra la naturaleza del himno, y no puede ser signo e instrumento eficaz de

este rito». En él la palabra y la música tienen la misma importancia.

Además, en el himno, la forma ideal es aquella en que toda la comunidad participa activamente en el canto. Por eso a la hora de elegir la forma de estas aclamaciones-himnos, del Santo en concreto, el compositor se encuentra libre de prejuicios y ante un campo rico de posibilidades. Lo importante es conseguir para este canto, para este subseguirse de aclamaciones una solemnidad de nivel superior a la de los otros cantos y aclamaciones de la misa. He aquí algún esquema formal:

1. *Forma unisonal*, a) = cantado por toda la asamblea; b) = cantado por toda la asamblea reforzada en algunos momentos, «Santo, Hosanna», por el coro e instrumentos.

2. *Forma alternada* = coro o pequeño grupo en diálogo con la asamblea.

El texto es suficientemente claro y sugestivo. Lo más importante es captar su verdadero sentido y su carismática función.

V. ACLAMACIONES DE LA «ANAMNESIS» Y DEL «EMBOLISMO»

En el nuevo misal nos encontramos con estas dos aclamaciones:

1) El rito aclamatorio de la *anamnesis* (= memoria, recuerdo) se halla después de la Consagración. El celebrante entona o propone las palabras

rituales: «Este es el sacramento de nuestra fe», a las que todos responden aclamando la muerte, la resurrección y la venida del Señor. Para esta aclamación, se ofrecen tres textos oficiales: «Anunciamos tu muerte...», «Cada vez que comemos...» y «Por tu cruz...»

2) El *embolismo* (añadidura) que desarrolla la última petición del «Padrenuestro», y en el que se pide por toda la comunidad de los fieles para que se vean libres del mal, se concluye con una *aclamación* por parte de toda la asamblea, cuyas palabras son: «Tuyo es el reino, tuyo el poder, etc.»

Estos son los cuatro textos que podríamos denominar oficiales de estas aclamaciones. Hay varias versiones musicales anónimas, consideradas como oficiales y que se eligieron en un concurso nacional. Pero este hecho nada impide a los compositores el que sigan elaborando nuevas versiones de las mismas, que por su naturaleza y función exigen una ejecución potente y noble por parte de toda la comunidad orante.

VI. EL «CORDERO DE DIOS», O «AGNUS DEI»

Es el último en orden de ejecución de los cantos del Ordinario.

a) *Historia*.—Los primeros testimonios de la adopción del «Agnus Dei» en la misa romana datan del siglo VII. En el «Liber Pontificalis» existe una nota en la que se dice que el Papa Sergio I prescribió que «durante el tiempo de la fracción del Cuerpo del Señor, el clero y el pueblo canten el «Agnus Dei...»

(Jungmann, *op. cit.*, pág. 897, núm. 468). En los siglos IX y X al perderse el rito de la fracción, se encuentra como canto que acompaña el rito de la paz, o sencillamente como canto para la comunión. Hacia el siglo XI se fue sustituyendo la tercera petición por el «danos la paz», las razones hay que encontrarlas en el dato apuntado de considerarlo unido al rito de la paz y a que los tiempos turbulentos que vivían los fieles obligaban a éstos a una petición casi continua de paz. Así terminaron por considerar el Agnus como texto fijo y definitivo de esta súplica.

b) *La legislación* actual lo ha devuelto a su lugar de origen: «Mientras se hace la fracción del pan, los cantores o un cantor cantan el 'Agnus Dei', según la costumbre, con la respuesta del pueblo, o lo dicen en alta voz. Esta invocación puede repetirse cuantas veces sea necesario para acompañar la fracción del pan; la última vez se concluirá con las palabras 'danos la paz'» (OGMR, núm. 56, 7).

c) *Función y naturaleza.*—Es un canto de homenaje, de adoración y, a la vez, de humilde súplica. Su origen es litánico y originariamente destinado para acompañar un rito, el de la fracción del pan. En función de la duración del rito de la fracción podría repetirse las veces que fuera necesario. El canto por razón del texto es de una gran riqueza escriturística y teológica, no se puede olvidar que son las palabras del testimonio público de Juan el Bautista. «He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo» (Jn. 1, 29-36). En la Eucaristía, Cristo, víctima de la nueva Pascua, se convierte en nuestro alimento, se nos ofrece como comida y se constituye en el centro de la liturgia celestial y terrestre. De ahí la

importancia que tiene este canto, pero sobre todo el rito de la fracción.

d) *Forma musical*.—Es una letanía de súplica que indica un deseo de intensificar la plegaria. Tres invocaciones, tres respuestas, más según las necesidades. Pero al lado de la forma litánica, ¿se ve la posibilidad de un Agnus en forma de *lied*? Habría que resaltar el carácter de grito, de súplica, de llamada, de la frase: «Ten piedad de nosotros.» La alternación de dos coros no corresponde a la estructura normal de esta pieza; pero una forma más complicada e incluso polifónica será viable, siempre que deje al pueblo su parte; será incluso excelente.

CANTOS DEL PROPIO DE LA MISA

Aquellos cantos cuyos textos cambian de una misa a otra, forman parte del llamado *Propio de la Misa*. Estos cantos tienen asignado su puesto y función en la estructura de la misa, pero varía su contenido textual según los tiempos litúrgicos, las festividades, etc.

Creo importante advertir que no todas las celebraciones, ni todos los santos del calendario tienen misas con estos textos propios. En estos casos se toman de la sección correspondiente del misal denominada *Común de santos*, o simplemente *Común*. Así, por ejemplo, si un mártir no tiene misa propia, se utilizarán los textos del *Común de mártires*; y lo mismo con los confesores, vírgenes, etc.

Los textos con canto que varían de una misa con respecto a otra son los siguientes: los tres cantos pro-

cesionales, de entrada, ofertorio y comunión; el salmo responsorial y el Aleluya y tracto. De cada uno de ellos me voy a ocupar, aunque sea brevemente, siguiendo el método anterior.

LOS CANTOS PROCESIONALES

Antes de analizar cada uno de estos cantos en particular considero indispensable ofrecer una visión de aquellas características que son comunes de los cantos procesionales.

Lo primero es considerar el significado litúrgico-humano del canto procesional. La *procesión* constituye una parte integrante del culto y se considera universalmente expresión y signo de solemnidad, de comunidad y de orden.

a) *Solemnidad*.—El ir simplemente de un lado para otro no constituye procesión. Existe, cuando el recorrido, el itinerario es él mismo una celebración, o parte de ella, y, como sabemos, toda celebración implica recuerdo, conmemoración, memorial.

b) *Comunidad*.—El hombre no puede organizar, ni constituir una procesión solo él. Sin embargo, la marcha del sacerdote se transforma en procesión ritual cuando toda la asamblea se asocia a él y entra en movimiento, por ejemplo con el canto, que se convierte de este modo en signo de participación en el rito del sacerdote.

c) *Orden*.—No se puede olvidar que es un acto ritual y como tal tiene una fisonomía, una rúbrica, un ceremonial. Este orden en su desarrollo constituye el estilo de su expresión exterior.

Nada mejor, por tanto, que el canto para resaltar estas tres características del acto procesional. Así, el movimiento se traducirá en un ritmo, lo que a su vez es orden. La solemnidad y la espectacularidad encontrarán en la música un válido subsidio, y nada mejor que el canto para crear la comunidad. De ahí que la música, el canto específicamente procesional ofrezca a este rito un mayor estímulo interior y la más eficaz y adecuada aportación expresiva exterior.

I. PROCESIONAL DE ENTRADA. CANTO DEL «INTROITO»

a) *Historia.*—Parece ser que desde el principio fue un cántico antifónico o antifonal, es decir cantado por dos coros que se alternaban en la ejecución de los versículos del salmo. Los cantores se disponían en dos filas y el director del canto entonaba la antifona, elemento imprescindible en este canto, que anunciaba musicalmente su entonación y que venía repetida; luego, como ya hemos indicado, los cantores se alternaban en el canto de los versículos del salmo correspondiente.

Según algunos autores, la antifona se repetía después de cada verso del salmo, modelo galicano; otros opinan que esta repetición era sólo al final. Un estudio comparado de los introitos romanos, mozárabes, bizantinos, caldeos, etc., nos permitiría analizar las diversas estructuras y variantes, pero no disponemos del tiempo necesario.

Esta procesión no se pudo hacer desde el principio, sino solo cuando a la Iglesia le fue concedido el

derecho legal de existir. Entonces se pudo pensar en la creación de un ceremonial y sobre todo de un lugar para realizarla. Lo que se comprende fácilmente, teniendo en cuenta que hasta el siglo IV no se generalizó la construcción de templos. Más tarde, y con la construcción de la sacristía en el extremo opuesto al ábside, esta procesión de entrada solemne del celebrante hacia el altar constituyó un acto de gran importancia. Como lo constituye hoy día en las grandes basílicas.

b) *Legislación.*—La *Ordenación del Misal* le dedica suma atención a este canto: «Reunido el pueblo, mientras entra el sacerdote se da comienzo al canto de entrada. El fin de este canto es abrir la celebración, fomentar la unión de quienes se han reunido y elevar sus pensamientos a la contemplación del misterio litúrgico o de la fiesta, introduciendo y acompañando la procesión de sacerdotes y ministros.»

«Se canta alternativamente por la «schola» y el pueblo, o por el cantor y el pueblo, o todo por el pueblo, o solamente por la «schola». Puede emplearse para este canto o la antífona con su salmo u otro canto acomodado a la acción sagrada o a la índole del día o del tiempo, con un texto aprobado por la conferencia episcopal.»

c) *Naturaleza y función.*—Casi todo está apuntado en los dos números anteriores de la *Ordenación*. Está destinado a crear la unidad interior y exterior de la asamblea, a introducirla y ambientarla en la celebración comunitaria en función y de acuerdo con el tipo y carácter de dicha celebración y con el clima litúrgico de asamblea.

No hay duda de que un buen canto de entrada, oportunamente elegido y dignamente realizado, constituye el punto de partida para que, tanto el mecanismo, como el espíritu de la celebración se consigan perfectamente.

d) *Forma musical*.—Algún musicólogo como H. Huckle (cf. *Eglise qui chante*, núms. 71-72), afirma que el canto antifónico se desarrolló con las grandes procesiones. La relación entre el canto antifónico, de una parte —alternado entre el coro y el pueblo—, y la procesión, de otra, no es una prerrogativa exclusiva del cristianismo primitivo, pues se encuentra ya en la descripción del salmo 68, v. 25-28. Es una forma de cantar que responde perfectamente a las exigencias de la procesión. En la procesión la comunidad se despliega en vez de agruparse en masa compacta. Este despliegue procesional de la comunidad encuentra una analogía en un canto con forma libre alternada, un canto sucesivo de diferentes grupos en «coros». La articulación de los diferentes grupos de la procesión se manifiesta en el canto alternado. La alternación entre escucha y canto, consecuencia del canto antifónico, corresponde perfectamente al despliegue de la asamblea en la procesión».

Esta es la opinión de un musicólogo, en busca de una forma ideal de procesión y de una música funcional para ella. El problema está en la dificultad de realizar estas celebraciones con el despliegue comunitario que se podría desear; por eso, con realismo hemos de utilizar aquellas formas que permitan asociarse por medio del canto a la procesión del sacerdote, o de otros fieles, aun a aquellos que permanecen en su puesto.

En el misal sólo encontramos el texto de la antífona de entrada. El salmo correspondiente se encuentra en el «Gradual romano» y en el «Graduale simplex». También pueden utilizarse otros textos siempre que estén aprobados por la Conferencia Episcopal.

Forma desarrollada.—Cuatro son los géneros musicales implicados, según Gelineau, en este canto procesional (*Eglise qui chante*, núms. 71-72).

1. El desarrollo verbal-melódico del texto antifónico por el coro, que exige un cierto grado de lirismo, desarrollo que puede ser monódico o polifónico, siempre que la dicción y audición del texto sean cuidadas. Aquí tiene cabida cualquiera de los estilos musicales nuevos.

2. La respuesta del pueblo en forma de estribillo según las leyes de los cantos colectivos.

3. Recitación de los versículos del salmo a una voz o en fabordón.

4. Preludio y acompañamiento por el órgano u otros instrumentos.

Por tanto, la *forma ideal* será aquella que logre integrar todos estos elementos, y esto a causa de su estructura activa, pues interesa a toda la asamblea, y de su riqueza textual y musical. Naturalmente que sólo puede ser destinada a las asambleas que dispongan de medios idóneos para realizarla.

Esta forma desarrollada ofrece muchas posibilidades musicales. El mismo texto le servirá de guía al compositor. Así, por ejemplo, la doxología del «Gloria al Padre» podrá ser un momento de un «tutti» de los diversos elementos. La repetición «ad libitum»

de la antífona inicial y de un estribillo son también elementos de variedad y de posibles combinaciones.

De este tipo nos ofrecieron estupendos ejemplos Bernaola y Gombau en la Semana Internacional de Música de Pamplona en el año 1967.

Forma simple.

I. La antífona:

- a) La canta el pueblo como si fuera un estribillo.
- b) La canta un grupo de cantores y el pueblo canta un estribillo.

Los versículos:

- a) Los canta un solista, un pequeño grupo, o un coro.
 - b) También los puede cantar el pueblo.
- II. El pueblo canta antífona y versículos.
- III. El coro o un pequeño grupo canta la antífona y el pueblo un estribillo. El solista, el coro o un pequeño grupo cantan los versículos.

Forma himnica.—Ya he hablado antes de los himnos y más adelante volveré con este tema. Algunos propugnan la forma himnica para el procesional.

- a) *La estrófica* que la cantan todos al unísono.
- b) *La estrófica con estribillo*, en la que el pueblo responde al coro con el estribillo.

En resumen, es necesario crear diversos tipos de cantos de entrada que puedan responder dignamente a las necesidades litúrgicas y ser utilizados por asambleas de diversos niveles y posibilidades musicales, como por ejemplo:

1. Forma ideal, plena, desarrollada.
2. Forma intermedia. Estrofas propias con una melodía común, estribillo común y los versículos elegidos del salmo.

3. La forma de salmo que alterna con una antífona breve.

4. Himnos estróficos con o sin estribillo, con textos aprobados por las Comisiones Episcopales.

5. Piezas «ad omnia», como por ejemplo el *Trisagio*, canto de entrada de la liturgia bizantina y de la antigua liturgia galicana, etc.

II. PROCESIONAL DEL OFERTORIO

Como su nombre indica, es un canto que acompaña la procesión del ofrecimiento de los dones para el sacrificio.

a) *Historia*.—El primitivo rito romano no admitía ningún canto durante el ofrecimiento de los fieles. La opinión más común considera su aparición por el siglo v. San Agustín ya lo había introducido antes en las Iglesias de Cartago e Hipona. La procesión, independientemente del canto, con el ofrecimiento del pan y del vino se realiza ya en tiempos de San Justino († 165). Más tarde se introduce la costumbre de que los fieles presenten sus ofrendas para la celebración eucarística y ofrezcan donativos con los que se atiendan las necesidades del clero y de los pobres.

Al principio este canto adoptó la forma antifonal, como el Introito, y en su ejecución se alternaban los cantores con el pueblo, pues se consideraba la forma más apta para el momento litúrgico. Al alargarse la ceremonia se añadieron más versículos y se confió su ejecución al solista y así se transformó de antifónico en responsorial. El número de los versículos se

determinaba de acuerdo con la duración de la procesión y se elegían aquellos más adherentes con el significado de la solemnidad o del tiempo litúrgico. Generalmente los textos escogidos para el Ofertorio reflejan, como aquellos del Gradual y del Introito, la solemnidad objetivamente considerada, pero se caracterizan, además, por la expresión de sentimientos subjetivos, sobre todo de alegría, sugeridos por el rito. Más tarde fueron suprimidos los versículos y la reforma del misal en el 1570 los abolió definitivamente, a excepción del Ofertorio de Difuntos. La situación actual está reflejada en el párrafo siguiente.

b) *Legislación.*—«Acompaña a este cortejo (se refiere a la procesión de ofrendas, cuya descripción se halla en el núm. 49 de esta misma *Ordenación del Misal*) el canto del Ofertorio, que se alarga por lo menos hasta que los dones han sido depositados sobre el altar. Las normas sobre el modo de realizar este canto son las mismas dadas para el Introito (número 26). La antífona del Ofertorio se omite si no se canta» (OGMR, núm. 50).

De la legislación se deduce claramente el deseo de restaurar este rito con las mismas características que tuvo en los primeros siglos. La razón de no encontrar la antífona del Ofertorio en el nuevo misal romano puede ser que se considera texto propio del canto y no del sacerdote. Por eso la *Ordenación* advierte: «La antífona, si no se canta, se omite.»

c) *Naturaleza y función.*—Se considera un canto de alegría, de gozo subjetivo inspirado por la celebración del misterio. Sólo en los Ofertorios del período cuaresmal, como es natural, prevalece el sentimiento de la plegaria sencilla y confiada.

Es un canto-obertura de la liturgia eucarística, su dimensión lírica resalta el valor del gesto de ofrecimiento. Con él no sólo queda enriquecido el conjunto artístico de la misa, sino que los fieles pueden entregar sus ofrendas con mayor devoción y participación comunitaria.

No hay ningún inconveniente en que sea sustituido por la ejecución de una pieza para órgano o instrumentos.

d) *Forma musical*.—Teniendo en cuenta la posible duración de la procesión, considero este momento ritual como uno de los más indicados para la interpretación de piezas organísticas e instrumentales, así como obras del repertorio gregoriano y de la polifonía, calculando su duración para evitar rupturas en el ritmo de la celebración. Esta audición favorece, sin duda, la piedad interior de los fieles, y da cabida a formas musicales más ricas, como por ejemplo el *motete*.

Todas las formas enumeradas en el canto de entrada pueden servir para este canto: desarrollada, intermedia, simple e himnica.

Los textos del Ofertorio se encuentran en el «Graduale simplex» y en el recientísimo «Ordo Cantus Misae».

III. PROCESIONAL DE COMUNIÓN

«El encaminarse de los fieles desde su puesto hacia el altar para recibir la comunión bajo las dos especies, y la vuelta a su relativo lugar comportaba, como lo comporta actualmente, una ceremonia no

muy breve ni silenciosa. Esto mismo podríamos decir de la procesión ofertorial. La idea de ocuparlas con la ejecución de un canto, de acuerdo con el momento litúrgico, se presentaría pronto a las autoridades eclesiásticas». Comparto plenamente esta motivación tan pragmática de Righetti (*Storia della Liturgia*, vol. III, pág. 522, Ed. Ancora, Milán, 1966).

a) *Historia*.—De los cantos procesionales de la misa romana el más antiguo es el de Comunión. Se encuentra por primera vez en las liturgias del siglo IV y en forma *responsorial*. San Agustín nos dejó el testimonio de que en Cartago se había introducido la costumbre de cantar un salmo durante la comunión. Todos están de acuerdo en que el canto preferido por la cristiandad primitiva es el salmo 33 sobre todo por el versículo 5: «Contempladlo y quedaréis radiantes.» Y más aún el 9: «Gustad y ved qué bueno es el Señor, dichoso el que se acoge a él.» Más tarde (siglo X) se enriquecerá el repertorio con el canto del *Magnificat* y del salmo 116: «Alabad al Señor todas las naciones.»

La antifona de este canto generalmente se tomaba del mismo salmo, o de algún otro canto bíblico, raramente era de libre creación. En cuanto a la relación del salmo con la antifona relativa, la regla de la composición litúrgica se atuvo a las normas que regían el canto de entrada» (Righetti, *op. cit.*, vol. III, página 524). Esta forma se conserva durante siglos. Más tarde, hacia el siglo X comienza a desaparecer el salmo y en el siglo XII se encuentra raramente, hasta su desaparición. La razón fue que se introdujeron otros cantos, por ejemplo, el «Agnus Dei» convertido en canto de comunión. En el 1958 la Ins-

trucción del 3 de septiembre devolvió a la antífona de comunión su verdadera función de estribillo lo que traía como consecuencia inmediata el canto del salmo.

b) *Legislación.*—La *Ordenación del Misal* dedica suma atención a este canto. «Mientras sacerdote y fieles reciben el sacramento, se canta la “comunión”, canto que debe también expresar, por la unión de las voces, la unión espiritual de quienes están comulgando, demostrar al mismo tiempo la alegría del corazón y hacer más fraternal la procesión de los que van avanzando para recibir el Cuerpo de Cristo.»

«El canto se comienza cuando comulga el sacerdote, y se prolonga mientras comulgan los fieles hasta el momento que parezca oportuno. En el caso de que se cante un himno después de la comunión, el canto debe concluirse a tiempo.»

«Se puede emplear la antífona del Gradual romano, con salmo o sin él, o la antífona con el salmo del “Graduale simplex”, o algún otro canto conveniente, aprobado por la Conferencia Episcopal. Lo cantan los cantores solos o también uno o varios de ellos con el pueblo» (número 56, i).

c) *Función y naturaleza.*—La lectura anterior no deja lugar a dudas sobre la naturaleza y función de este canto, así como la manera de ejecutarlo. Advertiré solamente que por acompañar este acto, esencia de la vida y de la comunidad cristiana, este canto no puede ser colocado al mismo nivel de otros. Hay que valorar bien su función, no sólo exterior, sino expresiva de la relación personal del comunicante con Cristo y de la comunitaria entre todos los que comulgan. Por tanto, lo más importante en este canto es la respuesta o estribillo de los fieles. El salmo

es el verdadero procesional que tiene como misión acompañar el acto material con el fin de hacerlo más vivo. El estribillo por su parte debe expresar aquello que los fieles tienen en su corazón.

d) *Forma musical.*—Ya está advertido el compositor de la gran importancia que en este canto tiene la respuesta o estribillo del pueblo. Respuesta sencilla, oportuna, intencionada y musicalmente eficaz. He aquí algunas formas:

a) Coro alternando con la asamblea. Estrofas y versículos ejecutados por el coro, incluso polifónicamente. Respuesta del pueblo.

b) Forma desarrollada, como en el canto de entrada, pero teniendo en cuenta la importancia de la respuesta.

c) Posibilidades de utilizar interludios instrumentales.

d) La intervención de un lector que recita pasajes del evangelio del día sobre un fondo instrumental y la intervención del pueblo con una aclamación-respuesta.

LOS CANTOS INTERLECCIONALES

Como su nombre indica, son aquellos que se realizan entre las lecturas, y precisamente después de la primera, el Salmo Gradual o Responsorial; después de la segunda, el Aleluya (a excepción de la Cuaresma) o el Tracto. Veamos cada uno de ellos.

IV. EL SALMO GRADUAL O RESPONSORIAL (RESPONSORIO GRADUAL)

a) *Historia.*—El canto del salmo que se ejecutaba después de la primera lectura fue llamado, desde el principio, Salmo Responsorial, o simplemente «Responsum», «Responsorium», por la manera de cantarlo. Los fieles intercalaban, entre los versículos que cantaba el solista o salmista, breves respuestas a modo de estribillos, tomadas en general del mismo salmo. El nombre de «Gradual» que se le dio más tarde se debe a que el salmista lo ejecutaba desde el escalón, grada = «gradus», de la pequeña escalera que conducía al ambón o púlpito desde donde se leía la epístola. Creo que podría denominarse sencillamente «Responsorio Gradual» con el fin de evitar inútiles especulaciones de denominación. Lo cierto es que, en origen, exigía el canto del salmo por entero.

En Roma, hacia el siglo v, se verifica una radical innovación al enriquecer los solistas las melodías con virtuosismos melismáticos, quitándole al pueblo las respuestas intercalares para confiárselas a un grupo de cantores que, a su vez, las ejecutaban con no menor maestría que el solista. Esta mayor riqueza musical fue en detrimento de la integridad del salmo, que hubo que abreviarlo por las llamadas «razones del arte». Se quedó así con dos versículos, y perdió prácticamente su carácter responsorial, aunque la segunda parte del texto sigue llamándose versículo. Como veremos a continuación, el Concilio le ha devuelto toda su categoría y verdadera función.

b) *Legislación actual.*—Veamos la gran importancia que da a este canto la *Ordenación general*: «Después de la primera lectura sigue el Salmo Responsorial o Gradual, que es parte integrante de la liturgia de la palabra... El cantor del salmo o salmista, desde el ambón o desde otro sitio oportuno, proclama los versos del salmo, mientras toda la asamblea escucha sentada o, mejor, participa con su respuesta, a no ser que el salmo se pronuncie todo seguido, es decir, sin intervención de respuestas.

«Si se canta, se puede escoger, además del salmo asignado por el Leccionario, el del Gradual romano o el salmo responsorial o el aleluyático del "Graduale simplex", según la descripción que se hace en estos mismos libros.»

«No se olvide que para que el pueblo pueda intervenir más fácilmente en la respuesta salmódica, han sido seleccionados algunos textos de responsorios y salmos, según los diversos tiempos del año o las diversas categorías de santos» (OGMR, núm. 36).

c) *Naturaleza y función.*—«Consecuencia espontánea de la acción divina sobre el corazón humano es que éste, después de haber escuchado el mensaje de Dios por el que la gracia llama a la puerta de su corazón, responda con un canto» (Jungmann, *op. cit.*, página 468). En esto se descubre el doble movimiento de la liturgia de la palabra:

Propuesta: Movimiento descendente de Dios hacia los hombres y escucha de la Palabra divina.

Respuesta: Movimiento ascendente de los hombres hacia Dios y respuesta a la Palabra oída.

Esta acción de proclamar y de responder es, a la vez:

a) Meditación. Contemplación que viene potenciada eficazmente con la iteración de una fórmula verbal-melódica.

b) Alabanza. En este aspecto le es muy propio un ropaje melódico que permita una expansión lírica del espíritu orante. Concebida así, la alabanza abarca todos los géneros fundamentales de la liturgia: acción de gracias, esperanza, sumisión e incluso petición, sin excluir el género didáctico.

c) Actualiza la dimensión profética de la Palabra de Dios. Esto compromete la vida personal del salmista, como la colectiva de la comunidad empeñada en el acto de la celebración (G. Stefani, *op. cit.*, páginas 198-199).

d) *Forma musical*.—Esta polivalencia del salmo responsorial motiva la realización del mismo en diversas formas, siempre que se respeten sus funciones primordiales de proclamación y respuesta. De ahí, que el aspecto meditativo y de alabanza, bien como proclamación bien como respuesta, es válido tanto en la forma de canto como en la de recitación, de un solista o comunitariamente, con estribillo o sin él. Aquí se distingue una doble opción formal, es decir, la responsorial y la directa.

1. *Forma responsorial*. Ya hemos dicho que es aquella que exige una respuesta. Se pueden distinguir, a su vez, dos tipos:

a) Responsorial en *sentido restringido*. Es el caso del salmo en el que la respuesta fluye lógicamente de la sucesión de los hemistiquios del verso salmódico. Un ejemplo estupendo es el salmo 135, en el que las palabras: «Porque es eterna su misericordia», que constituyen el segundo hemistiquio de todos los ver-

sículos del salmo, son un verdadero estribillo, una natural respuesta a las proposiciones del salmista.

Esta respuesta ha de tener un sentido pleno, una cierta autonomía y, al mismo tiempo, ser parte integrante del salmo. De este modo se presta a ser repetida después de cada versículo sucesivo, o de cada estrofa, por ejemplo, en el salmo 106:

«Dad gracias al Señor, porque es bueno;
porque es eterna su misericordia.»

El «Graduale simplex» ha restaurado la forma estricta del Salmo Gradual.

b) Responsorial en *sentido lato*. Cuando el texto de respuesta o estribillo está tomado libremente del salmo. Esta es la solución adoptada en los nuevos leccionarios. Si en estos casos la respuesta puede resultar un poco artificial, en cuanto no exigida rigurosamente por el texto, tiene la ventaja de poder ser omitida, cambiada, e incluso servir para diversos salmos en cuanto es frecuentemente intercambiable.

La forma responsorial, en cualquiera de sus dos tipos, es de una eficacia extraordinaria tanto pastoral como musicalmente, ya que con ella se crea una verdadera dinámica de acción, animada por una dinámica interior, pues la asamblea canta y responde bajo el impulso y la invitación del solista y dialoga con su Dios. Además de esta funcionalidad interior, es muy eficaz desde el punto de vista práctico, ya que el estribillo es fácilmente asimilable y, por tanto, cantable, en cuanto que el texto viene puesto en relieve por la incisividad de la melodía y, sobre todo, del ritmo.

2. *Forma directa* es aquella en la que se omite el estribillo o respuesta. A su vez, puede ser:

a) *Estricta*. Cuando el texto viene íntegramente proclamado por el salmista o por la asamblea, sin alternativas.

b) *Alternada*. Cuando dos solistas o dos grupos de la asamblea se alternan en el canto o recitación de los versículos o estrofas del salmo.

Estas formas pueden, en determinados casos, considerarse válidas, si bien menos eficaces que las responsoriales, pues en el mismo salmo se incluyen proposición y respuesta. La forma alternada, siempre preferible a la directa estricta, en momentos particulares subjetivo-ambientales puede ser aconsejable ya que favorece una contemplación-meditación dialogante del espíritu.

Dentro de estas formas se pueden realizar numerosas variantes y combinaciones que solo enumeraré:

Forma responsorial cantada.

Forma responsorial semicantada: lectura de los versículos, canto del estribillo.

Forma responsorial recitada.

Forma directa alternada o no, cantada.

Forma directa alternada o no, recitada.

N. B. Al hablar de recitación, no se excluye ninguna otra de las posibilidades vocales que no se clasifican dentro del canto.

V. CANTO ANTES DEL EVANGELIO. ALELUYA. TRACTO

Tiene lugar después de la segunda lectura si hay tres, o después del Salmo Responsorial si no hay más que dos.

a) *Historia*.—La misa romana debió tener ordinariamente tres lecturas. Por los formularios que nos han llegado vemos que el orden de las lecturas era como el actual: Antiguo Testamento, Cartas Apostólicas y Evangelios, y los cánticos seguían la actual distribución. Al suprimirse con el tiempo la primera lectura, no se quiso sacrificar ninguno de los dos cantos, verdaderas joyas musicales. Por otra parte, el Aleluya se consideraba muy propio de la liturgia eucarística por su carácter pascual, y se consideró como preludeo del Evangelio, más que prolongación de la Epístola. Basta examinar el Gradual romano para ver que se trata de composiciones que nada tienen que ver la una con la otra. La reforma litúrgica, reprimando las tres lecturas, ha devuelto a estos cantos su puesto natural.

b) *Legislación*.—Veamos lo que dispone la *Ordenación General*: «A la segunda lectura sigue el Aleluya u otro canto, según las exigencias del período litúrgico:

»a) El Aleluya se canta en todos los tiempos fuera de la Cuaresma. Lo comienza todo el pueblo o los cantores o un solo cantor, y si el caso lo pide, se repite. Los versos se toman del Leccionario o del Gradual.

»b) El segundo canto consiste en un verso antes del Evangelio o en otro salmo o tracto, como aparecen en el Leccionario o en el Gradual» (núm. 37).

«Cuando se tiene una sola lectura antes del Evangelio:

»a) En el tiempo en que se dice Aleluya se puede tomar o el salmo aleluyático o el salmo y el Aleluya con su propio verso, o solamente el salmo o Aleluya.

»b) Cuando no se dice Aleluya se puede tomar o el salmo o el verso que precede al Evangelio» (número 38).

«Nótese que si no se canta el salmo después de la lectura, se recita. En cambio, el Aleluya o el Tracto, si no se cantan, se pueden omitir» (núm. 39).

c) *Naturaleza y función.*—Se trata, evidentemente, de una aclamación que acompaña la procesión del Evangelio, por eso, si no se canta, no conserva prácticamente ningún sentido, porque en él predomina el aspecto de aclamación, y, por tanto, el tono entusiasta y comunitario. De ahí que si no se da ese aspecto, mejor es suprimirlo. Aunque no se realice la procesión mantiene su significado de alabanza a Cristo, que se hace presente entre nosotros por medio de la Palabra. Grito de alabanza y de victoria de los oprimidos y de los que esperan.

d) *Forma musical.*—Es muy simple y se deriva del mismo texto. Veamos alguna de las posibilidades:

a) Aleluya: solista.

Aleluya: asamblea.

Versículo: coro o solista.

Aleluya: todos.

b) Aleluya: solista.

Aleluya: asamblea.

Primer versículo o primer hemistiquio: coro o solista.

Aleluya: asamblea.

Segundo versículo o segundo hemistiquio: coro o solista.

Aleluya: todos.

c) Las mismas fórmulas, pero los versículos se re-

citan en vez de cantarse, acompañado el recitado por el órgano o instrumentos.

La polifonía tiene cabida en las dos primeras fórmulas, siempre que el texto resulte inteligible.

Cuando en Cuaresma se suprime el Aleluya, se canta, si se quiere, el versículo llamado Tracto (tractim = seguido). Es una de las formas musicales más antiguas de la liturgia, pues representa el verdadero tipo de canto salmódico a solo que se cantaba en la antigua Iglesia, antes de que la riqueza excesiva de los melismas introducidos por los cantores en los siglos V y VI obligase a realizar los cortes del texto.

En el Tracto, el Aleluya puede ser sustituido por un estribillo y así se pueden realizar las formas indicadas para el verso aleluyático.

VI. LA SECUENCIA

A principios del siglo IX se desarrolló una forma de composición literario-musical, llamada prosa o secuencia, en cuanto que al principio no obedecía a las leyes rítmicas de acento y de cantidad. La Iglesia no admitió su uso hasta el siglo XIII. El Misal de San Pío V admitía las cuatro siguientes: «Victime Paschalis» (Pascua); «Veni Sancte Spiritus» (Pentecostés); «Lauda Sion Salvatorem» (Corpus) y «Dies irae» (Defuntos). Benedicto XIII introdujo el «Stabat Mater Dolorosa».

Hoy, a excepción de las de Pascua y Pentecostés, su ejecución es «ad libitum». Sobre el particular juzgo que sería importante, dada la calidad de estas com-

posiciones, encontrar la manera de hacerlas oír al pueblo para que pueda gustarlas. Son melodías estupendas. Su forma es estrófica y sin estribillo.

Estos son prácticamente los cantos que forman el núcleo del Propio de la Misa, cuyo estudio, bajo diversos aspectos, me he propuesto juntamente con aquellos que constituyen el Ordinario. Sin embargo, y antes de poner punto final a mi intervención quiero hacer alguna observación sobre un canto del que hoy día se habla mucho y se recomienda con insistencia.

EL CANTO DESPUÉS DE LA COMUNIÓN

La pista nos la señala la citada Ordenación del Misal romano: «Cuando se ha terminado de distribuir la comunión, el sacerdote y los fieles, según lo permita el tiempo, pueden orar un rato recogidos. Si se prefiere, puede también cantar toda la asamblea un himno, un salmo o algún otro canto de alabanza» (OGMR, núm. 56, j).

Se vuelve a hablar del himno, pero como canto autónomo e independiente, forma que tiene cabida en muchos momentos de la liturgia en los que el canto es una necesidad, una exigencia de la comunidad y del rito. Porque «el himno es la expresión de la fe constante de la Iglesia, pero acomodada a las características de cada pueblo y de cada época».

Ya hemos apuntado algo acerca del himno en el capítulo dedicado al Gloria. Quiero ampliar, dada su importancia, algunos aspectos referentes a esta forma musical.

El himno es «la alabanza de Dios con cántico», se sobrentiende que estoy hablando del himno litúrgico. El himno, por tanto, es una categoría musical de la antropología religiosa; de ahí que el himno hace la comunidad y sólo la comunidad hace el himno. El himno es siempre una celebración social, un rito colectivo y, en cuanto tal, un gesto unánime.

La música, de por sí sola, no basta a crear el himno litúrgico, porque en el culto cristiano, culto de la palabra, no puede darse una «laus Dei» ejemplar si falta el Logos, la palabra. Pero también hemos de tener en cuenta que una simple recitación del texto va contra la naturaleza del himno y, por tanto, no puede ser signo e instrumento eficaz de este rito. De ahí que en el himno, en cuanto que es canto verdadero y propio, la palabra y la música tienen, por tanto, la misma importancia. La música adquiere un preciso significado ritual: ella es un elemento constitutivo del rito del canto.

Ahora bien, el verdadero problema, urgente y acuciante está en la carencia de buenos textos, de textos que reflejen y se adapten a las exigencias de cada pueblo y de cada época. Que sepan reflejar las inquietudes espirituales de nuestra sociedad, su deseo de cantar a Dios con el lenguaje de nuestro tiempo. Por eso, para crear un repertorio abundante de himnos de calidad musical hemos de contar previamente con textos de rango literario, densos de contenidos espirituales. Textos que, por su adaptación a las diversas necesidades litúrgico-celebrativas, puedan, una vez musicalizados, entrar en el repertorio de las asambleas y ser utilizados según las diversas circunstancias y

celebraciones. Hago hincapié en este punto, sobre todo en orden a las conclusiones de este Seminario.

Pero además, porque el himno es el canto por excelencia, pues es el símbolo de los sentimientos e ideales del grupo. El himno es también un gesto, una actitud de canto indiscutible y eficaz. En otros géneros puede existir el peligro de reducir el canto a pura técnica, esto no sucede en el himno.

Es un canto por sí mismo, afirma J. Allary; no concurre con otra acción; no acompaña a un rito como lo hace un procesional de entrada o de ofertorio; él en sí mismo constituye el rito.

Formas. Son muy sencillas. Podemos recordar las dos apuntadas:

a) La forma *estrófica*, en la que el texto varía en su contenido y en su tenor verbal en cada estrofa, pero conservando idéntica su factura poética. La música, por lo general, es la misma para todas las estrofas. Se trata de un todo construido.

b) Esta misma forma con un *breve estribillo* incorporado en las estrofas. Es una forma tradicional que se está imponiendo nuevamente. Esta forma, al combinar el himno con la aclamación, es de mucha eficacia y fácilmente realizable.

c) Prosa *poética*. Esta es una forma textual que se puede unir a las dos anteriores. Es el caso del Gloria. Un texto así, bien realizado, puede ofrecer grandes posibilidades al compositor.

En resumen, es urgente promover la composición de buenos textos himnicos. Todo está por hacer, o casi todo. Literatos y poetas tienen una inmensa tarea: la creación de textos con riqueza de contenido, nobleza de mensaje y belleza de lenguaje. Que gran servi-

cio prestarían a los compositores y sobre todo que ayu-
da a los fieles, para que en sus celebraciones pudieran
utilizar estos cantos como alabanza digna y gozosa
de Dios. Sería estupendo conseguir reverdecer aque-
llas épocas incluso apostólicas en las que «además
de los salmos y cantos de la escritura se cantaban
durante el servicio divino cantos propiamente cris-
tianos» (Katschthaler, *Storia della Musica Sacra*, Tu-
rín, pág. 11). Cantos que debemos considerar como
las primicias de aquellos que más tarde se llamaron
himnos y cuya existencia en los siglos II y III está
fuera de discusión. Se denominaron precisamente
te himnos para distinguirlos de los cantos bíblicos.

¿Cómo poder infundir en poetas y músicos los
entusiasmos de un San Ambrosio, que él mismo dictó
y musicó himnos de tan perfecta factura, que tan
honda impresión produjeron en almas tan electas
como la de San Agustín?

Como se ve, hay tarea para todos y no bastan
las estériles lamentaciones. Hay que tomar concien-
cia del problema y afrontarlo en toda su realidad y
dimensión. He presentado una parcela de lo que
tenemos que elaborar. Quedan otros sectores, como
la musicalización del Canto de las Horas u Oficio
Divino, mejorar las melodías del celebrante, los can-
tos de la liturgia sacramental, las músicas especifi-
cas de Semana Santa, etc., que entran también en
nuestra programación. Todo se ha de ir realizando
y algunas soluciones ya se han intentado.

El balance de lo realizado no es muy consolador,
pero tenemos que contar con la natural desorienta-
ción y las dificultades de primera hora, como la falta

de textos oficiales y de buenos textos aprobados no oficiales, la progresiva y gradual reforma que se ha ido realizando por etapas, etc. Todo esto nos ha cogido un poco desprevenidos y ha provocado la natural incertidumbre y el correspondiente desconcierto, que ha permitido a personas sin la suficiente preparación y sin condiciones artísticas, animados y alentados en muchos casos por intereses comerciales de casas discográficas, dedicarse a producir y a publicar productos de ínfima calidad musical y algunos casos incluso textual, sin tener presentes las ponderadas y realistas palabras de la «Tercera Instrucción», que cité al principio de esta ponencia. Estos productos han invadido el mercado nacional y ahora es francamente difícil contrarrestar su acción.

Pero no quiero caer en las lamentaciones que yo mismo acabo de rechazar como método. Estamos aquí reunidos con los mejores propósitos de conseguir algo realmente válido y práctico. Por eso, las mismas conferencias, en su mayoría, están orientadas en este sentido. Su aspecto especulativo y su tratamiento técnico se han orientado y realizado con la finalidad de ofrecer guías y prestar un subsidio a todos los que se sientan identificados en la realización de esta noble tarea de dignificar el canto litúrgico y de ofrecer a nuestro pueblo, que forma la comunidad de creyentes, una música que por su funcionalidad litúrgica, su eficacia pastoral y su calidad artística le permita expresar sus sentimientos más íntimos y nobles de alabanza, gratitud, alegría y súplica. En una palabra: «Aclamar, bendecir y dar gracias al Señor, porque es bueno, porque es eterna su misericordia.»

COLOQUIO EN TORNO A LA PONENCIA ANTERIOR

Puntos discutidos

- Actualización y ampliación de textos.
- Posibilidades del gregoriano en el nuevo estilo musical.
- Problemas de acoplamiento en el canto antifonal entre solistas y asamblea.
- El canto antifonal como medio más sencillo y directo en ciertas celebraciones.

Sugerencias

- Creación de nuevos textos, actualización y aprovechamiento de éstos para su utilización en la asamblea.
- Flexibilidad por parte de la Iglesia en cuanto a fijar el carácter de los textos.
- Tratamiento que debe dársele a la asamblea, posibilidad de canto antifonal controlado por un director.
- Simplificación de algunos cantos, fundamentalmente en ciertos ritos, en los que, debido a funciones de tipo material, la asamblea puede permanecer menos atenta.

Intervinieron en este coloquio

- ALONSO, Miguel.
- ALONSO BERNAOLA, Carmelo.
- FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael.
- IGLESIAS, Antonio.
- MARTORELL, Oriol.
- PARDO, Andrés.

**POSIBILIDADES
VOCALES E INSTRUMENTALES
EN LA MUSICA LITURGICA**

por **CARMELO A. BERNAOLA**

«La música está más próxima al culto divino que la mayor parte de las otras bellas artes, como son la arquitectura, la pintura o la escultura. Estas tratan de preparar un marco digno a los ritos divinos. Aquélla, al contrario, ocupa lugar principal en el desarrollo de las ceremonias y los ritos sagrados.» (Pío XII.)

Resulta en verdad sorprendente el fenómeno que se está produciendo en la Iglesia actualmente, en lo referente a la reforma litúrgica: polémicas, controversias, los eternos conflictos entre progresistas y conservadores, puntos de vista diversos en cuanto a la manera más eficaz de llevar a la práctica los principios y leyes que promulga la Constitución de la Sagrada Liturgia, han sido y son frecuentes en los últimos años. Y decimos que resulta sorprendente en cuanto que,

a pesar de todo, creemos y estamos verdaderamente convencidos de ello, que los logros alcanzados son incuestionablemente positivos, aún teniendo en cuenta los fallos e inconvenientes, que una reforma de tal magnitud, haya podido tener. El hecho mismo de las críticas, polémicas y controversias, demuestran lo vital de la reforma litúrgica emanada del Concilio Vaticano II.

Dentro de la liturgia es precisamente la música, la que quizá ofrece más posibilidades de polémica. La música es un arte que en la actualidad, y como consecuencia de los modernos medios de difusión, forma parte de nuestro entorno cotidiano, además de que su presencia dentro de la liturgia, es muy notoria y evidente. El espíritu y el significado de la liturgia está en su conjunto, sin embargo, más distante de la generalidad, aunque se trate de católicos, verdaderamente practicantes, y exige para su comprensión y entendimiento de una información especializada.

En los tiempos anteriores al Vaticano II, raramente se escuchaban comentarios para criticar o ensalzar este o aquel canto. Sin embargo, actualmente ello es lo más frecuente. Nos parece, a pesar de todo, que esto es verdaderamente positivo.

«La liturgia es el centro de la vida de la Iglesia.» Y la liturgia actual resulta especialmente sugerente para el hombre contemporáneo y su paralelismo con muchos aspectos sociológicos del pensamiento actual, evidente.

En la acción del culto el celebrante «preside la Santa Asamblea». Los fieles son colaboradores, y cada uno realiza su función, cumpliendo «todo y nada más que lo que le corresponde», según la naturaleza del

rito y las normas litúrgicas. Y en todo ello existe un equilibrio dentro de las partes del conjunto de la celebración.

Pero lo verdaderamente importante de la liturgia es la palabra, que, como manifestación de Dios y respuesta del hombre, adquiere el papel de protagonista dentro de la nueva liturgia. El Evangelio de San Juan comienza diciendo: «En el principio existía la palabra, la palabra estaba junto a Dios, y la palabra era Dios.» Todo el cristianismo gira en torno a una aceptación, valoración, vivencia y celebración de la palabra perfecta, total y encarnada que es Cristo. Por eso la liturgia es en sentido verdadero «celebración de la palabra». El texto que se escucha, que se proclama, con el que se ora, con el que se canta (sobre todo si es palabra revelada, tomada de la Biblia, libro de las palabras que Dios ha dicho) es lo real y verdaderamente importante. En la liturgia renovada la palabra no debe tener menos importancia que el rito, la música o cualquier otro elemento de la celebración. Por ello mismo se aconseja, sobre todo, la posibilidad de comprensión del lenguaje y el empleo de las lenguas vernáculas en vez del latín. Toda música debe estar subordinada a la palabra. De ahí la definición clásica de la música litúrgica como «ancilla», es decir: sierva. Y de estos principios hemos de partir para entender y comprender lo que debe ser una auténtica música sagrada al servicio de la liturgia.

Anteriormente, la música poseía, o más bien se le otorgaba, una finalidad exterior de ornamentación, de solemnidad; y, en cambio, actualmente, se considera como parte integrante de la acción del culto. Por ello, el compositor se ha de acercar al mundo

específico de la música sagrada con una clara y determinante aptitud de servicio, y con el pensamiento puesto en «conseguir el verdadero fin de la música sagrada», que es la gloria de Dios y la santificación de los fieles. Sobre todo, el compositor debe tener bien presente «que el predominio de los principios litúrgicos no puede ser menoscabado por las formas artístico-musicales. Las acciones litúrgicas, la constitución orgánica de la comunidad y la clara comprensión de la palabra no deben ser rebajadas en su importancia por realizaciones artísticas que las hagan perder su propia naturaleza» (Erhard Quack). Se trata, en definitiva, de seguir las acciones litúrgicas. Alguien ha dicho que este servicio a la liturgia posee un gran paralelismo con la actitud del compositor cinematográfico. Creemos que, efectivamente, salvando las distancias del medio, ello puede ser así.

Las posibilidades vocales que se le ofrecen al compositor no son pequeñas. Se le ofrece el empleo de diversos elementos, como son el coro o *schola*, solistas y, fundamentalmente, el pueblo. Resulta evidente que las posibilidades sonoras vocales pueden representar para cualquier compositor un campo de acción lleno de atractivos. Mucho más si tenemos en cuenta que la Iglesia «aprueba y admite en el culto divino todas las formas de arte auténtico que estén adornadas de las debidas cualidades». Además, por la propia naturaleza de la nueva liturgia, en su funcionamiento intrínseco, permite al compositor el empleo de modos vocales de alguna manera insólitos en la música sagrada. Los recitativos, los sistemas salmódicos, los *parlati* (empleando dentro de ellos distintos niveles a efectos de crear una

polifonía de *parlati*), incluso sistemas fonéticos al servicio y apoyo de melodías claramente determinadas, pueden tener cabida en los aspectos vocales de la función litúrgica. Pero para ello será necesario que el compositor lo haga con gran cuidado, profesionalidad, conocimiento de la liturgia, y de los medios sonoros vocales que trate de emplear en cada momento. Naturalmente, la música que sea destinada al pueblo, será la que, dentro de un gran rigor artístico, posea además las particularidades y características de sencillez, claridad y sobriedad que son necesarias para una pronta y clara asimilación.

La música litúrgica, para el hombre de hoy, debe poseer todo el espíritu del mundo actual, de manera que tenga una singularidad que la determine claramente: «El lenguaje de la música litúrgica, ya sea tradicional, ya sea nuevo, debe ser siempre, por razón de la naturaleza misma del culto cristiano, un lenguaje viviente» (Gelineau). En los últimos tiempos se han creado músicas para la liturgia en los más diversos estilos con los resultados más catastróficos, ya que en conjunto resultan híbridos y despersonalizados. Así como con el gregoriano o con la polifonía renacentista o incluso con la música religiosa que se escribía en los comienzos de nuestro siglo, cualquiera era capaz de reconocer un estilo y una manera de ser de estas músicas, y las relacionaba inmediatamente con el hecho religioso, hoy no sucede así. Se han escrito músicas, incluso con una buena estructuración y articulación litúrgica, en estilo neorromántico, en estilo neogregoriano, en el estilo de la música «pop», en el de la música flamenca, en la del «folk», en música «beat», etc., y, sin em-

bargo, no se ha conformado una manera de ser singular de la música litúrgica. Por todo ello, pensamos que se hace necesaria la creación de un gabinete del que formen parte verdaderos especialistas en música y en liturgia, que, en nuestro caso concreto de españoles, realice estudios científicos verdaderamente rigurosos de la música que le es consustancial a la lengua castellana. Siempre hemos pensado que cada idioma o dialecto posee su lenguaje musical correspondiente implícito en sí mismo. De las cosas más desafortunadas que se han hecho con los textos litúrgicos en castellano en los últimos años ha sido, desde nuestro personal punto de vista, no haber tenido en cuenta este principio. Textos con los acentos prosódicos cambiados, cuando, como hemos dicho, la comprensión de la palabra es uno de los principios básicos de una buena musicalización. El sistema de fraseo no ha tenido tampoco un lógico tratamiento bajo un punto de vista de lógica formal musical... Nosotros queremos una música litúrgica española en la que el pueblo de Dios diga los textos de una forma natural, casi como si estuviese hablando; es decir, que la música ha de representar un apoyo y una potenciación del texto, que siempre debe de poseer prioridad; los intervalos empleados no deberán tener más ámbito que el de la quinta justa. Debe predominar la melodía por grados conjuntos. Los sentidos cadenciales y las peculiaridades discursivas, naturalmente, los dará el texto, pero se procurará emplear las derivadas de las músicas de nuestra mejor tradición, de nuestro folklore más significativo y, en fin, de todo nuestro mejor acervo musical y cultural. Se nos ocurre que nuestras músicas

de los siglos xv y xvi, ejemplares en su gran mayoría en el tratamiento de musicalización de textos, sería importante fueran estudiadas. Lo mismo que ciertos aspectos del comportamiento discursivo de la música contemporánea podrían ser también aprovechados para la creación de este ideal de música religiosa española, que nos parece surgiría de todo esto. El tratamiento de la palabra sería fundamentalmente silábico, sin abandonar, naturalmente, algunos aspectos melismáticos. «El texto litúrgico debe ser cantado tal como se encuentra en los libros, sin alteraciones ni posposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separación de sílabas, y siempre de una manera inteligible a los fieles que lo escuchan» (San Pío X). Las estructuras rítmicas se nos darían por las características de la organización literaria de los textos. El resultado, creemos sería una música sobria, con unas características melódicas muy definidas y de una simplicidad que la harían perfectamente asimilable, preferentemente por parte de la asamblea. Naturalmente influye en los resultados la calidad de los textos en castellano, pero ello es un problema que no compete especialmente a los músicos.

En las músicas que se han creado en los últimos años resultan de un total anacronismo aquellas que para su musicalización se ha empleado un neogregoriano que no tiene que ver nada con el espíritu ni el contenido de la lengua castellana. El «melos» del gregoriano es el resultado de la musicalización de textos latinos que estaban al servicio de una fonética, de una semántica, de un contenido expresivo y de una manera de ser muy específica de la lengua

latina; sin olvidarnos, además, del momento cultural e histórico que dio lugar a la aparición del canto gregoriano. Entonces, hacer uso de estas melodías o sus derivados, para servir a una lengua como a la castellana del momento presente, resulta, como decía anteriormente, de un verdadero anacronismo.

Para el uso de la polifonía sería necesario un tratamiento paralelo o ampliado del de la melodía, pero en el conjunto de las voces se emplearía el procedimiento que Gelineau denomina homofónico; es decir: «Cuando en la polifonía simultánea, todas las voces, aunque melódicamente diferentes, pronuncian juntas las sílabas del texto.» Para la clara comprensión de los textos, esto resulta lo más conveniente y natural. En el procedimiento que Gelineau denomina heterofonía, es decir, que las sílabas no se pronuncian simultáneamente, resulta mucho más complicada la recepción clara de los textos.

La polifonía puede representar en su realización sonora, por parte de los protagonistas litúrgicos, y naturalmente en primer y principalísimo lugar por el coro, un nuevo y positivo elemento de participación. Un nuevo sentimiento de participación que por medio de cambios en el modo de expresión, pueda presentar elementos de gran riqueza sugestiva para el pueblo. Este puede sentir ante la contemplación y la escucha de aquél (del coro), la necesidad de entablar un diálogo con él, y el resultado será de un gran enriquecimiento de la acción litúrgica. El coro representa en la celebración, uno de los elementos esenciales de realización sonora, dentro del cuadro total de elementos participantes. Es un con-

junto muy completo donde todos los resortes vocales tienen cabida.

El coro lleva al rito litúrgico un lenguaje musical cada vez más actual y vivo, que irá influyendo con el tiempo, en el comportamiento posterior de las asambleas.

Existe en la liturgia una elemento que puede resultar muy atractivo y sugerente para los compositores. Nos referimos a las aclamaciones. Existen dos clases de aclamaciones:

1.^a Aclamación-palabra: Amén, *Aleluya*, *Hosanna*, etc.

2.^a Aclamación-frase: Te alabamos Señor.

Bendito seas por siempre, Señor.

Tuyo es el reino, tuyo el poder y la gloria, etc.

La aclamación perfecta es, según los especialistas, la breve, la palabra dicha con fuerza, que equivale a un grito, a un sonido jubiloso. En la palabra aclamada casi lo que menos interesa es el significado; lo que vale es el hecho de decirla en momentos significativos e importantes. Es una exteriorización, normalmente jubilosa, de una vivencia comunitaria; es ánimo, impulso, incluso reacción de superación de una circunstancia adversa. La aclamación siempre es del pueblo, no es de un solista ni de un grupo de cantores.

En alguna ocasión hemos querido entender que algunos miembros de la Iglesia admitían o aconsejaban la musicalización de textos litúrgicos en el estilo de algunas músicas del momento: «música ligera y sus derivados», por pensar que con ello se realizaba una evidente función pastoral; puede ser que estén

en lo cierto, pero nosotros pensamos que la Iglesia es una cosa muy seria y que, por lo mismo, el pueblo de Dios debe ser mentalizado en el sentido de que la música religiosa es de una determinada manera, a fin de otorgar al canto sagrado un respeto y una admiración grandes. Bien que en ocasiones se permitan hacer misas en diversos estilos, pero esto no debe convertirse en norma. Se da el caso de que en la música, mejor dicho, en algunas músicas que se han hecho en España en los últimos años, el estilo era una música ligera, pero ya pasada, que ni incluso determinaba o personalizaba a la música ligera de nuestro momento. Entonces no cumplía esta música ninguna función pastoral.

«La música puramente vocal —dice San Pío X— es la propia de la Iglesia.»

La Iglesia, al mismo tiempo que precisa progresivamente su posición, conserva algunas actitudes fundamentales, según nos dice René Reboud: «Los instrumentos musicales son secundarios con relación al canto; deben ayudar a rezar; nunca son necesarios; ni tampoco la polifonía, ni siquiera el canto mismo; los instrumentos acompañan, son siervos del canto y de la oración, como el canto rezado es siervo de la liturgia. Añadamos a esto —continúa Reboud— que su puesto, secundario en la liturgia, puede ser muy importante al lado de la liturgia, en el concierto espiritual, y notable en el Oratorio.

Es curioso constatar cómo la Iglesia ha sido, diríamos que como un poco reacia al empleo de los instrumentos musicales en la liturgia. Posiblemente, nunca en la historia de la Iglesia occidental hayan tenido los compositores mayor campo de acción para

el empleo de los instrumentos en el culto como en el momento presente.

Sin hacer una historia exhaustiva, hay que decir que el Concilio de Trento admite el órgano con ciertas condiciones. San Carlos Borromeo únicamente permite el órgano solo, en 1556. El Ceremonial de Obispos hace lo propio, en 1600. El Papa Benedicto XIV, 1749, en la encíclica *Annus Qui* se expresa rechazando las posturas extremas. Recuerda primeramente la exclusión tradicional, pero recuerda también con simpatía evidente las recientes «autoridades» y los argumentos avanzados en el curso de las últimas décadas en favor de los instrumentos. Su conclusión es que hay que rechazar solamente los abusos. Estos consisten, en primer lugar, en el género teatral y profano, condenados sin apelación. El Papa intenta luego hacer una selección entre los instrumentos admisibles e inadmisibles; después define su justa función en virtud de un «solo principio»; «estos instrumentos deberán contribuir a añadir de algún modo cierta fuerza a las palabras mismas que son objeto del canto», «de suerte que su significado penetre cada vez más en los asistentes y que los fieles se vean casi arrastrados a prestar su atención a las cosas espirituales. Pero si ellos suenan casi sin parar —los instrumentos—, ahogando la voz y las palabras, se invierte el orden y esta práctica es condenable. Las intervenciones de instrumentos solos, únicamente son aceptables en estilo grave, y durante los breves instantes en que el oficio lo permita». Parece ser que los instrumentos aceptados por el Papa eran, además del órgano, los instrumentos de cuerda y las flautas, «porque sirven para re-

forzar y sostener las voces», pero excluye los otros «porque son del género teatral».

Más recientemente, Pío X, en el *motu proprio* «Tra le sollecitudini», dice que «el órgano no debe cubrir la voz, ni interrumpir el canto y el ritmo». Los otros instrumentos son tolerados, sobre todo una selección limitada de los instrumentos de viento. Ni un solo instrumento alborotador ni de carácter ligero; y sobre el mismo asunto de los instrumentos Pío XI dijo: Nos toca afirmar aquí que el canto con acompañamiento no constituye en manera alguna el ideal de la música de Iglesia, ni es lo que mejor conviene a los ritos sagrados. La voz es lo que debe resonar en los edificios sagrados, mejor que los instrumentos.

Pío XII sentía una gran predilección por los instrumentos de arco: «Además del órgano hay también otros instrumentos que pueden ser empleados con eficacia para ayudar a alcanzar el alto fin de la música sacra, a condición de que no ofrezcan nada profano de alborotador y ruidoso, lo cual no conviene al rito sagrado ni a la gravedad del lugar. Siguen en este orden, en primer lugar, los violines y los otros instrumentos de arco, porque solos o con otros instrumentos de cuerda o con el órgano expresan de una manera inefable los sentimientos de tristeza y de alegría del alma.»

Es curioso que Pío X y Pío XII tienen parecidas actitudes, aunque las conclusiones difieren claramente en razón de gustos personales. Pío XII era un gran aficionado a la música de violín.

Dice Walter Wiesli a propósito de los instrumentos en el culto que en el transcurso de los siglos han

venido admitiéndose cada vez más instrumentos, y añade que en la mayor parte de los documentos sobre la materia se observa una evidente perplejidad cuando se trata de razonar, partiendo de la liturgia, la aceptación o no admisión de ciertos instrumentos. Incluso, continúa diciendo Wiesli, cuando en las legislaciones sobre los instrumentos cultuales existe una cierta continuidad de pensamiento, éste se funda en argumentos muy diversos y en parte heterogéneos.

Actualmente se puede decir que la Iglesia admite todos los instrumentos; todo depende del tratamiento, del empleo e incluso del marco que se les otorgue. La Iglesia «reprueba cualquier uso de instrumentos que sean contrarios a la dignidad y a la santidad del culto. Un instrumento demasiado marcado por una utilización pagana, mundana o libertina, debe ser dejado de lado, aunque no de manera definitiva». «Tenemos el ejemplo del órgano. En sus comienzos no fue admitido, pero desde el siglo XIX es el genuino instrumento de la Iglesia.»

Se puede asistir a «cambios asombrosos» al respecto, según Gelineau. «El órgano, en otro tiempo histriónico, es hoy día eclesiástico; o al contrario, con la cítara, antiguamente noble y hoy juego de recreo o guitarra de canciones. Parecidas diferencias se observan también cuando se cambia de continente o de cultura.»

La personalidad y características específicas de los distintos instrumentos suelen contar menos, para su aceptación o rechazo, que la imagen que nos puede dar cada uno de ellos en un determinado entorno social.

Para nosotros, el factor sonoro y, consecuentemente, el expresivo deben ser factores esenciales en el momento de la elección de los instrumentos para su empleo en el culto. Todos los instrumentos pueden servir para el culto, a condición de que sea posible su perfecta adecuación a las acciones litúrgicas. Cada una de estas acciones posee una característica propia, que es preciso que los instrumentos potencien y acentúen, por medio de un muy claro y total servicio a tal fin.

Por otra parte, creemos que la música para el culto es un campo donde, por su especial naturaleza, existen posibilidades para poder hacer uso de las más insólitas combinaciones instrumentales, que se diferencien lo más posible de los conjuntos orquestales conocidos; bien de la música ligera que de la sinfónica. De esta manera cada parte del culto puede tener, además de su específica música, su propio conjunto instrumental, en donde la expresión tímbrica sea como una consecuencia ideal y lógica de la acción de cada momento del culto y perfectamente unida a él.

De otro lado, el poder de sugestión tímbrica de los instrumentos nos parece que puede resultar bastante provechoso, bajo el punto de vista pastoral y litúrgico.

A los instrumentos se les pueden asignar varias funciones: duplicación de las voces, que, en principio, parece de las más normales; apoyos armónicos, instrumentos en conjunto, contrapuntos sobre los cantos del coro, etc.; pero una de las funciones más interesantes que pueden representar en la liturgia se refiere al servicio de lo que, como hemos dicho an-

teriormente, es fundamental en la liturgia: la palabra. Perfectamente unidos a ella, se tratará de articular su funcionamiento a los más pequeños matices semánticos que la palabra vaya expresando y presentando. No se trata, en modo alguno, de que a los instrumentos se les asigne una función de mero acompañamiento, como generalmente ha venido sucediendo hasta ahora. La relación y compenetración entre la palabra y los instrumentos deberá ser de tal naturaleza, que los valores semánticos, espirituales, fonéticos, de expresión o, en fin, de las interrelaciones entre tensiones y distensiones de la palabra e incluso de las frases, deberán adquirir un relieve tal que, incluso la comprensión de los distintos textos sea más sencilla y directa.

Finalmente, queremos significar que nos hemos referido a los instrumentos únicamente en función litúrgica, pues nos parece que, como grupos instrumentales separados de la comunidad, ahora no existen demasiados momentos en que puedan ser empleados.

En cualquier caso es presumible un gran porvenir de los instrumentos en la liturgia.

COLOQUIO EN TORNO A LA PONENCIA ANTERIOR

Puntos discutidos

- El órgano como instrumento religioso.
- La instrumentación y su empleo dentro de la Iglesia.

Sugerencias

- Admisión de cualquier tipo de instrumentos por la Iglesia y reprobación en cuanto a su mal empleo.

Intervinieron en este coloquio

- ALONSO, Miguel.
- ALONSO BERNAOLA, Carmelo.
- IGLESIAS, Antonio.
- PARDO, Andrés.

EL CANTO GREGORIANO, LA POLIFONIA Y LA MUSICA ANTIGUA

por ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA

El musicólogo que analiza y contempla la música de la nueva liturgia desde una perspectiva exclusivamente histórica se encuentra perplejo al percatarse de su real desconexión con el pasado y se pregunta hasta qué punto la nueva producción significa una verdadera aportación al acervo musical litúrgico de la Iglesia. El punto de vista del musicólogo y del historiador de la música, para que sea del todo objetivo, deberá confrontarse con el del liturgista, el del pastor y el del teólogo. Evidentemente, el compositor o el responsable de la música en la Iglesia deberá, ante todo, tener una idea clara del papel que desempeña la música dentro de la liturgia y una percepción exacta del fenómeno musical en sí mismo (1).

(1) Cf. mi estudio *¿Cristianismo sin ritos?*, Madrid, 1971, p. 143-166.

Por lo que a estos último se refiere, una mirada retrospectiva hacia épocas remotas no puede dejar de ser un aporte digno de consideración, tanto más cuanto que incluso la reciente renovación litúrgica no sólo ha estado motivada por la necesaria adaptación a los tiempos nuevos, sino también por un no menos necesario retorno a las fuentes y a lo que han sido las constantes de la vida litúrgica en la Iglesia (2).

Por otra parte, es indudable que la aportación española a la música universal ha de verse, sobre todo, dentro de un contexto religioso, en cuanto a creaciones sacro-musicales de primer orden, tanto o más que la aportación de nuestro folklore a la que podríamos llamar infra-estructura de la creación musical universal.

La aportación de la música tradicional religiosa hispánica, especialmente en el medievo, a la música litúrgica del posconcilio pudiera estar formulada en la respuesta a estas dos cuestiones:

— ¿Cuáles son las constantes en la comprensión general de la música para el culto durante la Edad Media y el Renacimiento?

— ¿Cuáles son los elementos estéticos que sirvieron de soporte a la creación de esta música?

Vamos a abordar estas dos cuestiones en dos capítulos diferentes.

(2) Constitución «Sacrosantum Concilium», núm. 112 ss.

I. MÚSICA PARA EL CULTO

Nada sabemos de los orígenes de la música en España. Como fenómeno vivo, oral, debió tener en la antigüedad una importancia cuya valoración hoy nos escapa totalmente. Sin embargo, el fenómeno escrito de la música aparece en España ante nosotros bajo el signo de lo religioso y cultural. Los primeros testimonios los encontramos en la liturgia visigótico-mozárabe. De ser cierta la opinión de Anglés (3), seguida luego por G. Prado (4) y por otros después (5), el primer testimonio escrito de la música litúrgica en España e incluso en Europa, sería el *Libellus Orationum*, códice escrito, al parecer, en Tarragona, a finales del siglo VII, y conservado actualmente en Verona. Se trata de un códice, el más antiguo de todos, que nos transmite la liturgia visigótica. En el margen de algunas de sus páginas se observan ciertos signos que Anglés llama neumas, pero que pudieran ser sencillamente las clásicas y conocidas «probariones calami» en forma de neumas, como aparecen en muchos códices (6), por la sencilla razón de que el manuscrito en cuestión contiene los textos de las oraciones que en sí no eran piezas

(3) H. Anglés, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, p. 14 ss.

(4) *El canto gregoriano*, Barcelona (Labor), 1945.

(5) Yo mismo, antes de haber tenido las fotografías del manuscrito, lo afirmé en *Música medieval hispánica*, Pamplona (Casa de la Cultura), 1973.

(6) Véase, por ejemplo, Archivo de Silos, Ms. 6, fol. 63v.

musicables (7). Para encontrar códices musicales completos propiamente dichos tenemos que llegar al siglo x.

En España, como en toda Europa, a partir de este siglo comienza una labor intensa en los escritores monásticos y luego catedralicios, que no se apagará de hecho hasta fines de la Edad Media. La mayor parte de los códices litúrgicos poseen notación musical. Y prácticamente apenas se escribe otra música que la destinada al culto. Existen algunas pequeñas pero significativas excepciones, precisamente en la Península Ibérica, de música profana, como el códice de Azagra (hoy en Madrid, B. N., Ms. 10.029), que contiene el «Disticon Filomelaicum, o canto del ruiseñor», y el de Roda (8), con el canto epitalámico a la reina doña Leodegundia, esposa del rey de Navarra, Fortún Garcés (9).

(7) En el referido Ms. 6 de Silos existen signos musicales para indicar la modulación de la voz en la sílaba acentuada de las cadencias de ciertas oraciones, especialmente en el «Post Sanctus», pero están incorporados en el texto y no en el margen. Cf. los fols., 59, 69v, 82, 92v, 102v, 115, 123v, 135v, 150v. También pueden verse estos signos en la cadencia y en el *Amén* del himno «Redemptor mundi, Domine», fol. 84.

(8) Cf. C. Rojo y G. Prado, *El canto mozárabe*, Barcelona, 1929, pp. 24-25. H. Anglés, *Catálogo de la exposición histórica en el centenario del nacimiento de Felipe Predell*, Barcelona, 1941, pp. 11-12. Junto a los códices de Azagra (Madrid, B. N., 10029) y de Roda (Academia de la Historia) (cf. Z. García Villada en «Revista de Filología Española», 15 (1928), 113-130), han de contar otros más con música profana, actualmente en París, B. N. lat. 8086, 8087, 8093, 8307, 8670.

(9) H. Anglés, *El Códex musical de las Huelgas. Mu-*

Sin embargo, el valor de la música dentro del culto no era el mismo que el que se da en la actualidad. Porque también la teología de la liturgia era diferente. No existía el concepto de «participación» tal como lo entendemos actualmente, después de la reforma de Pío X y, sobre todo, después del movimiento litúrgico que se inició en Centroeuropa después del Congreso de Malinas el año 1909 (10). En los orígenes del cristianismo, cuando la liturgia no podía ser todavía considerada como una formalidad, todo el pueblo cantaba en ciertos momentos de la celebración cantos conocidos por todos. La inmensa mayoría de los autores eclesiásticos admiten y promueven el canto en la liturgia, con excepción de aquellos que, viniendo de un determinado ambiente monástico, entendieron la supresión del canto como un acto ascético (11).

Sin embargo, en la época de los códices con notación musical, el canto era patrimonio de un coro y de unos solistas, no de una masa. Ya en Roma, en el momento en que el Papa San Gregorio Magno organiza la liturgia, aparecen las «scholae» o corales en las diversas basílicas romanas y se habla de ciertos cantores que debieron tener un prestigio real-

sica a veus dels segles XIII-XIV, Barcelona, 1931, vol. I, p. 29 ss.

(10) Sobre los comienzos del movimiento litúrgico, cf. A. Haquin, *La préparation du mouvement liturgique de 1909*, «*Les Questions Liturgiques et Paroissiales*» 47 (1966) 232-247; cf. 19 (1934) 213-298; 40 (1959) 195-340; 42 (1961) 49-50.

(11) Véanse en Ernetti, *Canto gregoriano*, vol. IV, Venecia, Roma, 1964, p. 40 ss.

mente grande en la Iglesia, como Juan el archicantor, que fue luego enviado a Inglaterra para reformar allí el canto litúrgico (12). San Isidoro de Sevilla habla del coro «qui apud nos incerto numero a paucioribus plurimisque sine ullo discrimine constat» (13). Naturalmente, San Isidoro hace suponer, por la descripción que hace de los salmistas y demás actores de la celebración que cuando habla de liturgia y de música tiene siempre en la mente una comunidad monástica o de clérigos en una iglesia importante (14). Y esto nos lo confirma la misma música conservada en los códices. No podía ser interpretada por una masa, como luego precisaremos. Por consiguiente, la participación activa del pueblo en la liturgia durante esta época, si existió según el concepto actual, no está consignada en nuestros códices.

Parece, por el contrario, que esta participación

(12) Cf. R. Van Doren, *Étude sur l'influence musicale de l'abbaye de St. Gall* (du VIII^e au IX^e siècle), Louvain, 1925, c. I.

(13) *De ecclesiasticis officiis*, I, 3,2: PL 83, 741.

(14) Véase, por ejemplo, cómo habla del cantor salmista: «Psalmistam autem et voce et arte praeclarum illustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcedinis animos incitet auditorum. Vox eius non aspera, vel rauca, vel dissonans, sed canora erit, suavis, liquida, atque acuta, habens sonum et melodiam sanctae religioni congruentem, non quae tragica exclamat arte, sed quae christianam simplicitatem et in ipsa modulatione demonstrat, nec quae musico gestu vel theatriali arte redoleat, sed quae compunctionem magis audientibus faciat. Antiqui, pridie quam cantandum erat, cibis abstinebant, psallentes tamen legumine, causa vocis, assidue utebantur. Unde et cantores apud gentiles fabarii dicti sunt.» *De Eccl. Off.*, II, 12: PL 83, 792.

popular quedaba reducida a las aclamaciones. Las aclamaciones eran respuestas, a modo de vítores, con que se asentía a las oraciones de los sacerdotes o al canto de los solistas. Por su índole eminentemente popular, y por tratarse de tonos o melodías de gran simplicidad, no llegaron a escribirse nunca. Es curiosa, en este sentido, la laguna que ofrecen los códices sobre piezas tan conocidas y fundamentales como el «Sanctus», considerada siempre como una aclamación popular. Por lo demás, las mismas aclamaciones latinas conservadas hasta ahora, así las romanas como las mozárabes (15), proceden, a mi juicio, de unos estratos musicales anteriores al advenimiento del canto gregoriano y del canto mozárabe propiamente dicho (16).

Me he referido hasta ahora al período de la monodía litúrgica anterior al siglo XII. A partir de este siglo hace su aparición la polifonía, la polifonía escrita, que acentúa aún más cuanto acabo de decir. Es lógico que la participación en el enrevesado contrapunto que ofrecen muchos de los conductos y motetes de esta época, y posteriores, debía estar limitada a muy pocos cantores, normalmente a dos o

(15) Cf. *Liber Omnium Offerentium* de la capilla mozárabe de Toledo. Está inserto también en el «Missale Mixtum», editado por Cisneros en 1500.

(16) Véase lo que acerca de la evolución modal de las cuerdas primitivas dice, en sus importantes artículos, J. Claire, *La psalmodie responsoriale antique* «Revue Gregorienne» 41 (1963) 8-29; *L'évolution modale dans les antiennes provenat de la corde de «do»*, *ibid.*, pp. 49-62; *L'évolution modale dans les antiennes provenant de la corde-mère «mi»*, *ibid.*, pp. 77-102; *L'évolution modale dans les recitatifs liturgiques latins*, *ibid.*, pp. 127-151.

tres o cuatro cantores, según se tratase de un «duplum», un «triplum» o un «quadruplum». Era la misma tradición del «cantor» o «salmista» que proseguía después de la aparición de este nuevo género.

Sin embargo, hay que notar que muchos de estos códices polifónicos primitivos, al lado de las piezas sabias, compuestas para cantores virtuosos, aparecen otras de carácter popular que, ciertamente, debieron ser cantadas por la masa. Así, por ejemplo, en el Códice Calixtino, una de las piezas a mi juicio más notables de entre las no polifónicas es el «Clemens servulorum», en el cual la aclamación «Iacobe iuva» debía ser probablemente cantada por todo el pueblo. Algo parecido podíamos decir de la «ultreia» o canto de despedida del mismo códice. La respuesta «Herru Sanctiagu» debía de ser cantada por todos los peregrinos, ecuménicamente congregados ante las reliquias del apóstol, como lo demuestran las palabras sajonas allí contenidas (17).

Pero aquí cabe destacar que estas piezas, y otras muchas, todas ellas de carácter popular, no tenían una función propiamente dicha dentro de la celebración litúrgica. Se cantaban al margen de las piezas ya establecidas para la celebración, para la cual, el mismo códice *Calixtino*, por ejemplo, tiene mucho cuidado en recoger el oficio completo del apóstol, en gregoriano. Asimismo, las danzas que nos transmite el *Livre Vermell* de Montserrat, muchas de las cuales serían cantadas por todos los peregrinos

(17) W. Muir Whitehill y G. Prado, *Liber sancti Iacobi, Codex Callistinus*, 3 vols., Santiago de Compostela, 1944.

nos, se realizaban al margen de la liturgia (18). Y para más abundamiento podemos traer a colación los dramas litúrgicos. La música que de ellos se nos ha conservado, más bien escasa dentro de nuestra Península (19), tiene un carácter más popular, pero no tenía cabida en la liturgia propiamente dicha. En general se trataba de composiciones silábicas en las cuales los personajes dialogaban, con posible intervención del pueblo. El momento más oportuno para esta representación era probablemente después de la celebración. Esto nos lo sugiere el Ms. de Silos, actualmente en Londres (Ms. Add. 30.848) (20), al poner el tropo de *las tres Marías*, vestigio de un drama litúrgico, inmediatamente después de la procesión que se hacía el día de Pascua, como todos los días de fiesta, a la pila bautismal. Después de vísperas y terminada la procesión, los monjes y el pueblo se dirigían al claustro románico recién construido y con la decoración de sus capiteles y de sus relieves, asistirían e incluso participarían de manera viva a la representación del drama cuya escenificación plástica ya veían en el magnífico bajorrelieve de la entrada a la iglesia por el transepto.

Con el predominio de la «ars nova», hasta la llegada de los polifonistas de los siglos XVI y XVII, el gregoriano se hace el canto propio de los coros, así catedralicios como monásticos, reservándose el canto polifónico para un pequeño grupo de cantores especializados. Y aquí también la influencia de lo po-

(18) Cf. «Analecta Montserratensia» I (1917) donde se publican los estudios de Albareda y de G. Suñol.

(19) H. Anglés, *La Música a Catalunya*, pp. 267 ss.

(20) Fol. 125v.

pular en las composiciones estrictamente litúrgicas no parece excesiva. Normalmente, el pueblo no canta. O si canta lo hace en canto llano, nunca en polifonía. Pero al margen de las composiciones estrictamente litúrgicas, que por fuerza habían de ser en latín, iban naciendo canciones religiosas que eran interpretadas en las mismas cortes de los reyes para la edificación espiritual. Y así es frecuente ver en los cancioneros de los siglos xv y xvi junto a canciones de amor y danzas, ciertas otras canciones religiosas de verdadera inspiración así literaria como musical. La música estaba inspirada a veces en temas populares muy conocidos, y no siempre era interpretada por unos profesionales, que los había en todas las cortes, sino también por los mismos artesanos.

Como conclusión a este capítulo, y antes de adentrarnos en lo más importante de nuestro tema, podemos decir que lo popular y masivo apenas queda como vestigio en la música medieval y del renacimiento, compuesta para el culto.

II. ELEMENTOS ESTÉTICOS EN LA MÚSICA LITÚRGICA

La creación de los elementos que integran una composición musical, sobre todo tratándose de la época a que nos referimos, no siempre obedece a unos imperativos estéticos estrictamente tales. La música tenía un carácter primordialmente funcional. Estaba al servicio de una celebración litúrgica. Había que contar con las exigencias propias de determinados actos sagrados y del lugar que dentro de los mis-

mos ocupan las distintas piezas, o del momento oportuno en que había de interpretarse el canto. Como es lógico, estas exigencias venían condicionadas también y sobre todo por la misma concepción teológica de la liturgia. Esta observación es importante porque está en la base misma de la aparición de ciertos elementos que se han sobreañadido a la estética puramente musical, especialmente en la época que nos ocupa. Así, por ejemplo, la liturgia mozárabe emplea el mismo nombre para designar dos piezas de concepto tan diverso como es el *psallendum* de la misa, que se canta pausadamente y con muchos melismas inmediatamente después de la lectura, y el *psallendum* que se dice al final de vísperas los domingos y días de fiesta en la procesión a la pila bautismal. Este último, más sencillo, responde a su función de acompañar musicalmente a una procesión (21).

1. *El canto visigótico-mozárabe*

Mientras todo el Occidente, bajo la presión de los emperadores francos, mantenía uniformemente el canto que se decía venido de Roma y creado por el Papa San Gregorio Magno, llamado, por eso mis-

(21) Posteriormente se eligieron cantos muy melismáticos para las procesiones conventuales. Así, por ejemplo, en los libros procesionales, dominan los responsorios largos. Cf. *Procesionale monasticum*, Solesmes, 1893. Para la procesión del domingo de Ramos y de las Candelas el *Graduale Romanum* trae también cantos prolijos.

mo, gregoriano (22), la Península Ibérica seguía su propia tradición musical, cuyo impulso más decisivo lo había recibido de los grandes padres visigodos, San Leandro, San Isidoro, San Eugenio y San Ildefonso de Toledo, Conancio de Palencia, Juan de Zaragoza, etc. A decir verdad, sólo este canto junto con el de Milán (23) y el llamado «viejo romano» (24), conservado en muy escasos documentos, pudieron resistir la avasalladora novedad del gregoriano. Así y todo, en la segunda mitad del siglo XI, cuando en Europa se avanzaba decididamente ha-

(22) Sobre la atribución del canto gregoriano a San Gregorio Magno, cf. R. Van Doren, *o. c.*, con la bibliografía que allí da.

(23) Sobre el canto ambrosiano o milanés, la obra más útil es la de M. Huglo, L. Agustoni, E. Cardine y E. Moneta Caglio, *Fonti e Paleografia del canto ambrosiano*, Milán (Archivio ambrosiano VII), 1956.

(24) Fue el fundador de la escuela de Solesmes, A. Mocquereau, quien hizo el descubrimiento científico de este canto, que él llamó «vieux romain», en los cod. Vaticanus, Ms. 5319 y Archivos de San Pedro, Ms. F.22 y B 79. Es un canto distinto del gregoriano, como el ambrosiano, así definido por el mismo A. Mocquereau: «Ces mélodies semblent dater d'une époque relativement récente, dans laquelle les règles de composition grégorienne commençaient à tomber en désuétude: c'est ce que relève la manière souvent fautive ou maladroite avec laquelle les paroles sont appliquées à la musique», «Paléographie Musicale» II, p. 4, nota 1. Cf. P. Combe, *Les Préliminaires de la réforme grégorienne*, «Etudes grégoriennes» 7 (1967), 86-87. Sobre el «vieux romain», puede verse también M. Huglo, *Le chant «vieux romain», liste de manuscrits et témoins indirects*, «Sacris erudiri» VI (1954), 96-124, donde da la lista completa de los manuscritos que contienen este canto; y J. Gajard, «*Vieux romain*» et grégorien, «Etudes grégoriennes» III (1959), 7-26.

cia la notación diastemática, gracias a los esfuerzos de Hermann Cotracto y sobre todo de Guido de Arezzo, el canto hispánico, venerable por su tradición y riqueza, debió ceder el paso al canto gregoriano, traído a España por los monjes de Cluny a instancias de los reyes de León, Castilla y Navarra (25).

Los testimonios documentales que poseemos del canto visigótico-mozárabe (26) son sumamente variados y relativamente numerosos (27). Dejando a un lado el problema de los neumas del código de Verona, del que ya hemos hablado anteriormente, la inmensa mayoría de los códigos con neumas fueron escritos en los siglos X y XI. A finales de este siglo la tradición mozárabe se interrumpe bruscamente y sólo perviven algunos inapreciables vesti-

(25) La liturgia mozárabe fue considerada incluso como sospechosa de herejía. En la opinión de Férotin (*Liber ordinum*, París, 1904), el ms. 4 de Silos hubiera sido escrito para ser enviado al papa a fin de que lo examinase y probase la ortodoxia de la liturgia hispánica, a fin de impedir el efecto de la supresión.

(26) Decimos siempre *visigótico-mozárabe* porque se trata del acento de la época visigoda. Pero comoquiera que no se nos ha transmitido sino en mss. de la época mozárabe, para mayor precisión preferimos hablar siempre de canto visigótico-mozárabe.

(27) El joven profesor de la Cornell University de Nueva York, M. Randel, tiene preparada la lista de los cantos visigótico-mozárabes, que está a punto de ser publicada. Al mismo profesor le debemos una de las mejores aportaciones modernas al canto hispánico, *The responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*, Princeton University Press, 1969.

gios de todo el esplendor pasado (28). Sin embargo, la impresión que se saca de la comparación de los códices visigótico-mozárabes con los gregorianos, es de que los hispanos son más prolijos y tienen más música. Por otra parte, la perfección de la escritura neumática llegará a una altura que en aquella época sólo unos pocos códices gregorianos lograron alcanzar. Y como testimonio de ello tenemos el incomparable antifonario de León, la perla de los antifonarios latinos, como lo llamaría Dom Brou (29), y el antifonario de San Millán de la Cogolla (30), o los manuscritos de Silos (31), etc.

Lo que más sorprende del análisis de todos estos códices, de tan diversa tradición como es la de To-

(28) Parece que una buena parte de los códices toledanos fueron escritos muy posteriormente, mucho después de suprimida la liturgia visigótica, para atender a las necesidades de la mozarabía toledana que seguía sin admitir los ritos y el canto romano. A esta conclusión ha llegado, después de un minucioso estudio paleográfico, A. Mundó, *La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos* «Hispania Sacra» 18 (1965), 1-21. Un análisis de los neumas no hace sino apoyar la conclusión de Mundó. El escriba, muy ajeno a los matices de la escritura musical, sumamente precisa y detallada, de los siglos x y xi, trata de copiar más o menos las figuras de los neumas sin entender el verdadero significado de muchos rasgos. Rasgos que no ha anotado, por escribir desaliñadamente, al más o menos, lo que vía delante.

(29) L. Brou, *Le joyau des antiphonaires latins*, «Archivos leoneses» 8 (1954), 7-114.

(30) Hoy en la Academia de la Historia, Ms. 30.

(31) Especialmente los de Londres, B. M., Mss. Add. 30.845, 30.847, 30.848, 30.850, 30.851, a los que hay que añadir los conservados en Silos, Mss. 3, 4, 6, etc.

ledo, Silo o León, es la constante uniformidad de los mismos, no tanto en la elección de piezas para una misma fiesta u oficio, que podía variar, aunque no mucho, sino en el esquema neumático de las mismas, salvo los comprensibles e inevitables descuidos de los copistas. Hay muy pocas excepciones a esta constante, las cuales están siempre determinadas no tanto por un imperativo de orden musical, sino material, de espacio en el pergamino.

Estos análisis, sin embargo, nos llevan solamente al descubrimiento de la mayor parte de los elementos estéticos de la música mozárabe, pero no de la melodía precisa, que, aún siendo el elemento más material de la música según la manera de sentir de los medievales, no por eso dejaba de ser menos fundamental. La supresión del canto mozárabe en el momento en que se hacían los grandes adelantos para llegar a la escritura de la diastematía trajo consigo esta fatalidad. Por esta razón, nada sabemos de las melodías contenidas en estos magníficos códices. Tan sólo unas veintiuna melodías han podido transcribirse. En el «Liber Ordinum» de San Millán de la Cogolla (32) hay unas cuantas antífonas y responsorios del oficio de difuntos que, después de haber sido copiados en escritura mozárabe fueron escritos en notación aquitana sobre la raspadura de aquélla (33). Como se sabe, la escritura musical aquitana posee en parte ya la diastematía. Pues bien, entre las veintiuna piezas, diez de ellas son del modo 2,

(32) Academia de la Historia, Ms. 56.

(33) La transcripción fue realizada por C. Rojo y G. Pardo en *El canto mozárabe*, p. 66-82.

siete del modo 3, tres del modo 1 y una del modo 8. Hablamos de los modos gregorianos, por analogía. No obstante, no parece que sean estas piezas unos ejemplos típicos de las melodías mozárabes, porque además de no estar representados todos los modos que conocían los tratadistas de la época (luego hablaremos de este problema de los modos) desde el punto de vista estilístico tampoco son tipos o agrupaciones neumáticas muy frecuentes en los códices.

En los manuscritos posteriores, todavía podemos rastrear algo que pudiera ser de alta tradición hispánica. El ejemplo tal vez más típico y extraordinario es el de las lamentaciones de Jeremías, cuyos tonos especialmente hispánicos fueron muy comunes en los libros de oficios de la Semana Santa. Algunas de estas melodías nos las ha transmitido un códice del siglo XIII, conservado en Silos (34). Al lado de los responsorios gregorianos de los oficios de Semana Santa aparecen los magníficos tonos, conocidos ya universalmente después de su transcripción por sus grabaciones discográficas.

Acerca de estas melodías conviene, sin embargo, hacer algunas advertencias. Varios de los esquemas melódicos contenidos, por ejemplo, en la oración de Jeremías, que es ciertamente la más bella, se encuentran en otros códices no hispánicos más antiguos (35). Entre ellos podemos enumerar los siguientes:

(34) C. Rojo, *El canto español de las lamentaciones según el códice de Silos*, «Música Sacro-Hispana», 10 (1917), 26-28 y 38-42.

(35) Cf. P. Ludwig, *Lamentations notées dans quelques manuscrits bibliques*, «Etudes grégoriennes», 12 (1971), 127-131.

— El Ms. Sessorianus 9 de la Biblioteca Nacional de Roma, del siglo x, contiene el esquema «domus nostrae ad extraneos».

— Ms. C. 92 de la Basílica de San Pedro de Roma (hacia el año 1050), el esquema «opprobrium nostrum».

— Cod. 543 de Monte Casino, siglo x, y Vaticano Lat. 10511, del siglo xi, el esquema «a facie tempestatum famis».

Aparte de estas observaciones paleográficas, desde el punto de vista del análisis formal de las lamentaciones, podemos comprobar que se trata de unas melodías bastante frecuentes en España. Por lo menos, las encontramos en otras dos piezas muy significativas, como el «Exultet» de la Vigilia Pascual (36) y el canto introductorio de la misa mozárabe, tal como aparece en el «Liber omnium Offerentium» de Toledo (37).

Junto a estas piezas, cuya tradición hispánica parece indudable, hemos de poner las que nos han transmitido los cantorales conservados en la capilla mozárabe de la catedral. Evidentemente, la música de estos cantorales nada tiene que ver con la de los códices visigóticos de los siglos x y xi. Sin embargo, no dejan de tener su valor musical, al menos como testigos del canto llano del siglo xvi. Pienso que

(36) Esta melodía del «Exultet» se encuentra en los misales impresos de Huesca (1504), Lérida (1514), Valencia (1528), Zaragoza (1551), Osma (1561): cf. G. Benoît-Castelli, *Le «praeconium paschale»*, «Ephemerides Liturgicae», 67 (1953), 324-325.

(37) Véase la transcripción en C. Rojo y G. Prado, *El canto mozárabe*, p. 120.

habría que hacer un estudio completo de los mismos, e incluso preparar su edición. El canto nos viene en ritmo mensural. Algunas transcripciones modernas han restituido el ritmo libre del canto llano, sustituyendo las figuras mensurales por neumas (38). Se trata, en todo caso, de piezas que pertenecen en su mayoría a los modos tardíos quinto y sexto.

Por el contrario, los recitativos del «Liber Omnium Offerentium» (39) y las piezas en él contenidas, como el «Pacem meam do vobis», el «Pater noster» y algunas más, son de tradición más antigua, aun cuando sus esquemas melódicos no puedan rastrearse en los códices visigóticos.

2. *El canto gregoriano*

La supresión definitiva de la liturgia y del canto visigótico mozárabe en el Concilio de Burgos, de 1086, fue motivada por el centralismo de Roma y por las conveniencias políticas de los reyes cristianos. La liturgia que se practicaba más allá de los Pirineos, en todo el imperio franco, aun no siendo genuinamente romana, sino mezclada de elementos galianos, era apoyada por Roma. Con el canto sucedía lo mismo. Se discute mucho todavía sobre si el canto gregoriano, el que nos transmiten tantos y

(38) Véase, por ejemplo, el responsorio «Surgam» en la transcripción de Dom Pothier *Variae Preces*, Solesmes, 1895, y la de Rojo y Prado, *o. c.*, p. 137. Véase asimismo las transcripciones mensurales de P. Aubry en su *Iter Hispanicum*, París, 1908.

(39) Como ya dijimos, está inserto en el *Missale mixtum*, de Cisneros.

tantos códices en toda la geografía europea, es el genuinamente romano (40). Sea de ello lo que fuere, esta música entró en España a finales del siglo XI y se propagó muy rápidamente. Ya había pasado por entonces la época de los grandes compositores gregorianos, todos ellos anónimos, y los calígrafos se limitaban a copiar en suntuosos códices la música que les había sido legada. En España se copiaron códices como en otras partes de Europa. Pero es difícil ver en ellos el sello de lo hispánico, aparte de que todavía no había nacido la conciencia de las nacionalidades. Sólo en el atardecer gregoriano, cuando aparecen nuevos tipos de composiciones como son las secuencias y los tropos, y otras en las que lo literario corre parejas con lo musical, se pueden ver algunos indicios netamente hispánicos. De éste hablaremos luego.

Por lo que al gregoriano de la primera época se refiere, deberíamos hacer las mismas observaciones que hicimos respecto al canto mozárabe. La tradición manuscrita es mucho más abundante, como es lógico. Sus melodías nos han sido transmitidas sin interrupción hasta la actualidad, lo cual nos permi-

(40) Véase cuanto dijimos en la nota 27 sobre el canto «vieux romain». A esto hay que añadir la discusión que suscitó la publicación del antifonario monástico para los benedictinos de Suiza; cf. J. Gajard, *Les récitation modes des 3^e et 4^e Modes et les mss. béneventains et aquitains*, «Etudes grégoriennes», 1 (1954), 9-45. Se discute también sobre el mismo ritmo gregoriano. Cf. J. W. A. Vollaers, *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden (E. J. Brill), 1958; y la refutación seria de E. Cardine, *Le Chant Gregorien est-il mesuré?*, «Etudes grégoriennes», 6 (1963), 7-38.

te realizar unos análisis que en el canto mozárabe no son posibles. Sin embargo, es tan enorme la diferencia de concepto que tienen los medievales sobre la función de la escritura para representar y plasmar la música, respecto de las escrituras modales y mensurales posteriores, que no parece, a veces, se trate de la misma música.

Es importante destacar que en la alta Edad Media el concepto que tienen de la música es mucho más espiritual, más humano o humanizado y más vivo, que en épocas posteriores. Ello se debe, posiblemente, a la imperfección técnica de su escritura. Imperfección sólo en algún sentido, es decir, para describir la diastematía del canto. Pero no en cuanto a la plasmación de los restantes elementos estéticos de la música, como es el ritmo, la dinámica, el sentimiento, el «pathos» de que es portadora una creación musical. En este punto, es indudable que la escritura del siglo IX es mucho más perfecta, pienso, que la utilizada por Beethoven para escribir sus nueve sinfonías. En realidad, el verdadero artista, el auténtico compositor, no era el que escribía la música, sino el que la interpretaba. Pero la transmisión artística y musical de unos a otros se hacía mediante la escritura. En la escritura se intentaba plasmar todo lo que podía ser más estrictamente espiritual, y por decirlo así, valga la paradoja, lo más estrictamente incomunicable y personal. Desde luego, la melodía no la escribían porque todavía no habían llegado a la evolución técnica que no vendría sino más tarde, pero tampoco les interesaba excesivamente, al parecer. El músico conocía perfectamente las leyes de las melodías y, sobre todo, se

sabía de memoria todas las piezas del repertorio litúrgico (41). Era una exigencia fundamental para ser cantor. Ahora bien, lo que verdaderamente necesitaba el intérprete era una comunicación de tipo exclusivamente artístico, y ésta la recibía a través de la escritura neumática. Así, por ejemplo, un «scandicus», cuyo valor melódico es de tres notas ascendentes, puede estar representado por distintas y variadas figuras que significarán otras tantas maneras de interpretar esas mismas e invariables notas ascendentes (42).

Evidentemente, a nuestra cultura musical, y más que a la nuestra a la que nos ha precedido, lo que interesa ante todo es la estructura tonal o modal de las melodías. Pero la idea de modo, y con más razón de tono, es totalmente ajena a los primitivos compositores gregorianos. Según los estudios más recientes (43), no es el modo el que para los pri-

(41) La memorización hasta hace poco se ha practicado en ciertas iglesias orientales. Cf. R. Menard, *Note sur la mémorisation et l'improvisation dans le chant copte*, «Etudes grégoriennes», 3 (1959), 135-143. Lo mismo puede decirse de las melodías caldeas hasta que las transcribió de manera científica H. Hussmann, *Die Melodien des chaldäischen Breviers Commune*, Roma (Pont. Inst. Orientalium Studiorum), 1967.

(42) Para la interpretación de los neumas, véase E. Cardine, *Semiologia gregoriana*, Roma, 1968, publicada luego en francés en «Etudes grégoriennes», 13 (1970).

(43) Cf. J. Chaillet, *La naissance de la notion modale au moyen âge*, en «Miscelánea H. Anglés», vol. I, Barcelona, 1958-61, pp. 203-210. A la misma conclusión lleva el análisis de las formas gregorianas. Un detenido estudio como el que ha llevado a cabo Ch. Czigei, *Les formules dans l'esthétique grégorienne*, «Etudes grégoriennes», 7

mitivos músicos medievales, determina la fórmula melódica, sino que son éstas, ya preexistentes, las que agrupadas según su nota final y su ámbito, dan lugar a los ocho modos gregorianos o eclesiásticos por asimilación al octoechos bizantino (44).

En todo caso, el elemento melódico fue tomando cada vez más y más importancia respecto a los restantes recursos del gregoriano, hasta el punto de convertirse con el tiempo en el único aspecto estimable del gregoriano.

Por lo que a España se refiere, sólo llegó la influencia del gregoriano cuando ya estaba en su decadencia. Las piezas más netamente hispánicas sólo pueden rastrearse en algunos troparios y secuenciarios de los siglos XII y XIII (45), especialmente en Cataluña (46). Con las nuevas melodías se introduce también la notación aquitana, predominante en el sur de Francia. Todo se escribe ya en esta notación o en la inventada por los monjes de Ripoll, que se ha llamado modernamente notación catalana (47).

(1967), 1-19, muestra que las fórmulas neumáticas ocupan un lugar esencial en las composiciones gregorianas, aun antes de la determinación de los modos. Existen fórmulas introductorias, mediante y cadenciales con un ámbito que se extiende a cuatro o cinco notas y aparecen, por eso mismo, indistintamente en piezas de los más diversos modos.

(44) Cf. E. Wellesz, *A History of the Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1949, p. 36.

(45) G. Prado, *Supplementum ad Kyriale ex codicibus hispanicis excerptum* (Desclée et Cie), 1934. Cf. «Analecta Sacra Tarraconensia», 14 (1941), 97-108; 15 (1942), 53-58.

(46) Cf. H. Anglés, *o. c.*, p. 23 ss. y 193 ss.

(47) Cf. G. Suñol, *Introduction à la Paléographie Musi-*

Los géneros musicales más practicados en esta época de decadencia tienen también un carácter literario, normalmente poético. Se conciben, por lo general, a modo de estrambote dentro de una pieza gregoriana melismática muy conocida. Surgen así las secuencias, las verbetas y las prosas como particulares de una forma más genérica llamada tropo.

El tropo es una interpolación literaria y musical a un texto y a una música ya existentes. Generalmente, la música suele ser la de un adorno largo sobre una vocal, al principio, al medio o al final de la pieza. Parece que fueron los monjes de San Galo los inventores de esta forma musical, o al menos los más aficionados a ella desde fines del siglo IX. Los adornos excesivamente largos llegaron a cansar, y, para dar más variedad, debajo de los repetidos neumas acomodaron un texto, en conexión con el sentido de la pieza, atribuyendo a cada nota su sílaba correspondiente. Así surgieron las secuencias en el «iubilus» final de los «alleluias» y las «verbetas» en los responsorios de maitines de los días de fiesta.

Sobre este género musical el único estudio serio, centrado principalmente en Cataluña, es el de H. Anglés (48). Falta por estudiar en el resto de la Península. Pero aún antes habrá que publicar los catálogos de manuscritos litúrgicos y musicales de los archivos y bibliotecas de España.

No obstante, las muestras que actualmente poseemos presentan esquemas melódicos ágiles y atre-

cale Grégorienne, París, 1935, pp 260-281, 353-382. P. Ferretti, *Paléographie Musicale*, Solesmes, vol. XIII, 57 ss.

(48) *O. c.*, 211 ss.

vidos, recorriendo sin inconveniente todo el ámbito musical posible. Muchas de ellas, incluso, nos llegan como retazos de algún drama litúrgico. Así, por ejemplo, el «Eamus mirram emere» del tropario de Vich (49), escrito probablemente en Ripoll, nos llega como vestigio del drama de *las tres Marías*.

3. *La polifonía de la «ars antiqua» y la monodía cortesana y popular*

Falta por aclarar en la historia de la música el origen exacto de la polifonía. Y falta, sobre todo, por esclarecer el concepto de polifonía en las muestras más primitivas que han llegado hasta nosotros.

Lo que está fuera de duda es que el canto gregoriano sirvió de base a la evolución efectuada. La melodía gregoriana se toma como tenor sobre el que se trenzan el «duplum», el «triplum» o el «quadrum» de los «organa» y de los conductos. Cuando el tenor no está tomado de la melodía litúrgica se da lugar a los motetes. Pero en los cantorales del siglo XIII los conductos y los motetes aparecen indistintamente agrupados.

Fue en Francia donde más se cultivó la nueva técnica musical. La escuela de Notre Dame de París, donde enseñaron los grandes maestros Leonin y Perotin, llegó a tener una gran influencia en toda la cristiandad. Pero también en España se cultivó

(49) Catedral, ms. 111, fol. 58v-62; Cf. H. Anglés, *O. c.*, pp. 276-278. Véase, además, B. Moragas, *Transcripció musical de dos himnes*, en «Miscelánea Anglés», vol. II, p. 591-598.

la nueva forma musical. En Tarragona, aun antes de que Leonin fundara la escuela de Notre Dame, el canónigo Lucas debió causar admiración como realizador de discantos (50). Por otra parte, del mismo siglo XII data el *Códice Callixtino*, que nos ofrece la colección más completa de conductos de la época (51). No se trata, posiblemente, de un códice netamente español, pues, incluso los copistas atribuyen muchas de las piezas a los más célebres maestros franceses para darse prestigio. Pero es un códice escrito para uso de los peregrinos de Santiago. La pieza más importante contenida en él es el «Congaudeant», discanto a tres voces sumamente primitivo y bello. La notación es todavía imperfecta y el acoplamiento de las voces está sujeto inevitablemente a la improvisación y al gusto personal.

Junto al *Códice Callixtino* hay que colocar otros, algo posteriores, de verdadera importancia. El más interesante de todos es el de las Huelgas, editado por Anglés (52). Contiene ciento ochenta y seis composiciones a una, dos, tres y cuatro voces. Son «organa», conductos, motetes y *planctus*. Según Anglés, este manuscrito fue escrito en España para el servicio propio del monasterio de las Huelgas, aun cuando la música pertenezca a la escuela de Notre Dame de París.

Otro manuscrito importante, pero necesitado de un estudio serio, es el que, procedente de Toledo, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid,

(50) Cf. H. Anglés, *o. c.*, p. 66 ss.

(51) Cf. la edición antes citada de W. Muir Whitehill y G. Prado, nota 20.

(52) Cf. nota 9.

Ms. 20.486. Con una notación mucho más imperfecta que el de las Huelgas, contiene numerosas piezas propias, así de conductos como de motetes, que esperan una edición. Pero, sobre todo, en el fol. 122 v nos ofrece la versión, al parecer instrumental, de un «hoquetus» que es un modelo muy primitivo y rudimentario de este género (53), endiablado por su ritmo, del cual dice el anónimo de Coussemaker: «quod quidam hispanus fecerat» (54).

Por fin, podríamos señalar otro pequeño códice, de 25 folios, conservado en la biblioteca del Orfeón Catalán (ms. 1), que procede de la cartuja de Scala Dei, en Tarragona. Contiene treinta y una composiciones que han servido a Anglés para su edición del códice de las Huelgas.

Con la introducción de la polifonía se hizo necesario un ritmo fijo que permitiera el acoplamiento de las voces. Se empezó entonces a practicar el ritmo modal. Es decir, el ritmo de las piezas se acomodaba a unos modos preestablecidos por la combinación de largas y breves según el uso de la métrica literaria clásica. Cada pieza podía estar compuesta en uno o varios modos. Por eso, para interpretar correctamente esta música polifónica había que dominar a la perfección la técnica rítmica modal, por lo que lógicamente no podía tener un carácter popular. La invención de los «hoquetos» muestra hasta qué grado habían llegado aquellos maestros a do-

(53) Véase mi trabajo *Música medieval hispánica*, Pamplona (Casa de la Cultura), 1973.

(54) E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica mediæ aevi, novam seriem a Gerbertina alteram*, vol. I, París, 1864, p. 350.

minar la técnica del ritmo. A partir de un tenor entrecortado por unas pausas, se componía el «du-plum» o el «triplum», igualmente entrecortados, de manera que las pausas de unas voces coincidieran con los sonidos de las otras. Así se obtenía una música que se generalizó bastante en los siglos XIII y XIV, pero que artistas como Jean de Grouchy consideraban como propia de jóvenes violentos.

Al lado de esta música de carácter predominantemente religioso, florecieron las composiciones trovadorescas de carácter lírico y amoroso. Pero muchas de ellas tenían también un contenido religioso que, aunque no fuera motivado por ninguna finalidad litúrgica, expresaban el sentimiento religioso popular mucho más que las producidas por la técnica polifónica. Hoy poseemos en varios códices la sorprendente colección de las *Cantigas de Santa María*, atribuidas al rey Alfonso X el Sabio, con unas cuatrocientas veinte piezas (55). Se trata de la colección más completa de Europa en su género, y, en la opinión de Anglés, sus melodías, «sin resabios árabes de ninguna clase, rezuman cantos populares de las culturas primitivas de Europa, mezclados con otros de estilo gregoriano o compuestos de nuevo por trovadores de la corte de Castilla» (56).

Esta religiosidad popular se traducía también en las danzas, tales como las que se nos han conservado en el *Llivre Vermell* de Montserrat (57), y en la re-

(55) H. Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio*, vol. II. Barcelona (C. S. I. C.), 1943.

(56) Id., *Catálogo de la exposición F. Pedrell*, p. 22.

(57) Véase la nota 18.

presentación de los *misterios* como complemento de la celebración litúrgica en las grandes solemnidades. Ya hemos hecho alguna alusión a los dramas litúrgicos. El canto de la Sibila, practicado por lo menos desde el siglo X hasta el siglo XVI, puede ser un vestigio de aquel afán por lo escenográfico. Pero era un canto que se realizaba todavía dentro de la liturgia, al final de los maitines de Navidad. Hoy podemos ver su evolución, desde la más primitiva y desnuda melodía, conservada en un homiliario de Córdoba (58), hasta las versiones polifónicas del siglo XVI (59). Pero en cuanto a actos independientes de la liturgia, hoy nos quedan, sobre todo, la *Adoración de los Reyes Magos*, sin música, y el llamado *Drama de Elche* (60).

4. *Los grandes polifonistas españoles*

Donde más brillaron los compositores españoles de los siglos XV y XVI fue en la polifonía sagrada. Y aquí también, como en todo cuanto precede, tenemos que distinguir aquellas composiciones que están escritas directamente para la Iglesia sobre un texto litúrgico, de aquellas otras que, aun siendo religiosas, no estaban destinadas al culto. Y como siempre, es en éstas donde se puede descubrir sobre todo la influencia y la participación popular.

Según la tradición ininterrumpida desde los albores de la polifonía, la base o el «cantus firmus», lo

(58) Catedral, Cod. 1, fol. 69.

(59) H. Anglés, *La Música a Catalunya*, pp. 288-302.

(60) *Consueta de la Fiesta de Elche* (Publicaciones del Instituto de España), Madrid, 1941.

que para los primitivos era el «tenor», de las nuevas composiciones seguía siendo muchas veces el canto gregoriano. Así vemos, por ejemplo, que el «Ave María» de Josquin des Prèz tiene como «cantus firmus» la melodía de la vieja secuencia «Ave, María, gratia plena, virgo serena», conservada, entre otros, en un manuscrito de Toledo (61).

La colección más importante de polifonía sagrada especialmente ordenada al culto de la época de los Reyes Católicos se conserva en dos manuscritos de la Catedral de Tarazona (62). Son misas, motetes, antífonas de grandes maestros de la polifonía española, como Escobar, Peñalosa, Anchieta, Francisco de la Torre, etc. Ningún lugar se concede para la intervención popular.

En cambio, en la colección de música profana, tal como aparece en el *Cancionero de Palacio* (63), abundan también las composiciones religiosas en lengua vulgar y con un carácter netamente popular. Yo me pregunto todavía por qué muchas de estas magníficas piezas de Juan del Encina no pueden cantarse actualmente en la liturgia. Las composiciones religiosas en cancioneros profanos serán prácticamente inexistentes en las colecciones posteriores.

A pesar de la enorme influencia que sobre la corte de Castilla ejerció la tradición musical franco-fla-

(61) G. Benoît-Castelli, *L'Ave Maria de Josquin des Prèz et la Séquence «Ave Maria, Virgo serena», «Etudes grégoriennes»,* 1 (1954), 187-194.

(62) Catedral, archivo musical, ms. 2 y 3; cf. H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. I, Madrid (C. S. I. C.), 1941; 2.^a ed., Barcelona, 1960.

(63) *Ibid.*, vols. II y III, Barcelona, 1947 y 1951.



menca de la corte de Borgoña, los compositores españoles supieron mantener una línea propia, de más austeridad y simplicidad. Esta severidad será una característica de los maestros del Siglo de Oro español, que ya estaba a las puertas.

Los maestros polifonistas del siglo XVI siguen siendo fieles a la práctica litúrgica de la época. Componen misas y motetes. En su ambiente se refleja la influencia del Concilio de Trento y de la reforma litúrgica de San Pío V. Naturalmente, el pueblo no interviene en estas composiciones. Existe una capilla especial para estos cantos, la cual a veces alterna con el coro de clérigos que canta el canto llano. Esta alternancia se observa ante todo en los oficios de difuntos o en la Semana Santa o en algún acto especial, y generalmente suele ser en los himnos y salmos. Los motetes, en cambio, se cantan preferentemente durante la misa, en algún momento del canon, o en la comunión.

También estos grandes maestros, como Morales, Victoria, Guerrero, etc., siguen la línea de la austeridad. Sus motivos de inspiración están tomados por lo general del canto llano. En esto difieren de las composiciones italianas o flamencas. Morales es el que tiene más libertad en esto. Al lado de la misa «beata es caelorum regina», de inspiración sagrada, podemos ver la misa «Mille Regretz» en el ms. 6 de la Biblioteca del Orfeón Catalán (64). Victoria es mucho más severo. En caso toda su *Semana Santa* domina el tema gregoriano. En cuanto a Guerrero, uno de sus motetes más típicos puede que sea el

(64) Fols. 47v y 62v.

«*Quis vestrum habebit amicum*», a cinco voces, con la melodía y texto del *Pater noster* romano como «*cantus firmus*» en el segundo tenor (65).

CONCLUSIÓN

La rápida mirada de conjunto que acabamos de hacer nos confirma ante todo de estas dos verdades históricas:

1. La participación popular en los cantos que nos transmiten los grandes repertorios de música sagrada, a partir del siglo x, es casi inexistente. La religiosidad popular busca medios musicales de expresión fuera del culto, como son las danzas, los dramas, o las canciones de amigo, o los villancicos, etc. No había participación activa en la liturgia en el sentido que damos actualmente a esta expresión. Pero eso no quiere decir que, sobre todo en la Alta Edad Media, los fieles y, en especial, los monjes no llevasen una vida litúrgica realmente profunda.

2. Ha habido siempre una constante en la creación y en la evolución de la música para el culto desde los primeros antifonarios hasta las obras más completas de los grandes polifonistas. Esta constante es el mismo canto llano que sirve de *tenor* a las primitivas composiciones polifónicas y de «*cantus firmus*» o motivo de inspiración a la polifonía posterior. Viejas melodías hispánicas, como la del «*Tantum ergo*», aun con un ritmo mensural, serán utiliza-

(65) Véase, por ejemplo, en el Cantoral II (polifónico) de Silos, fols. 28v-31. También en Toledo, Bibl. Cap., Mús. B.24, fol. 10, y en la edición de Venecia.

das por Victoria y hasta por Cabezón para sus glosas y diferencias (66). Otro tanto puede decirse del «Vexilla regis».

A principios de nuestro siglo, con la revalorización de la música sacra y especialmente del canto gregoriano, los compositores de iglesia utilizaron ampliamente este canto. Y no sólo para la polifonía, sino también para la música de órgano.

Y más aún, la influencia del canto gregoriano ha franqueado la barrera de lo sagrado para servir de inspiración a ciertos compositores que nunca escribieron para la Iglesia. Claude Debussy, como lo ha demostrado en un bello estudio la profesora portuguesa Julia d'Almendra (67), no solamente lo conoció y lo estimó en gran manera, sino que, incluso, su propia evolución y ruptura con el tonalismo pudo deberse a su encuentro con el gregoriano.

Sea de ello lo que fuere, si la coyuntura actual de la renovación litúrgica ofrece al compositor un cam-

(66) La melodía auténtica, recogida por Suñol, fue publicada en el *Appendix* al *Antiphonale Monasticum* (Desclée) por los monjes de Solesmes. Victoria lo incluye en su semana santa, lo mismo que el «Vexilla Regis prodeunt». Para Cabezón, véase las primeras piezas del *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*, de Luys Venegas de Henestrosa, Alcalá de Henares, 1557. Ed. H. Anglés, *La música en la Corte de Carlos V*, Barcelona, 1944.

(67) Julia d'Almendra, *Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*, París, 1950, tesis presentada en el Instituto gregoriano de París, 1947-1948. La visita de Debussy a Solesmes en 1893, cuando preparaba su gran obra *Pelléas et Mélisande*, parece que fue decisiva. Al final de su trabajo, D'Almendra incluye una lista de obras de compositores de los siglos XIX y XX en las que se advierten influencias gregorianas.

po de trabajo y unas posibilidades realmente grandes, su responsabilidad frente a la historia, y más aún frente al Pueblo de Dios, que espera de él la «jucunda decoraque laudatio», no es menor. Una mirada al pasado que no suponga una alienación y una desconexión con la realidad musical de nuestra época será realmente beneficiosa para la nueva música de Iglesia. Pues, al fin y al cabo, tampoco deja de ser verdad aquello de nuestro pensador de que «la tradición es la sustancia del progreso».

COLOQUIO EN TORNO A LA PONENCIA ANTERIOR

Puntos discutidos

Culto litúrgico y paraliturgia.

El «Misterio de Elche» y el drama litúrgico.

El canto llano en los actos litúrgicos.

El canto gregoriano y su dificultad como canto del pueblo.

Distinción entre *organum* y *discantus*.

El fenómeno oral como ejemplo de participación en el acto litúrgico.

Intervención de la asamblea en diálogo solista-coro.

Sugerencias

Aclaración de los conceptos culto litúrgico, paraliturgia y drama litúrgico, y necesidad de participación de la asamblea.

Hacer participar a esta asamblea en el canto con una música más asequible en cuanto a dificultad se refiere.

Investigar y seleccionar los materiales musicales del pasado con el fin de incorporar a la liturgia aquellos que puedan tener vigencia actualmente.

Intervinieron en este coloquio

ALONSO, Miguel.

ALONSO BERNAOLA, Carmelo.

FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael.

IGLESIAS, Antonio.

MARTORELL, Oriol.

RESPONSABILIDAD DEL COMPOSITOR ANTE LA MUSICA LITURGICA

por CRISTOBAL HALFFTER

Tengo que sentar un principio básico antes de entrar en el tema de esta ponencia. Considero que ser compositor es, ante todo, una forma de ser hombre y que, por tanto, esto lleva consigo la responsabilidad que ante la sociedad se adquiere tanto en el aspecto de ser hombre como en el de ser compositor.

He querido, de acuerdo con los organizadores de este Seminario, dar el título de mi ponencia, *Responsabilidad del compositor ante la música litúrgica*, con plena conciencia del significado que este título tiene y, luego, por dos razones fundamentales: *primera*, considerar la responsabilidad del compositor creyente ante su propia Iglesia, *como hombre*, y *segunda*, analizar la responsabilidad del hombre ante esta misma Iglesia *como compositor*, es decir, como profesional de una disciplina que él ha tomado como básica en su vida y que, por otro lado, es fundamental para poder celebrar dignamente los actos de la liturgia.

El primer aspecto me llevaría en su tratamiento quizá a terrenos muy alejados del marco de este Seminario. Solamente quiero decir, según mi particular forma de pensar, que creo conveniente que a través de nuestro trabajo de creación demos testimonio de unas creencias ya que éstas nos responsabilizan, como antes decía, tanto ante la sociedad como ante la Iglesia a la que pertenecemos. Hoy se habla mucho del arte «engagé», aunque esta palabra suele referirse a un cierto tipo de arte comprometido que en general suele estar muy lejos del modo de pensar de los que aquí nos reunimos. Suele ocurrir también que ciertos compositores, en no pocas ocasiones, sienten como vergüenza, o quizá también no estar a la altura de su tiempo, si reflejan sus íntimas convicciones en su obra cuando éstas no están de acuerdo con esa interpretación que generalmente se suele dar a lo que llamamos «arte comprometido». Esto me parece en el fondo una terrible cobardía y generalmente estos compositores no nos sirven aquí ni como profesionales creadores de una música para la liturgia ni tampoco en muchas ocasiones como hombres. Insisto que esto es una apreciación personal y que si consideramos que el arte debe de reflejar el mundo en el cual vive el creador de esa manifestación, cualquier compromiso que se tome íntima y sinceramente es válido.

Veamos el segundo apartado: la necesidad de que el compositor, el profesional, el creador de un lenguaje musical nacido de la sensibilidad creativa de nuestro tiempo y consciente de su tarea como intelectual y artista en el mundo en que vive, la necesidad de que este ser se responsabilice como tal en la creación de una música pensada y dirigida para la fun-

ción litúrgica. El análisis de este aspecto del compositor creyente va a ser mi aportación a este Seminario.

Hasta hace muy poco tiempo hemos visto como la Iglesia estaba unida externamente a tres poderes fundamentales de nuestra sociedad: el trono, las armas y el capital. Esto es un hecho históricamente comprobable para cualquiera que haya tenido la inquietud de ver la posición que ha ocupado en la historia nuestra Iglesia en la sociedad que hemos venido llamando característica de la civilización occidental. No voy a entrar a criticar esta posición ya que se trata de un hecho histórico suficientemente analizado por historiadores con mucha más capacidad que la mía. De esta unión surgió un determinado arte, que caracterizó también la música para liturgia, debido a que, por otro lado, el arte estuvo durante los mismos períodos históricos íntimamente unido con dos de estos poderes fundamentales de la sociedad: el trono y el capital. Que yo sepa, la unión del tercer elemento, las armas, con las artes ha sido siempre lo suficientemente tangencial para que no haya dejado restos que sean dignos de considerarse.

En los últimos años hemos visto como la Iglesia ha dado un giro de 180 grados, giro para mí fundamental para la posibilidad de una supervivencia, pero que ha traído no pocos problemas tanto a la jerarquía eclesiástica como a los fieles. El trono, las armas, el capital, se han visto sustituidos en muy breve plazo de tiempo por el mundo laboral, los intereses de los marginados de nuestra sociedad capitalista y la defensa de los más necesitados. Las consecuencias de la intensidad de este giro y la rapidez con que ha sido llevado a efecto han llevado a remover hasta

los más sólidos cimientos sobre los que tranquilamente descansaba esta Iglesia, quizá debido a la falta de preparación, tanto por parte de la jerarquía como de la gran masa de los fieles. En la búsqueda de un arte que refleje exactamente la íntima forma de pensar de estos nuevos elementos que componen la unión de la Iglesia con nuestra sociedad estriba, para mí, el gran problema que el arte litúrgico está planteando a la Iglesia actual. Considero que la búsqueda de este arte característico donde ahora pretende dirigir su influencia la Iglesia debe hacerse con sumo cuidado y, sobre todo, por especialistas que surjan de ese mismo elemento social. El no haberlo hecho así es la causa de la lamentable situación en que se encuentra la música litúrgica española de este momento.

Pero vamos con más detenimiento lo que esta nueva posición de la Iglesia ha traído como consecuencia, en lo que a la música concretamente se refiere, para intentar buscar primero las raíces del problema y luego las posibles soluciones que vengan a resolver esa falta de compenetración, esa falta de unión entre cierta parte de la Iglesia y el arte de nuestros días.

Quizá por intentar borrar con toda urgencia el pasado triunfalista de la Iglesia, quizá también por acercarse al mundo laboral, al mundo de los marginados de la sociedad, ciertos religiosos creyeron que el camino era dar a ese pueblo llano, a esa masa lo que en ella era «artísticamente» *natural*. Y aquí vino la principal equivocación, pues quisieron imponer unas formas de cantar y escribir que nada tenían de *natural*, pues respondían a ciertos imperativos de la moda, que, como tal, es siempre pasajera. Estos religiosos llenaron nuestros templos de canciones del

Oeste, de ritmos de bailes a la moda, de gentes con guitarras que, sobre unas músicas basadas muy lejanamente con nuestra forma de vivir y en las que se traducían unos textos que aludían a los salmos y que para la mayor parte de esas gentes eran totalmente incomprensibles, cantaban unas músicas realizadas con una preparación musical totalmente inexistente, pero en las que se copiaban las formas de las músicas típicas de las «boîtes», salas de fiesta, bailes, discotecas, etc. Se pensó que ésta era una forma de atraer a este nuevo elemento social a la Iglesia por vía de la juventud, y empresas comerciales que nada tienen que ver ni con el espíritu de la Iglesia ni mucho menos con la liturgia, pero que tienen una muy clara visión del negocio, empezaron a promocionar todas estas músicas sacando de ello pingües beneficios. Yo no sé si consciente o inconscientemente la Iglesia, que acababa de abandonar públicamente, según consta en varias encíclicas, el favorecer al mundo del capital para ocupar la posición de defensora de las gentes más humildes, entraba por vías de esa música en un nuevo servilismo de tipo capitalista, al rendirse otra vez ante el imperio del dinero en la actual sociedad de consumo, sólo que aquí se hacía por un camino mucho más estrecho, más bajo y más estúpido que a través del resto de la historia.

La terrible equivocación de esta postura estriba en que los responsables de la Iglesia no han sabido encontrar cuál es exactamente la forma de sentir y pensar, de ser y hacer, del nuevo estamento social al que ahora dirige su mirada. Por un lado la rapidez del giro que hemos comentado y por otro la falta de preparación en conocer realmente el mundo

social de las personas que tenían sobre sus espaldas la responsabilidad de llevar este cambio a la práctica han traído una situación lamentable, sobre todo en la Iglesia española, donde el estado de la música litúrgica es peor que en ningún otro sitio del mundo civilizado, por lo menos del que yo conozco. Tengamos en cuenta que en España la anterior unión de la Iglesia con el trono, las armas y el capital se ha mantenido en la forma y en el tiempo como no lo encontraremos fuera, y, debido al bajo nivel cultural de nuestro clero en general —cosa que es ya tradición—, la situación es aquí más grave que en otros sitios y, por tanto, las soluciones serán siempre más difíciles de encontrar.

Hemos analizado muy rápidamente las causas de una situación; veamos ahora sus efectos y sus posibles soluciones. Volviendo al enunciado de esta pò-nencia creo que es fundamental que nos sintamos responsables, aquellos que por definición somos también Iglesia, de buscar una solución a una situación que no puede mantenerse por más tiempo. Para ello necesitamos indudablemente el apoyo de quienes están por encima de nosotros en esta comunidad a la que voluntariamente pertenecemos. Los laicos vemos el problema, en cierto modo, desde fuera, por lo que creo podemos aportar soluciones verdaderamente trascendentales si lo que pretende la Iglesia es realmente entrar a formar parte con hondura en la sociedad del mundo actual. Mi generación, en general, no podía estar de acuerdo con la mentalidad de una Iglesia que prohibía en el culto una serie de instrumentos musicales, ya que no llegábamos a entender la auténtica razón de esta prohibi-

ción. En aquellos años —felizmente pasados—, anteriores al Concilio, intentamos romper ciertos moldes, pero la intransigencia por parte de la jerarquía hacía estos intentos prácticamente nulos. Ahora nos encontramos con que la situación es diametralmente opuesta: la Iglesia, hoy, en un paso de gigante, rechaza todo aquello que musicalmente hablando pueda tener alguna vinculación con el *Arte*, escrito en este caso con mayúscula.

Creo que nuestra tarea es poner al servicio de esa Iglesia de la que formamos parte no sólo nuestra experiencia profesional, nuestra experiencia de compositor, sino también nuestras vivencias de laicos, naturalmente vividas como tales. Es decir, demostrar a esta Iglesia que a un laico es prácticamente imposible «laicizarle», que es lo que en música se está intentando hacer desde hace unos años a esta parte. En este intento entra también un nuevo elemento que tenemos que considerar y que es fundamental en la sociedad en que vivimos. Me refiero al mundo joven que irrumpe en nuestra sociedad y en la Iglesia con toda la fuerza de sus pocos años y como no lo había hecho jamás a través de la historia de nuestra civilización. Y la jerarquía eclesiástica reacciona también como todos los demás elementos de nuestra sociedad, demostrando su miedo a esa juventud y dándole lo que cree que es su auténtica forma de ser, pensar y producirse, para intentar una atracción que de otro modo se vería comprometida.

Sobre este problema habría mucho que decir, aunque he querido solamente apuntarlo por lo que respecta a lo fundamental de mi trabajo que es la

música. Yo comprendo que estadísticamente hablando los menores de veinticinco años son hoy la inmensa mayoría del mundo, lo que no solamente lo acepto como un hecho, sino que, además, me produce una honda satisfacción. Ahora bien, creo que la Iglesia no puede olvidar a tantas y tantas gentes que han duplicado y hasta triplicado esa edad y que no se sienten a gusto y oyendo en sus misas músicas que ni entienden, ni les gustan y que, sobre todo, ni siquiera son estrictamente características de la juventud, sino que hemos querido otorgarle ese marchamo. El que la juventud se divierta y se distraiga, según unos moldes estereotipados impuestos por una serie de empresas comerciales, con un determinado tipo de música no quiere decir ni que toda la juventud sea ésa la única música que admite —digámoslo con palabras actuales, consume— ni mucho menos que tengamos que *meter* ese tipo de música en la función litúrgica. Pensemos que dentro de unos años esa juventud que ahora se pretende halagar se encontrará en la madurez y que las músicas que hoy están de moda también habrán pasado con el transcurrir del tiempo. ¿Qué hará entonces la Iglesia? Corremos el terrible peligro de que lo que hoy se está haciendo se institucionalice y se haga tradición, lo que es verdaderamente grave, y, por otro lado, el no menor inconveniente de que la Iglesia esté regida, en lo que a música se refiere, por las empresas comerciales que rigen la moda de la sociedad de consumo.

Creo que una de las mayores aportaciones que podemos hacer los compositores a la Iglesia de nuestro tiempo es precisamente enseñar con nuestro tra-

bajo y con nuestra obra lo que *es* de nuestro tiempo y no *está* a la moda. Todos sabemos como hoy esas modas se fabrican y como hoy mismo hay empresas que ya saben lo que vamos a cantar, lo que se van a poner nuestras mujeres en el verano del 74, y el cantante que estará de moda en ese momento, pues estas modas se fabrican en el mundo de hoy de una manera artificial. Creo que basar en este mundo alucinante de poderío capitalista y alienación de la masa nuestra forma de cantar en un acto litúrgico es algo tan equivocado que no encuentro adjetivo para calificarlo. Si la Iglesia hace esto de una manera *consciente*, está cometiendo un pecado de entontecimiento del pueblo igualmente grave que cualquier otro efectuado por la sociedad capitalista, y si esto se hace por *ignorancia*, veo que entonces no solamente se ignora la real situación de nuestra sociedad, sino otras muchas cosas del mundo actual, siendo ésta una falta que la Iglesia no se puede permitir.

Entiendo que hay muchas músicas que reflejan exactamente nuestro tiempo, pero cuyo traslado al mundo de la liturgia es prácticamente imposible. Los condicionamientos de la música litúrgica son muy grandes y hace falta una gran experiencia y una gran habilidad para salvarlos conservando la belleza, la dignidad y la funcionalidad de la música, y que solamente puede hacerlo aquel que tiene una formación auténtica de *compositor*, que conoce su oficio y que sabe las dificultades que este tipo de música le ofrece. Al decir compositor me refiero al hombre, al profesional que conoce su oficio, que crea, con la responsabilidad exigible al intelectual,

una forma en el espacio y en el tiempo con sonidos y silencios que responden íntimamente a la altura del tiempo en que vive. Para mí esto es el compositor y en él está la solución del problema que hemos venido enunciando. En ningún modo podemos dejar esta solución al aficionado al uso, que ignora desde los más elementales procedimientos de creación musical hasta lo que esa música significa en el haber cultural del hombre y en la misma función litúrgica. Pero desgraciadamente es este tipo de aficionados el que priva en nuestros templos, el que marca la pauta a seguir y el que impone sus ideas en la gran mayoría de los templos de España.

Es inútil el que yo intente ahora y aquí demostrarles a ustedes lo fundamental que es la parte de la música en una digna celebración litúrgica, pues creo que me dirijo a personas que están convencidas de ello. Pero conviene resaltar el hecho de que cuando el hombre necesita decir cosas más importantes que las puramente triviales de la vida diaria, cambia el tono de su voz, que se puede transformar en grito de angustia o en exaltación de alegría. De aquí surge la necesidad del canto en la Iglesia para manifestar precisamente que estamos tratando de otras cosas que de las puramente triviales. Ahora bien, cuando el canto se hace sobre una música chabacana y mal hecha, es mucho mejor mantener la palabra, pues de esta manera actúa no como elevación, sino como todo lo contrario. Tenemos en la liturgia la belleza de la palabra como algo fundamental de la celebración; buscamos la belleza en la proporción de los templos y la adecuación del color con que se reviste el celebrante. Es decir, hay toda una serie de ele-

mentos bellos que rodean la celebración litúrgica en los que no debe estar ausente la dignidad de los gestos de aquél que la dirige. La música debe estar de acuerdo con todo ello, o si no es mejor el silencio ya que rompe sino la unidad de algo que para mí es muy fundamental. Para buscar esa necesidad de unificar todos los elementos que juegan en la celebración litúrgica es necesario buscar al profesional de la música, al hombre que ha hecho *voluntariamente* como principio de su vida la creación de un arte que fundamentalmente es comunicación y que precisamente a través de la liturgia puede llegar a cumplir sus más altos fines. No debemos olvidar tampoco que la Iglesia debe actuar en muchas ocasiones como ejemplo para intentar elevar el nivel de sensibilidad del pueblo que participa en una determinada celebración. Este magisterio ha sido siempre característico de la Iglesia y creo que debe mantenerse, precisamente en unos momentos en que a través de los medios de comunicación que regidos por empresas exclusivamente capitalistas se está intentando *conscientemente* rebajar ese grado de sensibilidad del hombre de nuestro tiempo, para que sea más fácil venderle todo aquello que, aunque no le sea necesario, va a beneficiar con el consumo a todas esas empresas que lo dirigen y hasta condicionan su vida. El arte cumple aquí una función fundamental en intentar extraer al individuo de su mundo consumista y quizá la Iglesia podía jugar aquí un papel fundamental dando a las celebraciones una categoría humana, al mismo tiempo que una altura estética, que podrían servir de ejemplo para toda una forma de vivir.

Voy a intentar exponer algunas soluciones que

considero pueden servir para resolver el problema que la música litúrgica tiene planteado en España, en nuestro tiempo.

1.º Es necesario como primera medida elevar el nivel cultural de nuestro clero para que no sea necesario el explicar, una vez más, todo cuanto en este Seminario se va a decir sobre este importante problema. Si el clero y la jerarquía tuviesen una formación cultural verdaderamente honda, sabrían cómo la música es parte esencial de la cultura del hombre y cómo a través de ella puede conseguirse una elevación de la sensibilidad que haría que la situación de la música litúrgica en España fuese muy distinta de la que hoy es. Yo no pido que nuestros sacerdotes sean compositores de primera línea, pero sí que sepan lo que la música *es* en el haber cultural del hombre y que, por tanto, ni se pongan a opinar ni, mucho menos, se dediquen a crear algo —música— sobre lo que ignoran todo.

2.º Dar posibilidad a la entrada de los compositores que quieran crear una música litúrgica con todos los condicionamientos, tanto litúrgicos como musicales, que en profundidad se vea que son necesarios para una celebración. Los caminos para esta entrada serían varios y quizá uno de los fáciles de llevar a cabo sería encargar a aquellos músicos que han demostrado a través de su vida profesional una categoría que escribiesen obras para una determinada celebración que podría luego servir de ejemplo para las demás.

3.º No desechar ciertas tradiciones musicales, que el tiempo ha venido a demostrar que han sido buenas desde todos los aspectos que queramos enfocar nuestra crítica, y que podrían servir como puente entre

el pasado y el futuro, si estamos convencidos de que la situación actual es insostenible.

4.º Intentar por todos los medios convertir una celebración litúrgica en un acto en donde se eleve la sensibilidad de la asamblea y no en donde se rebaje. Para ello es necesario saber exactamente qué es lo que puede elevar a esa asamblea, qué es lo que es *distinto* de la vulgaridad de todos los días de esas gentes que buscan en la Iglesia una salida a los muchos problemas cotidianos y no dejarse llevar precisamente por lo más vulgar de esa masa de personas para a través de estos medios atraerlas al templo.

5.º Considerar que la participación de esa asamblea es fundamental para el acto litúrgico, pero que también se puede participar con el silencio. Muchas veces ese silencio, al escuchar una música dignamente hecha, es mucho más importante que cantar a voz en grito unas melodías de cuya dignidad y belleza tengo justificadas dudas.

Estamos indudablemente en un momento de transición. Pero creo que no debemos dejarnos llevar por lo fácil, lo vulgar, lo chabacano, lo generalmente llamado popular, ya que esto contradice al espíritu más hondo y más bello que ha hecho posible esta crisis, crisis que para mí era fundamental para la misma supervivencia de la Iglesia. Es indudable que el arte actual también está en crisis y que, por tanto, se unen dos elementos a los que hay que buscar soluciones. Ahora bien, solamente podrán encontrarse éstas por aquellas personas que conocen el problema desde dentro y por experiencias vividas.

La responsabilidad del compositor ante la música litúrgica de su tiempo es, pues, grande, pero al mismo

tiempo enormemente bella. Yo pediría a la autoridad eclesiástica que nos dejase cumplir esta responsabilidad poniendo a disposición de la Iglesia, de la que formamos parte, nuestra profesión, y todo lo que ella lleva consigo, si consideramos que el ser compositor es una forma de ser hombre.

COLOQUIO EN TORNO A LA PONENCIA ANTERIOR

Puntos discutidos

Situación de la Iglesia con respecto a la cultura y a la música a lo largo de la historia.

Facilidades con que cuenta el compositor a la hora de hacer música para la Iglesia.

Enjuiciamiento sobre «compositor creyente» y reflexiones sobre su sensibilidad litúrgica.

Sugerencias

Importancia de la aportación del «compositor creyente» de cara a una música de un servicio en la liturgia.

Intervinieron en este coloquio

ALONSO, Miguel.

HALFFTER, Cristóbal.

FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael.

IGLESIAS, Antonio.

PARDO, Andrés.

LOS MEDIOS DE DIFUSION AL SERVICIO DE LA MUSICA LITURGICA

por TOMAS MARCO

La reforma litúrgica ha sentado las bases para una modificación en profundidad de la música en la iglesia. Paralelamente, nuestro mundo ofrece una serie de medios tecnológicos aplicados a la música que cambian considerablemente las formas de producirse y difundirse éstas, ofreciendo un panorama muy distinto al de la vida musical de la última reforma amplia de la música litúrgica. Tengo la impresión de que la nueva liturgia no se ha ocupado ni poco ni mucho de estos medios, y de las modificaciones de escucha e interpretación que han operado. Pero al mismo tiempo que no los contempla expresamente, tampoco parece excluirlos de una manera tajante, así que parece posible establecer un acercamiento de principio a los mismos por lo menos para ver en qué medida podrían ser útiles a la música y a su relación con la actual liturgia.

No estaría de más señalar como punto de partida

una primera división entre la música religiosa en sentido general y la música estrictamente litúrgica, entendiendo por la primera toda música que tenga intención o carácter religioso, y por la segunda la que sirve directamente a las necesidades del culto. La primera ofrece un campo más amplio porque si toda música litúrgica es por definición religiosa, no toda la música religiosa es litúrgica. Aquí nos vamos a ocupar preferentemente de música litúrgica, pero no podemos olvidar del todo la música religiosa en general, primero por estar ambas muy conectadas, luego porque la religiosidad de una música es algo que permanece, mientras que su carácter litúrgico está en función de los tiempos y de las normas que sobre música para el culto rijan en cada instante. También, para aclarar el punto de partida, conviene determinar cuáles son los medios electroacústicos a que nos referimos. No son otros que los modernos medios de comunicación social basados en la electroacústica y algunos de sus elementos auxiliares. Es decir, la radio y la televisión, con el disco, la cinta magnetofónica, *cassette*, *videocassette* y similares.

Empezaremos por hablar del disco, ya que se trata por el momento del medio más difundido y popular de reproducir música por medios electroacústicos. No creo que sea necesario insistir sobre el papel jugado por el disco en la difusión de la música de todo tipo en el siglo xx, y si hoy la música es un hecho de una significación social mucho más amplia que en el pasado, a él y a los otros medios de comunicación de base electroacústica se deben. Este papel puede ser desempeñado igualmente en la música litúrgica.

La grabación discográfica puede tener un primer valor de difusión, ya que las nuevas composiciones litúrgicas podrán ser difundidas más directa y velozmente, especialmente si se tiene en cuenta el importante papel que el canto del pueblo tiene en la nueva liturgia. Una difusión exclusivamente gráfica de las composiciones, es decir, por la partitura, limitaría las personas que tuvieran acceso directo a las mismas y, en consecuencia, haría más difícil su aprendizaje, o en todo caso más lento. El disco es un medio de aprendizaje cómodo y rápido que suma además la ventaja de constituir un modelo invariable que elimine las imperfecciones de un aprendizaje a través de la simple transmisión oral. Ya tendríamos, pues, dos funciones amplias y diferenciadas: la de difundir ampliamente la música de la nueva liturgia y la de servir como medio de rápido aprendizaje de la misma.

El disco, sin embargo, puede tener funciones mucho más amplias, ya que es un medio apto para suplir o para complementar. La suplencia se origina en los momentos de carencia de los adecuados medios humanos. Es cierto que en las nuevas normas litúrgicas sería difícil encajar una función plenamente sustitutoria por parte del disco, ya que la participación de los fieles parece elemento indispensable. Pero, en cambio, sí se abre el camino, e incluso de una manera bastante amplia, a una función complementaria, especialmente en lo que se refiere a carencia de medios o aspectos parciales. El disco puede servir simple y llanamente para reforzar, orientar o facilitar el canto del pueblo, función supletoria la más evidente y simple. También puede usarse como un elemento de diálogo del canto con partes más especializadas,

como puede suceder en el caso de una música litúrgica que prevea la alternancia del canto de la asamblea con el de una *schola* musicalmente más especializada. Cuando no se disponga de la misma, el disco puede cubrir su función con cierta facilidad. Igual ocurre con el caso de estar presentes en la obra elementos instrumentales de los que puede no disponerse, sea el órgano u otro instrumento, en cuyo caso el disco es sustitutivo. Hace todavía no muchos años podría haberse hablado de una función sustitutiva contraria. Hubiera sido más fácil contar con una sustitución de elementos grabados a cargo de los instrumentos. Ahora, debido a la gran difusión del disco y medios afines, es este medio el más fácilmente encontrable y, sobre todo, utilizable. Pensemos, por ejemplo, en la penuria de medios que puede presentarse en ciertas zonas rurales, países subdesarrollados, etc.

Parece claro que el papel del disco, en cuanto a su participación directa en la música litúrgica, sería principalmente suplementario. En cambio, podría ser plenamente sustitutivo con ocasión de músicas religiosas extralitúrgicas. Sin olvidar los aspectos difusores y de facilidad de aprendizaje que ya hemos señalado y que están lejos de ser desdeñables.

Más joven que el disco, la cinta magnetofónica no ha alcanzado aún el grado de difusión que aquél, ni siquiera en su popular y extendida forma de *cassette*. No obstante, tampoco se podría afirmar que se trata de un medio tecnológico únicamente profesional o que su dificultad de manejo o de coste retraigan su utilización por parte de los particulares. Al contrario, la familiaridad del hombre medio con este tipo de ele-

mentos es ya considerablemente elevada y tenderá a serlo más en el futuro. Por ello, no se debe excluir el papel de la cinta magnetofónica en el proceso que estamos contemplando.

Muchos de los problemas y tratamientos que la cinta suscita son análogos a los del disco y podrían tratarse unitariamente con él, en cambio, otros son específicos de este medio y conviene insistir en ellos. Tales diferencias vienen del carácter dual de la grabación magnetofónica y de sus distinta permanencia y perennidad con respecto a la grabación discográfica. Así, la cinta magnetofónica puede venir ya impresionada con una determinada música producida industrialmente o puede ser manipulada por su poseedor, tanto grabando como modificando lo grabado o borrándolo, operaciones todas ellas imposibles con el disco normal.

En cuanto a las funciones de difusión de la nueva música litúrgica o a las de aprendizaje de las nuevas obras, la cinta magnetofónica es muy similar al disco. Sin embargo, tiene a su favor una mayor agilidad en cuanto a suplir con grabaciones privadas obras que no estén producidas en el mercado normal, ayudando a la difusión de obras que no hayan entrado en el mercado discográfico, si bien, salvo en medios muy profesionales, lo que se gana en agilización se pierde en calidad sonora, elemento muy importante en cuanto estamos aquí hablando precisamente de música.

Por el lado de la posibilidad de aprendizaje de nuevas músicas litúrgicas, la cinta magnetofónica tendría el aspecto comprobatorio de los resultados, ya que permite escuchar a los propios intérpretes el resultado de su interpretación y la fácil localización de defectos o posibles dificultades.

Pese a todas las diferencias descritas, la cinta magnetofónica no es ni superior ni fundamentalmente distinta al disco en los aspectos hasta ahora tratados. En cambio, sí puede serlo a la hora de hablar de una función sustitutiva o complementaria, especialmente esta última. Sustitutivamente por cuanto puede darse el caso de una interpretación exterior y modélica, como irremediablemente tiende a ser la del disco, pero también el de una grabación realizada con la propia asamblea que se sustituye. Complementaria por la mayor facilidad de manipulación de la cinta con respecto al disco.

Quizá convenga insistir sobre algunos aspectos de esta función de complemento. La razón está en que el disco es una producción «standard» y comercializada, en la que difícilmente encontraremos separados de la producción global de la obra los aspectos que nos interese sustituir. Así, salvo en un solo de la *schola*, del órgano o de otros pasajes en concreto, la complementariedad sólo se puede obtener superponiendo el elemento presente con el grabado. En cambio, una grabación magnetofónica facilita la posibilidad de contar con una grabación exclusiva de los elementos a complementar, con lo que ya no se convierte en un canto sobre sí mismo y sus elementos no disponibles sino en un canto autónomo sobre esos mismos elementos. La cinta ofrece así una mayor flexibilidad en cuanto a la adecuación de los medios con las necesidades específicas de cada caso.

Nos quedaría por contemplar los dos medios electroacústicos de comunicación más usuales, que son, a la vez, los menos manipulables, por contar con un especial sistema de producción y utilización. Nos re-

ferimos a la radio y a la televisión, medios que tienden a considerarse unitariamente según sus características de emisión y recepción, pero que son bastante diferentes. De todos es sabido el papel desempeñado por la radio en la difusión de la música desde su aparición como medio, así como el papel impulsor de nuevas creaciones musicales. Por ello, en lo que respecta a música religiosa e incluso a música litúrgica, su papel no tiene por qué ser menor que en otros géneros musicales. En el terreno de la difusión y el conocimiento esto está muy claro, en cambio lo parece menos respecto a una utilización sustitutoria o complementaria en tanto la relación de escucha radiofónica depende de una programación y unos medios de emisión no manipulables directamente por el receptor. Otro tanto podría decirse en este aspecto de la televisión. Sin embargo, hay datos que pueden modificar la actuación de ambos medios incluso en estos aspectos. Por ejemplo, por lo que respecta a la radio, la posibilidad en ciertos países de pequeñas emisoras especializadas o casi de circuito cerrado en cuanto se convierten más en un medio de intercomunicación que en uno de difusión, como sería el caso de ciertas zonas africanas o americanas. Y con respecto a la televisión, por la especialización que puede introducir la televisión por cable o, sobre todo, la progresiva popularización del *videocassette*, que, sin ninguna duda, llegará a alcanzar en el futuro el grado de utilización y vulgarización con que cuenta en la actualidad el cassette magnetofónico. En ese momento el papel que pueden desempeñar medios, hoy tan lejanos y difíciles, como la radio y la televisión en orden a la

liturgia en general y a la música litúrgica en particular, es muy grande.

Un problema importante en el momento actual, en cuanto a la función litúrgica de la radio y la televisión se refiere, es el de la validez o no validez litúrgica de los actos en que se usa la radio o la televisión. En el estado actual de la cuestión no cabe la menor duda de que ni un medio ni otro tienen validez y que incluso las misas radiadas y televisadas sólo tienen una función de consuelo o recogimiento para enfermos, impedidos o ancianos, pero no una validez de participación litúrgica. Por consiguiente, es lógico pensar que la música utilizada en ellas tampoco la tiene. Sin embargo, y sin pretender entrar en ningún punto de doctrina o de teología que estaría muy fuera del tema tratado, supongo que esta invalidez es de tipo legal y, como tal, susceptible de cambio en un futuro en el que las cosas podrían presentarse de otra manera. En una Iglesia que admite entre sus dogmas la comunión de los santos no resulta técnicamente imposible presumir una situación futura en la que se pudiera establecer un acto verdaderamente litúrgico a través de medios de telecomunicación, tanto por evolución litúrgica como por evolución de los medios que ya tienen planteado el problema de la vía de retorno y de la participación de la audiencia, como lo demuestran los últimos congresos de radio-difusión y televisión. No resulta difícil concluir que, en el campo más estricto y modesto de la música, una renovación litúrgica de tal género podría tener grandes implicaciones que podrían llegar a modificar ampliamente el papel de los medios electroacústicos en la música litúrgica.

Hasta ahora hemos considerado a los medios electrónicos más como elementos mediadores que como creadores de música. Lo cierto es que la electroacústica, que ha sido un excelente auxiliar en la difusión musical, lo ha sido también en la creación de música. Y si bien es verdad que la música electroacústica no se ha erigido en camino único o principal de producción musical, si es en la actualidad uno de los mejores medios auxiliares que con frecuencia se incorpora de una manera u otra a la composición musical.

La música electroacústica ha tenido ya un papel importante en la creación de una nueva música religiosa en sentido general. Incluso alguna de sus primeras obras, hoy ya clásicas del género, como «El canto de los adolescentes», de Stockhausen, se basaron en textos religiosos o tuvieron una clara finalidad religiosa, como el «Spiritus Intelligentie Sanctus», de Krenek. Incluso ya ha habido misas electrónicas, como la de Hermann Heiss, la «Misa de Liverpool», de Pierre Henry, u otras obras de este autor como el «Apocalipsis de San Juan». Queda claro, pues, que en la música religiosa en sentido amplio el papel de la electroacústica ha sido ya grande como creación. Falta saltar la barrera de lo religioso a lo litúrgico para preguntarse si una creación electroacústica es posible en este terreno. En principio, las dificultades son grandes si se piensa en los aspectos cantados o en la facilidad de interpretación. También lo son si se piensa en la electroacústica como un medio exclusivamente experimental de creación musical. Pero la electroacústica es un medio como otro cualquiera, incluso es un instrumento como otro, capaz de adap-

tarse a toda clase de géneros musicales. En este sentido no hay ninguna dificultad de principio para que pueda pensarse en su incorporación a la música litúrgica, dependerá ya sólo del interés que puedan sentir los compositores hacia ella y no de un impedimento absoluto.

El problema básico con que se enfrenta en la actualidad la música litúrgica es conciliar las normas nuevas de facilidad o participación con una dignidad artística suficiente, lo que no siempre se ha conseguido. Los medios electroacústicos en todos los sentidos, tal como los hemos explicado a lo largo de toda esta intervención, pueden ayudar eficazmente a conseguirlo. Son medios, y como tal dependen de su utilización los resultados que por sí mismos no serán ni buenos ni malos. Lo que sí sería tan tonto como suicida, dado que nos encaminamos apresuradamente hacia una sociedad electrónica, es renunciar *a priori* a ellos.

COLOQUIO EN TORNO A LA PONENCIA ANTERIOR

Puntos discutidos

Música religiosa y música litúrgica.

Adaptación de la música litúrgica en función de los conceptos de tiempo y lugar.

Convencionalismos que padece la música litúrgica.

Sugerencias

Solicitar de las autoridades eclesiásticas competentes orientaciones sobre la utilización de los medios electroacústicos a que hace referencia la ponencia anterior.

Intervinieron en este coloquio

IGLESIAS, Antonio.

MARCO, Tomás.

MARTORELL, Oriol.

LA ASAMBLEA EN RELACION CON EL CANTO LITURGICO

por ORIOL MARTORELL

A lo largo de toda la historia de la música occidental, la Iglesia ha ostentado en muchos momentos un papel decisivo y capital —de promoción y difusión— en su desarrollo estético y técnico; y digo de la música sin adjetivación genérica alguna porque cada día está más claro y aceptado que, específicamente hablando, el lenguaje musical religioso no existe; por un lado, eso sí, pueden distinguirse en la música distintas gradaciones de espiritualidad (independientemente de si se trata de una obra instrumental o vocal, con texto profano o religioso), y por otro, también es evidente que dentro y fuera de la Iglesia católica siempre ha existido una música con funcionalidad ritual y litúrgica (valor funcional cambiante según las circunstancias ambientales: cronológicas, geográficas, culturales, etc.), pero de ahí a poder establecer unas normas estrictamente musicales que permitan

clasificar una música como religiosa o no media un profundo abismo, a mi entender, totalmente insalvable. La adecuación litúrgica y la calidad artística en tanto que es música son los únicos posibles criterios válidos en cuanto a su catalogación, pero ya sabemos cuan subjetivos y discutibles son ambos y cuánto dependen de las circunstancias antes citadas. En este sentido son altamente significativas las dificultades y contradicciones en que caía continuamente, al intentar hablar con lenguaje objetivo, la célebre «Instrucción sobre la música en la sagrada liturgia» (marzo 1967), en la que, por ejemplo (artículo 9), se lee que «...la Iglesia no rechaza de las acciones litúrgicas ningún género de música sagrada, con tal que responda al espíritu de la misma acción litúrgica y a la naturaleza de cada una de sus partes y no impida la debida participación activa del pueblo», frase que sería de diáfana claridad sobre la total libertad del lenguaje musical en las acciones litúrgicas, mientras tuviera en cuenta las necesidades y espíritu de estas acciones y la participación activa del pueblo, si no contuviera el enigmático adjetivo «sagrada», cuyo significado parece que debería aclararnos el artículo cuarto, en sus apartados *a*) («Se entiende por música sagrada aquella que, creada para la celebración del culto divino, posee cualidades de santidad y de perfección de formas») y *b*) («Con el nombre de música sagrada se designan aquí: el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna en sus distintos géneros, la música sagrada para órgano y otros instrumentos admitidos y el canto sagrado popular, litúrgico y religioso»), pero cuya rápida lectura ya nos hace ver, de inmediato, el desgraciado y pobre

resultado del intento de definición y catalogación. Aparte su insistencia sobre la funcionalidad (uno de los más positivos y revolucionarios conceptos contenidos a lo largo de toda la «Instrucción»), únicamente se nos dice que «la música sagrada es... la música sagrada» y que ésta debe ser santa y perfecta formalmente; ni «lo definido puede entrar en la definición» ni creo posible poder sustentar posiciones discriminatorias y valorativas basándolas sobre criterios *musicales* de santidad o de perfección de formas.

Sentado este principio —que supongo que ya habrá aparecido en otras ponencias de este mismo Seminario— de que sólo podemos hablar de la música «tout court», como dicen los franceses, el problema que a continuación se nos plantea es saber si, como en épocas pasadas, la Iglesia sigue ostentando aquel papel pionero y vanguardista o si, por el contrario, ha abdicado del mismo o incluso ha llegado a convertirse en un freno negativo al desarrollo artístico. La respuesta exige sutiles matizaciones, pero «grosso modo» puede afirmarse que más que haber abdicado de su meritoria posición lo que ha hecho ha sido ir dejando de ejercer una función que cumplía subsidiariamente (como en tantos otros campos de la cultura y de las artes) y que, en verdad, no era de su específica competencia (pero gracias a la cual tanto avanzó la música y tan bellas obras se crearon y conservaron), y que si en algunos períodos (en el siglo XIX sobre todo) se convirtió en un freno y en un baluarte del inmovilismo y del conservadurismo, esta etapa ya ha sido, por suerte, totalmente superada. Superada, vale la pena precisar, no gracias a unos documentos normativos o a determinadas legislaciones

(unas y otras, por lo general, siempre a remolque y con retraso respecto de la realidad) si no a los cambios operados en la mentalidad religiosa de nuestra época y a todas sus lógicas e inevitables consecuencias de orden práctico.

Pues bien, a mi entender, el verdadero elemento innovador presente en las actuales e inéditas posibilidades de carácter específicamente musical en la nueva música litúrgica es el relevante y primordial papel activo asignado a la asamblea. Papel que si bien deriva de conceptos religiosos (pastorales y litúrgicos), por otra parte coincide y es un claro paralelismo con otros fenómenos contemporáneos relativos al comportamiento psicosociológico de las masas como ente protagonista de la vida comunitaria y colectiva, visto a través de las orientaciones dimanadas del estudio de la dinámica de grupo. Y si subrayo muy especialmente el aspecto inédito de la participación activomusical de la asamblea es porque, pese a todo cuanto a veces se ha dicho, en épocas pasadas sólo raramente se perseguía esta unanimidad multitudinaria en la participación musical, confiada, por lo general, a un grupo seleccionado y representativo de la totalidad de la asamblea. Me estoy refiriendo únicamente, como es obvio, al problema de la asamblea en la celebración de la misa, sin entrar en el campo de otras acciones litúrgicas o rituales ni en el de otros actos paralitúrgicos o simplemente religiosos.

Cabría estudiar ahora la problemática, positiva y negativa, de esta multitudinaria participación activa, enfocando el estudio desde tres ópticas distintas y complementarias: la religiosa, la psicosociológica y la musical. Naturalmente, sólo intentaré dar mis per-

sonales opiniones acerca de la óptica musical, sabiendo de antemano que todas ellas son muy discutibles y sujetas a revisión o modificaciones, y sabiendo, también, que de continuo tendré que tener en cuenta, aunque sea sin mencionarlo de manera expresa, muchos de los condicionamientos inherentes a las dos ópticas restantes.

La consideración primera es que en la actualidad la Iglesia (y entiendo por Iglesia no sólo sus orientaciones oficiales, sino, además y con tanta o mayor importancia, la realidad del ambiente general que pluralísticamente reina entre el pueblo cristiano) pide a los músicos que posibiliten la masiva participación activo-musical de la asamblea presente en sus celebraciones culturales y litúrgicas. El planteamiento no puede ser más claro y concreto, y no toca a los músicos discutirlo desde puntos de vista religiosos o sociales, ni corresponde a la Iglesia —una vez planteado religiosamente el problema— inmiscuirse en sus posibles soluciones musicales. ¡Cada uno a lo suyo! El músico, cuanto más, lo que puede hacer es desentenderse del problema o, incluso, estudiarlo y llegar a la conclusión de su insolubilidad; lo primero, son muchos los que lo hacen (son muy libres de hacerlo, y quizá la causa de ello, entre otras muchas, es no haber sabido plantearles el problema con espíritu verdaderamente profesional, a diferencia de lo que acontecía en centurias pasadas); lo segundo, sea cual sea la solución a que se llegue, será siempre muy discutible y opinable, y sólo podrá decirse que es algo insoluble mientras no aparezca quien rompa tal insolubilidad. Cada día veo más preciso volver a la perdida noción de las relaciones Iglesia-músico (músico

creador y músico intérprete) entendidas en el mismo plano que las relaciones cliente-profesional. La Iglesia es el cliente, y el músico (de momento me refiero al músico creador) es el profesional que atiende este cliente; la Iglesia le presenta un espíritu y le plantea determinados problemas (sobre los cuales debe dar cuantos más detalles precisos mejor) y es el músico quien, musicalmente y con entera libertad técnica y estética, debe resolverlos. Y un buen profesional, el músico en este caso, debe tener, entre otras virtudes eminentemente profesionales, la de saber estudiar a fondo el espíritu y las necesidades de su cliente, la de saberlo y saberlas comprender y la de saberse compenetrar con él, aunque íntimamente no comparta sus puntos de vista. Para componer buena música —para la Iglesia o para la sala de conciertos, para el teatro de ópera o para la sala de baile, para el cine o para la televisión— lo que se precisa, sin más, es ser buen músico, entendiendo como tal al hombre que domina su lenguaje, que tiene algo que decir con él y que sabe, en cada momento, qué se propone y a quién se dirige. Ser buen cristiano puede servir para otras muchas cosas, pero no para hacer buena música, ni con destinación religiosa ni profana. Naturalmente, ambos conceptos (ser buen cristiano y ser buen músico) no se excluyen, pero son dos planos totalmente independientes.

Pues bien, quizá este músico creador todavía no se ha dado suficientemente cuenta de que lo que la Iglesia —que hoy en día, nos guste o no, da extraordinaria importancia y relieve a la participación activa de sus fieles en las celebraciones litúrgicas— ha puesto en sus manos es un instrumento totalmente nuevo (la

asamblea) que no debe confundirse, cosa que acontece demasiado a menudo, con un «coro» unisonal, ya que no tiene ni su homogeneidad, ni su regularidad, ni su permanencia, ni su constancia, ni su preparación, etcétera. Es un instrumento nuevo e inédito, en el que no sólo cabe explorar sus posibilidades «cantoras» y del que tampoco existen demasiados paralelos fuera del ámbito de la Iglesia. Y quizá aquí radique uno de los escollos mayores para la aceptación del planteamiento del problema y para sus posibles soluciones. Durante años y años los lenguajes musicales extra e intereclesiales han sido prácticamente siempre los mismos, y las soluciones halladas en uno u otro campo eran ambivalentes e intercambiables. Hoy, incluso en el limitado y parcial terreno de la asamblea como instrumento de canto colectivo, nos encontramos —con algunas raras excepciones vanguardistas o en el ámbito del llamado «folk»— sin esta necesaria posibilidad de un fructífero intercambio de ideas y experiencias. Se quiere (y repito que me limito al aspecto «cantor» de la asamblea) que el pueblo cante colectivamente en los actos litúrgicos cuando no lo hace espontáneamente fuera de ellos. ¿Se nos pide, pues, algo imposible, fuera de lugar y casi improcedente? A mi entender, en modo alguno, ya que la feliz solución (en cuyo camino se ha avanzado mucho y muy rápidamente) es importantísima tanto desde el aspecto puramente religioso y psicosociológico (en este sentido —aunque su utilización tuviera dirección muy distinta—, las experiencias nazis podrían enseñarnos mucho) cuanto desde el musical, ya que, en este caso, nos abriría inexplorados horizontes. Horizontes, casi ni habría necesidad de precisarlo, que se mueven

dentro del campo de la denominada música popular, hoy quizá muy distanciada de la culta (denominaciones que no acaban de agradarme, pero que utilizo por su fácil comprensión), en la que la Iglesia ya no tiene porque moverse con el carácter subsidiario a que me refería anteriormente; por otra parte, no hay por qué pensar que las líneas entre ambas músicas han de ser siempre divergentes y, además, es mucho más natural (tanto por su específica misión como por el ambiente general que priva hoy día en el mundo entero en cuanto a la extensión multitudinaria de los fenómenos culturales) que la Iglesia dirija sus pasos hacia este campo.

Existe ante todo, pues, la maravillosa incógnita de un instrumento inédito que espera, casi podríamos decir impacientemente, que los compositores se lancen a explorar sus posibilidades tímbricas y expresivas. Oficialmente, quizá sin prever conscientemente la amplitud de su apertura, la Iglesia ha abierto a los compositores esta tentadora puerta, y ahora es a ellos, por tanto, a quienes toca aceptar el envite y no tener miedo a posibles riesgos y equivocaciones, ya que sólo la práctica nos podrá decir qué caminos son los erróneos y cuáles los acertados. Contra el parecer de muchos, creo precisamente que uno de los puntos negativos de las realizaciones musicales derivadas de la reforma litúrgica es este constante temor al riesgo, a la equivocación; casi podría añadir, irónica pero muy sinceramente, que se han hecho todavía pocos disparates y que el miedo a no alcanzar los resultados seguros inmediatos ha cercenado la capacidad inventiva e imaginativa de los creadores, quienes, por lo general, no han dejado de moverse dentro de unos

esquemas ya desfasados por la realidad de los nuevos conceptos de participación litúrgica y de comportamiento psicocolectivo.

Dentro de esta misma línea de la valoración negativa de muchas de las realizaciones hasta ahora llevadas a cabo en el campo de la creación, me parece que una de las causas de ello es doble, sin que pueda precisar (¿qué es primero, el huevo o la gallina?) cuál de las mismas provoca la otra: por un lado, repito, es innegable que la Iglesia no ha logrado interesar a los auténticos compositores, y por otro, también lo es que hubiera sido mucho más positivo que éstos, en lugar de limitarse a criticar despectivamente las mediocres obras que han ido surgiendo, hubiesen intentado ofrecer soluciones de más alta calidad estética, incluso a nivel del simple arte popular; y quizá todavía debería añadir, ya que no puede olvidarse que vivimos en un mundo dominado por las leyes materialistas de la sociedad de consumo, que tampoco podemos dejar de tener en cuenta, incluso en este campo, las inevitables implicaciones económicas y crematísticas.

Pensemos, dentro de este contexto de la novedad técnico-expresiva de la asamblea como vehículo musical (y aunque no quiero avanzar soluciones que tan sólo los auténticos compositores pueden ofrecernos), que al hablar de la asamblea no deben limitarse únicamente sus posibilidades sonoras a la utilización de la voz «cantante» en su acepción tradicional, sino que en la misma asamblea pueden incluirse todos los instrumentos que se quiera (incluso jurídicamente, con la «Instrucción...» en la mano, no existe instrumento alguno inadecuado por sí mismo a la acción

litúrgica) y que, previa una adecuada preparación antes espiritual y de mentalidad que no técnicamente musical en sentido académico, es fácil imaginar cuánta intencionalidad expresiva no podría hallarse (sin tener que abandonar para nada los lenguajes ya conocidos y asimilados) en el oportuno uso de la simultaneidad o sucesividad de la voz cantada, hablada, susurrada o/y gritada, de los «glissandi», de la percusión corporal, de la alternancia o superposición de la participación multitudinaria con procedimientos polifónicos (no olvidemos la conveniencia, tanto dentro de la Iglesia como fuera de ella, de los coros-pilotos en la realización del canto colectivo), o con actuaciones solísticas (incluso con función ministerial en muchos casos), del favorecimiento (en ocasiones con estructurados sistemas aleatorios) de la espontaneidad que deberían revestir las intervenciones tipo «aclamación» tan desvirtuadas como tales al haber adquirido demasiado carácter canoro, etc.; e insisto que todo ello en modo alguno exigiría la desaparición de otros procedimientos más usuales, sino que debería poderse sumar, cuando fuera preciso, a los mismos.

Recuérdese, asimismo, que la plena aceptación del espíritu del pluralismo litúrgico (con sus innegables e incómodos inconvenientes, pero, a la vez, con sus inmensas e irreversibles ventajas pastorales y, quiérase o no, consecuencia inevitable de toda la reforma apenas iniciada) permite buscar las soluciones no en una sola y única dirección, sino que favorece las más distintas e incluso aparente y realmente opuestas, mientras se acierte en las circunstancias (geográficas, ambientales, cronológicas, culturales, sociológicas, etcétera) de su aplicación concreta. En todo caso,

allí donde veo el problema más espinoso no es en el pluralismo de distintas asambleas de carácter peculiar y hasta antagónico, sino en la habitual heterogeneidad de un misma asamblea, aun cuando este problema (que no sólo existe en el plano musical) es evidente que irá atenuándose con el paso de los años al dejar de convivir gentes con mentalidad formada en concepciones religiosas, litúrgicas y sociales tan diversas como acontece en la actualidad.

Centradas mis palabras en este tema de la asamblea como nuevo e inédito instrumento técnico-expresivo que espera la adecuada utilización práctica que de él se aventuren a hacer, sin miedo alguno al riesgo de los posibles fracasos, los compositores interesados en el problema por propia e íntima convicción o por puro interés profesional (en el sentido mejor y más amplio del término, sin limitarlo al también necesario carácter crematístico), casi debería terminar aquí mi intervención. Pero, de todas maneras, quizá también sea conveniente (en conformidad con la situación actual) dedicar unos muy breves párrafos finales al papel que hoy se asigna a la asamblea, tanto como receptora de unos trabajos más o menos recientes de creación musical, cuanto como elemento interpretativo de los mismos o de otras músicas del pasado. En ambos casos ya no se tratará, como hasta ahora, de comentarios quizá hipotéticos y harto discutibles, sino más bien —ésta es, al menos, mi pretensión— de simples reflexiones nacidas de la propia experiencia y de la observación de lo que acontece en la realidad de la práctica cotidiana.

Por ejemplo, al tratar de la efectividad del canto de la asamblea (considerada ahora, como es habitual,

como un multitudinario coro unisonal y sólo en contadas excepciones polifonal), antes debemos regirnos por principios inherentes a las necesidades específicas del canto colectivo en general que no por diferenciales características procedentes de su condición de asamblea litúrgica. Tenemos, pues, una gente a la cual debemos hacer cantar y, por tanto, precisamos de un repertorio adecuado a sus posibilidades y de alguien que les enseñe y haga cantar este repertorio. Son problemas básicos, tanto en la Iglesia como fuera de ella (y que, por tanto, deben afrontarse de igual manera), y que demasiado a menudo, de tan sabidos, los olvidamos. Por otra parte, y con todas las honrosas y lógicas excepciones individuales que se quiera, es innegable que muchas asambleas actuales, gracias a una mejor sensibilización y mentalización pastoral y litúrgica, sienten verdaderas ganas y necesidad de expresar activa y colectivamente (con cantos, aclamaciones, gestos, etc.) su comunitaria participación en la misa, que, no lo olvidemos, jamás debería perder su carácter de alegre «fiesta».

En cuanto al repertorio, ni que decir tiene que la adecuación proviene tanto del aspecto técnico como del expresivo. Por lo que se refiere al primero (tan distinto según se considere teóricamente desde una mesa de estudio o desde la realidad práctica), se ha desconfiado demasiado de las inmensas posibilidades «cántoras» (melódicas y rítmicas) del pueblo y, en cambio, con concepto totalmente erróneo, se ha sustentado la falsa teoría de la sencillez de unos pseudo-recitativos muy pobres en valores musicales y contrarios a la vitalidad y fuerza comunicativa de la palabra hablada. El pueblo, como los niños, canta aquello que se le

enseña bien... y aquello que le interesa, comprende y siente como propio; de ahí, precisamente, la necesidad de la mencionada adecuación expresiva. Dentro de este mismo apartado, también la experiencia nos enseña que debemos luchar contra dos frecuentes errores en los que acostumbramos a caer muchos responsables de canto colectivo (sigo hablando, porque los problemas son los mismos o muy parecidos, del canto colectivo dentro y fuera de la liturgia, dentro y fuera de la Iglesia), uno de estos errores es el inevitable cansancio que sentimos los responsables con la reiteración de unos mismos cantos cuanto, por el contrario —y también al igual que los niños—, aquello que el pueblo quiere es cantar lo que de verdad sabe y que ya ha incorporado como propio medio de expresión; el otro error, que sólo en parte se refiere al problema del repertorio, es la inflación abusiva del concepto litúrgico de la participación activa, y de ahí, equivocados criterios sobre lo que debería y puede cantar la asamblea, a la que jamás tendrían que atribuírsele, por razones a la vez litúrgicas y musicales, las funciones específicas del solista o del coropiloto (léase, si se quiere, de la *schola*); recuérdese aquí que muy a menudo el canto popular tradicional ya se basaba en la técnica del diálogo entre el solista y la masa: breves frases, estribillos, repeticiones, exclamaciones, etc.

Finalmente, debería iniciar ahora el tema capital del director musical de dicha asamblea, pero me parece que se precisaría una ponencia entera. Me limitaré a recordar, como punto conclusivo, que en el director del canto colectivo (más que en otros tipos de dirección) deben aunarse íntimamente el ani-

mador, el pedagogo y el técnico; que la dirección debe ser exclusivamente visual (técnica y gramática del gesto) y no auditiva (soporte vocal o instrumental), que el diálogo visual entre director y dirigidos debe ser de fácil y natural comprensión sin necesidad de conocimientos convencionales o de previas explicaciones; que en el momento de la enseñanza de un canto aquello que mayormente cuenta es el ejemplo vocal del propio director y la pedagogía adoptada; que la dirección debe ser naturalmente autoritaria y nada vergonzante, etc., y que, en el caso concreto de la dirección de la asamblea litúrgica, sí que debe incluirse entre la competencia técnica del director sus profundos conocimientos de los problemas religiosos, litúrgicos y pastorales e, incluso, su total y sincera compenetración personal con los mismos.

COLOQUIO EN TORNO A LA PONENCIA ANTERIOR

Puntos discutidos

Canto coral y canto colectivo y su utilización equivocada por parte de los compositores a través de la historia.

Tratamiento que se le ha dado a la asamblea sobre todo en la Iglesia protestante.

Las *Pasiones* de Bach y los distintos grados de participación.

Sugerencias

Necesidad en la liturgia de crear una terminología al servicio de todo el mundo.

Importancia en cuanto al tratamiento más adecuado que debe dar el compositor a la asamblea.

Intervinieron en este coloquio

IGLESIAS, Antonio.

ALONSO BERNAOLA, Carmelo.

MARTORELL, Oriol.

LOS NUEVOS TEXTOS LITURGICOS EN ORDEN A SU MUSICALIZACION

por ANDRES PARDO

INTRODUCCION

La traducción litúrgica y sus problemas.
El nuevo lenguaje y la primacia de la palabra.

1. EL ORDINARIO DE LA MISA

a) *Cantos tradicionales:*

Kyrie (Señor, ten piedad).
Gloria.
Credo.
Sanctus.
Agnus Dei (Cordero de Dios).

b) *Las aclamaciones:*

1. Amén.
2. Aleluya.
3. Te alabamos, Señor.
4. Bendito seas por siempre, Señor.
5. Anunciamos tu muerte.
6. Tuyo es el reino.

- c) *Textos principales del celebrante:*
 Prefacio,
 Relato de la Institución (Consagración).

d) *El Padrenuestro.*

2. PROPIO DE LA MISA

I. *Cantos procesionales:*

- Canto de entrada.
- Canto de ofertorio.
- Canto de comunión.

II. *El canto interleccional o salmo responsorial:*

- Los salmos-himnos.
- Los salmos-súplicas.
- Los salmos-acción de gracias.

3. LOS HIMNOS LITURGICOS

- Textos nuevos.
- Textos clásicos.
- Textos traducidos.

4. LA SEMANA SANTA

1. La Pasión del Domingo de Ramos (y del Viernes).
2. Antifonas del lavatorio de los pies (Jueves).
3. Rito de adoración de la cruz (Viernes).
4. El pregón pascual (Vigilia).

EL NUEVO LENGUAJE LITURGICO

La introducción de la lengua vulgar en el culto litúrgico, fruto del Concilio Vaticano II, ha provocado la aparición en cadena de una serie de problemas de peculiar importancia y urgencia. El uso con-

tinuado y directo de los viejos textos romanos traducidos al castellano lo ha puesto de manifiesto. Los cristianos pueden entender las palabras que la Iglesia pone en sus labios para alabar al Señor. Pero es honrado reconocer que los viejos textos romanos no se acomodan del todo a las estructuras mentales de los hombres de hoy. Las dificultades de la traducción de los textos litúrgicos pueden reducirse, globalmente, a dos. La primera dificultad proviene de las mismas exigencias de la lengua: no es difícil expresar la idea o pensamiento del texto latino, pero es imposible trasladar a las versiones en lengua vulgar los recursos literarios (matices, juegos de palabras, expresiones, etc.) sin adulterar o forzar los textos litúrgicos latinos. La segunda dificultad es de más envergadura: se trata de una manifiesta inadaptación entre el contenido de estas plegarias y los sentimientos religiosos de la comunidad cristiana actual. En muchos textos domina un carácter de sobria universalidad, que debilita el valor real y la eficacia concreta de las oraciones latinas.

Traducir no es simplemente hacer pasar un contenido objetivo de un continente a otro, de una lengua a otra. El lenguaje no es algo inanimado, sino el acto que manifiesta simultáneamente el pensamiento y su expresión. Por eso no se puede oponer absolutamente creación y traducción. Con todo, el fatigoso trabajo de traducción se ve obligado a pagar tributo a las categorías mentales y a los esquemas culturales de la época en que se compusieron los textos litúrgicos latinos.

Es preciso reconocer que la comisión de traductores litúrgicos ha intentado trasladar toda la realidad

literaria de un sistema lingüístico latino al castellano, atendiendo cuidadosamente a todos los elementos expresivos, aunque éstos sean meramente estilísticos. En todo momento se ha intentado superar la traducción mal llamada literal, por ser la menos fiel de las traducciones. El diccionario ofrece para una misma palabra una serie de sentidos, alejados no pocas veces los unos de los otros. La función del diccionario es ayudarnos a comprender, no darnos la traducción de un término que está enmarcado en un contexto. De sobra se sabe que la palabra no constituye una unidad de sentido, sino que lo adquiere en el contexto de la frase. Así, por ejemplo, la palabra latina «causa» puede indicar: principio, motivo, ocasión, proceso, materia, misión, cuidado, interés, etc. A su vez, una iteración de sinónimos, puramente estilística o retórica, hace que los aspectos diversos de los distintos términos se anulen, insistiendo en un concepto único.

En la traducción de los nuevos textos litúrgicos no se ha pretendido trasladar o traducir palabra por palabra, sino que se ha analizado toda la frase, descubriendo todo su sentido completo en el contexto del párrafo. Los términos de una lengua tan antigua como el latín han sido examinados según su evolución histórica en los diversos contextos culturales, de los que fueron recibiendo usos y sentidos distintos.

La traducción es siempre una obra de aproximación: ésta puede pedir que la oración subordinada pase a ser principal, que una palabra cambie de categoría gramatical a fin de salvar la relación entre sus diversas proposiciones. El traductor actúa sometido en cada momento a la significación más exhaustiva del texto. Quizá conviene poner de relieve una

de las dificultades mayores que han surgido en esta etapa de traducción litúrgica. No es lo mismo traducir un discurso forense de Cicerón para editarlo con fidelidad científica e histórica, que traducirlo para servirse de él en la práctica forense actual. A las traducciones litúrgicas se les exige permanecer fieles al sentido tradicional y servir al mismo tiempo a la vida litúrgica de los hombres de hoy.

No basta que se entienda un texto traducido; es preciso que llegue a ser vivido. Es entonces cuando se plantea la posibilidad, e incluso la necesidad, de corregir o adaptar expresiones del texto original, que resultan prácticamente inadecuadas. Pero en esta adaptación no se pierde la fidelidad al mensaje, aunque se cambie su forma expresiva. (En los países nórdicos no se puede expresar la ciudad celeste como «*locum refrigerii*», lugar de frescor; ni en un país subalimentado «*ieiunium*» puede traducirse como «abstención de alimento», sino como celebración litúrgica cuaresmal.) Pablo VI afirmó que «la lengua hablada que ahora se utiliza en la Sagrada Liturgia debe adaptarse a la comprensión de todos, también de los pequeños y menos cultos; sin embargo, como sabéis, debe ser digna de las realidades altísimas que en ella se significan» (*Notitiae*, 1965, pág. 379).

Los textos litúrgicos deben servir fielmente a la misma celebración: una cosa es aclamar y otra distinta suplicar; una proclamar y otra orar. A cada acción conviene una forma propia de hablar. En la traducción de los textos litúrgicos se han tenido en cuenta estos principios:

1. Evitar sinalefas que, en la pronunciación, pueden oscurecer el mismo texto.

2. Evitar acumulación de monosílabos.
3. Tener muy presente si el texto es recitado por uno solo o cantado por varios.
4. Suprimir las homofonías que causan ambigüedades.
5. Procurar un ritmo fluido y expresivo.

«Las traducciones que se utilizaban antes de la promulgación de la Constitución de sagrada liturgia trataban únicamente de conseguir que los fieles entendiesen los ritos celebrados en lengua latina; eran, en efecto, una ayuda para el pueblo, desconocedor de esta lengua antigua. Pero ahora las traducciones se han convertido en partes de los mismos ritos, han llegado a ser voz de la Iglesia» (Pablo VI, *Notitiae*, 1965, pág. 379).

Puede resultar interesante y positivo recordar el serio proceso de trabajo de la comisión de traductores, encargada de elaborar los nuevos textos litúrgicos en castellano. Es el siguiente. Primero se analiza y estudia el texto latino por un liturgista, que busca sus fuentes en los sacramentarios antiguos y sus conexiones e interdependencia con otros textos. Un catedrático de latín trata de ver si se reproduce fielmente, en el texto del anteproyecto, la idea del texto latino. Después, en una sesión de trabajo, dicho texto se estudia y revisa por una comisión de traductores, de la que forman parte tres liturgistas, un especialista en Sagrada Escritura, un patrólogo, un latinista, dos literatos, un músico y un párroco. En esta sesión de trabajo se establece el texto base castellano, que posteriormente se somete a la consideración de diferentes especialistas y al juicio y revisión de la Real Academia Española de la Lengua. Las

observaciones y sugerencias que se han hecho al texto base son estudiadas en una nueva sesión de trabajo, y de ella ya sale el texto oficial litúrgico en lengua castellana.

Pero siguen en pie estos interrogantes: ¿Cuál es la lengua vernácula, a la que se traducen los textos? ¿La de los humanistas o la del hombre de la calle? ¿La de los poetas o la del hombre culto de hoy, tecnificado o científico? ¿La de los escritores o la de aquellos que comunican la cultura actual, periodistas o publicistas? Es verdad que este problema del lenguaje ya no es un problema de traducción de un idioma, sino de traducción de una cultura. Por tanto, la liturgia no escoge su «lengua», sino que la recibe del pueblo en que se celebra, como lo demuestra la historia. No es fácil combinar lenguaje y lengua para bautizar a una cultura. El lenguaje se moldea en la lengua de un terruño: distinto en España y en América, en el norte y en el sur de nuestra patria. ¿De qué castellano se trata? ¿Del español de la Península o del latinoamericano? ¿Cuál es la lengua litúrgica: la de Cervantes o la de Lorca, la lengua literaria escrita o la lengua hablada?

No está de más recordar aquí que la «palabra» tiene importancia capital en el cristianismo. «La fe entra por el oído» (sea palabra leída o cantada), nos dice San Pablo. Es decir, la Palabra de Dios nos llega envuelta en el lenguaje humano, en la fonética que entendemos. Dios se nos ha revelado, Dios ha tenido sus portavoces, sus profetas. «En esta revelación, Dios invisible, movido por amor, habla a los hombres como amigos y trata con ellos para invitarlos y recibirlos en su compañía» (DV, 2). No extra-

ña, pues, que la Palabra ocupe un lugar central en la vida de la Iglesia y que la liturgia le conceda un lugar privilegiado. Los hombres deben entender esta Palabra de Dios para poder dialogar con él. De manera oficial, al español le ha llegado el momento privilegiado de ser lengua en la que Dios habla y en la que se responde oracionalmente a Dios. En cierto modo, desde la reforma litúrgica, fruto del Concilio Vaticano II, la lengua española se ha convertido para los creyentes en lengua religiosa y sagrada. En la liturgia no nos valemos ahora de una lengua arcana, misteriosa, de iniciados, sino de la lengua de la vida, del amor, del trabajo, de la espontaneidad, de la literatura y de la cultura española. Dios nos habla en español y Dios escucha en español las alabanzas, las súplicas y el desahogo emocionado de nuestro pueblo. Dios acepta nuestras palabras, hechas música, silencio y diálogo. El español ha quedado consagrado como lengua religiosa, que da vida, comunica la salvación y transmite la gracia. Vivimos, por tanto, un momento importante para la lengua española, para la nueva música litúrgica, para la religiosidad de nuestro pueblo.

La Constitución Conciliar de Sagrada Liturgia ha posibilitado el canto litúrgico en lengua vernácula, posibilitando las aclamaciones del pueblo, la salmodia, el canto de las antífonas, etc. «Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados, y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles» (SC, 116). La renovación litúrgica apunta hacia un nuevo estilo homófono de verticalidad para la

lengua castellana, que tenga presente la plena inteligibilidad del texto y una total compenetración de música y letra. Desde hace ocho años se han compuesto y publicado gran cantidad de cantos comunitarios, que el pueblo ha devorado, porque estaba necesitado de ellos. Aunque se haya cantado pronto en castellano, no quiere decir que la música sea buena ni los textos los adecuados (muchos de ellos apartándose abiertamente de la versión oficial). Una musicalización digna de los nuevos textos litúrgicos no está reñida con una música popular; pero es sintomáticamente grave que los primeros valores musicales de nuestra patria se hayan situado en una postura de cierta inhibición en estos momentos de nueva corriente creadora musical.

Ya se han superado, gracias a Dios, las avecillas, pajarillos, amorcitos, etc., de nuestros antiguos cantos tradicionales. Hoy día poseemos unos textos literariamente dignos para ser musicalizados y favorecer la participación del pueblo en la liturgia. Por eso tiene sentido el exponer a continuación la panorámica y características de los nuevos textos litúrgicos oficiales en castellano en orden a su musicalización.

Antes de entrar en la presentación detallada de cada uno de los textos, con sus posibilidades pastorales y funcionalidad litúrgica, conviene tener presente los siguientes principios:

a) En el lenguaje litúrgico, del mismo modo que en la poesía hablada, debe respetarse siempre la primacía de la palabra en la frase. Esta primacía de la palabra, que marca la acción, debe ejercitarse especialmente frente al adjetivo.

b) Evitar, en cuanto sea posible, el desbordamien-

to del adjetivo sobre el nombre, que conduce al cansado debilitamiento de un estado en un atributo.

c) Contribuir, dentro del límite de la creatividad musical, a conservar la majestuosidad y simplicidad del lenguaje.

d) Tener presente que en algunas circunstancias, está permitida la inversión de las palabras para estirar o rimar la frase y proyectar fuertemente las palabras-clave. Por ejemplo, si el texto litúrgico castellano dijese: «Mi alma ha sucumbido en mí, abatida», puede decirse: «Mi alma, abatida, ha sucumbido en mí.»

e) Descubrir la independencencia o autonomía (si existe) de un verso o frase, para potenciar musicalmente el sentido pleno o la belleza simbólica original.

Quiero subrayar que estas observaciones precedentes son a título indicativo; no pretenden ser sistema impositivo. Los elementos del lenguaje litúrgico deben estar marcados, en su misma materialidad, por el doble sello de lo afectivo y lo intelectual, para poder manifestar en toda su plenitud lo espiritual.

Los esfuerzos en pro del canto sagrado del pueblo creyente deben concretarse en una triple finalidad de objetivos: 1. Cantos en castellano, de texto muy simple y de fácil comprensión, adaptados a la liturgia. 2. Cantos en castellano que sean cantos litúrgicos en el sentido propio de la palabra, en cuanto a texto, estructura y acomodación a los diferentes miembros de la asamblea. 3. Cantos en varias voces que, aunque no pertenezcan a los elementos indispensables de la liturgia solemne, simbolizan la magnificencia y belleza de la casa de Dios, y manifiestan una alegría cristiana desbordante.

Para ceñirnos al tema de la ponencia, vamos a pasar a la presentación de los principales textos litúrgicos, susceptibles de musicalización.

Por criterio pedagógico agruparemos los textos litúrgicos en los siguientes apartados:

- 1) Ordinario de la misa,
- 2) Propio de la misa,
- 3) Himnos litúrgicos,

dejando para un apéndice final, los textos referentes a la Semana Santa, que tienen un peculiar relieve dentro del año litúrgico.

1. EL ORDINARIO DE LA MISA

A) CANTOS TRADICIONALES

Los cantos invariables, que pertenecen a la estructura común de la celebración eucarística, es decir, al Ordinario, son cinco: «Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus.» Cada uno de ellos constituye una acción propia y un momento específico de la celebración.

I. *Kyrie (Señor, ten piedad)*

Es una letanía de súplica inicial, insertada entre dos de los elementos constitutivos del rito de entrada de la misa: la procesión del celebrante y de los ministros y la oración colecta de esta acción primera. La traducción del «Kyrie» por «Señor, ten piedad», en mi opinión personal, ha sido algo desafortunada. Creo que se deberían haber conservado en su expre-

sión original griega, por un sentido de tradición litúrgica y de manifestación cultural. Y del mismo modo que las palabras griegas («Kyrie, eleison») habían perdurado en la liturgia latina, deberían haberse conservado en la liturgia en castellano. Aún para los no muy iniciados, su significado y traducción es fácil de entender.

Las características de la expresión «Señor, ten piedad» son el sentido litánico y el grito de súplica, es decir, es respuesta y, a la vez, es aclamación.

Desde el siglo VIII, estas respuestas del comienzo de la misa se redujeron a tres «Kyrie», tres «Christe» y tres «Kyrie», como reacción contra la herejía arriana que había negado la igualdad de las tres personas divinas; por eso, la Iglesia se dirigía a cada una de las personas con la misma ardiente súplica.

En la misa renovada de hoy el «Señor, ten piedad» ha adquirido una tonalidad nueva, que se suma a la evolución que ha sufrido en el curso de la historia. Tiene un claro y pretendido matiz penitencial, en demanda de la bondad misericordiosa y la piedad fiel del Dios protector del pueblo. Su ejecución en el desarrollo litúrgico sigue siendo doble: 1) grito de esperanza misericordiosa, cuando se ejecuta de forma seguida y dialogada (Señor, ten piedad, Señor, ten piedad. Cristo, etc.), y 2) respuesta suplicante en demanda de la misericordia de Dios, cuando es respuesta, en la tercera fórmula penitencial, de unas súplicas propuestas con anterioridad. De ahí las diferentes características que debe tener según se musicalice con un sentido o con otro, aunque en el fondo sean ambos coincidentes.

Por tanto, el «Señor, ten piedad» ha dejado de ser

un canto de entrada suplantando al introito, para convertirse en una aclamación cantada más humilde y breve.

II. *Gloria*

Era uno de los cantos tradicionales del antiguo «Kyrial», unido al rito de entrada de los días festivos. Es un himno de alabanza, en el que adquiere relieve especial la petición-acción de gracias. El P. Gelineau dice que esta «obra maestra de la prosa lírica es, de todas las piezas del Ordinario, la que reclama con más necesidad el canto, suponiendo por sí misma una expresión musical». La traducción castellana del Gloria creo que ha alcanzado niveles de justeza literaria y de perfección conceptual. Conserva cierto paralelismo fonético con el texto original latino y mantiene el estilo aclamativo cortante y de súplica entrelazada en la segunda parte.

Este himno del Gloria no se compuso para la misa; se solía cantar como oración de la mañana. Se introdujo en la misa con ocasión de la liturgia de Navidad, por la referencia que hace en su comienzo al canto de los ángeles en Belén; después, desde el siglo XI, se extendió a los domingos y fiestas importantes.

Ha llamado la atención el que se haya traducido: «Gloria a Dios en los cielos y en la tierra paz a los hombres *que ama el Señor*», en vez de «...a los hombres de buena voluntad». La versión oficial castellana es más fiel al sentido del texto bíblico original, que subraya la benevolencia divina, y no se queda en una

posible interpretación excesivamente humana, como podía entenderse la expresión «buena voluntad».

Importa subrayar que en el texto himnico del Gloria se encuentran concentrados todos los elementos sobresalientes de la oración cristiana, y, por tanto, se han de tener muy presentes a la hora de su musicalización. Adorar, dar gracias y bendecir a Dios tiene una tónica diferente a implorar el perdón y suplicar a Dios que atienda nuestra súplica. La conclusión del himno es doxológica y empalma perfectamente con el sentido de las palabras del comienzo. En resumen, se puede decir que lo dominante de este himno, a la vez aclamativo y suplicante, es la glorificación de Dios. Juntamente con el «Te Deum», constituye uno de los cantos litúrgicos más tradicionales en la espiritualidad cristiana.

El texto del Gloria es para ser cantado, no para ser recitado. Si se introdujo en la misa es porque era un canto. El contrasentido actual es que se haya convertido en un texto litúrgico que se dice coralmente y que tiene la posibilidad de ser cantado.

III. *Credo*

Por su naturaleza y por su género literario, el Credo no es un himno, sino un símbolo dogmático que se proclama comunitariamente, un llamamiento a la fe bautismal antes de la eucaristía. La versión actual del Credo de la misa es una profesión de fe teológica y polémica, donde la ortodoxia se defiende de los errores de otros tiempos, de los cuales la casi totalidad de los cristianos actuales ignoran el nombre.

El Credo ocupa el lugar actual en el Ordinario de

la misa por imposición personal de Carlomagno. Desde antiguo no se cantaba, sino que se recitaba, por la sencilla razón de que no era un texto lírico. Por ser una proclamación solemne de la fe empezó a cantarse en Oriente, aunque durante mucho tiempo no se haya considerado explícitamente un canto del Ordinario. La dificultad del Credo como canto brota por la amplitud y la forma literaria del texto.

La sensibilidad moderna actual pide más bien recitar una fórmula común, proclamarla, en vez de cantarla. Nótese que la versión oficial española se aparta significativamente del singular del texto latino (Credo), para decir abiertamente: «Creemos..., reconocemos..., esperamos.» Está, pues, más en la línea de la proclamación conjunta que del canto. Dado que la celebración de la eucaristía se ha alargado con la mayor amplitud de lecturas, la introducción de nuevos ritos y el incremento de la participación en la comunión, pastoralmente parece más aconsejable, o por lo menos suficiente, recitar esta fórmula de fe.

IV. «*Sanctus*»

Es el canto más importante de todo el Ordinario, por estar dentro de la plegaria eucarística. Expresa la alabanza de toda la asamblea, que se une a la acción de gracias que hace el celebrante en el Prefacio. Su texto bíblico lo convierte en un himno particularmente sagrado, pues manifiesta la liturgia de la tierra unida a la liturgia celeste. Si solamente se puede cantar un canto en la misa, ha de ser el «Santo, Santo, Santo...».

Se ha traducido «*Dominus Deus Sábaoth*» por

«Dios del universo», haciendo inteligible la palabra hebrea «sábaoth», que tiene sabor a epopeya y hace referencia a los tiempos heroicos de Israel. Sin embargo, se ha mantenido acertadamente el término «Hosanna», que ya ha pasado a nuestro lenguaje como grito de júbilo y aclamación. Hosanna es una corrupción de «hoshi-ah-nna», que significa literalmente: «¡Oh! ¡Sálvanos!» La historia de la liturgia nos dice que esta aclamación llegó a ser muy popular, aunque en la interpretación en seguida perdió su sentido original, convirtiéndose en palabra aclamativa. Todo el ambiente de este canto del «Santo» se desenvuelve en manifestación de entusiasmo y en celebración de fiesta. No puede ser un canto lento, tímido, que contradiga el sentido jubiloso del texto y no mezcle la unidad de los hombres, que mezclan sus voces con las de los ángeles.

Este canto no es accesorio, sino que constituye un rito propio. El rito exige que la asamblea entera, o bien por sí sola, o bien en diálogo con el coro, cante el «Sanctus», que no admite doblajes ni tolera, como era práctica común hasta hace muy poco, la división del «Benedictus» para después de la consagración. Lo esencial de este texto, que debe ser cantado siempre en todas las misas que se celebran con asistencia de pueblo, es su carácter de aclamación.

V. «Agnus» (*Cordero de Dios*)

La naturaleza de este canto es la de acompañar la fracción del pan. Su texto litúrgico va unido al testimonio que Juan Bautista dio de Cristo delante de sus discípulos: «Este es el Cordero de Dios que quita

el pecado del mundo» (Jn 1, 29.36). Como letanía de súplica que acompaña a la fracción, la forma litánica del «Cordero de Dios» expresa un deseo de intensificación de la oración. La estructura de su texto indica claramente su forma musical y la intervención de sus actores: tres invocaciones y tres respuestas.

B) LAS ACLAMACIONES

El término aclamación designa una breve fórmula de alabanza, de felicitación o de augurio, gritada en alta voz por la multitud en determinadas circunstancias. Las aclamaciones dan testimonio del estilo popular y casi espontáneo de la celebración litúrgica en algunos momentos. Sus fórmulas breves, por tanto fáciles de cantar de memoria y unánimemente, sirven para expresar sucesivamente la acogida de la Palabra de Dios, la fe, la adhesión a una oración, el grito de triunfo al paso del Señor bajo los signos del Evangelio y de la Eucaristía. Su conceptuosa simplicidad las ha hecho populares en todas las liturgias, como expresiones bellas y conmovedoras del sentimiento unánime de los fieles.

Las principales aclamaciones de la liturgia renovada son las siguientes:

1. *Amén*.—Es una palabra hebrea que, afortunadamente, no se ha traducido; significa consentimiento, aprobación, augurio, juramento. Desde los primeros siglos del cristianismo es característica de la participación activa de los fieles en la misa, proclama la fe en la eucaristía, y ratifica la oración y los votos enunciados. En el sentido de cierta solemnidad de juramento la vemos empleada por Cristo en sus

discursos, como nos dan testimonio los Evangelios: «Amen, amen dico vobis...» El «Amén» era aclamado en el servicio litúrgico primitivo como respuesta a fórmulas de bendición y de plegaria. Los devocionarios y misales anteriores al Vaticano II, en su intento de traducir y castellanizar todos los textos latinos, traducían amén por «así sea», en subjuntivo, con sentido optativo, rompiendo su significado tradicional.

Particularmente interesante y de alto significado dogmático es el «Amén» que se responde al final de la plegaria eucarística, que tiene el valor de un verdadero y propio acto de fe en la eficacia de las palabras sacramentales y, por tanto, en la presencia real de Cristo en el altar. Otro tanto puede decirse del «Amén» que responden los fieles en el momento de comulgar. Que una asamblea cante el «Amén» final de la plegaria eucarística es signo de perfecta participación litúrgica. Las fórmulas musicales de este «Amén», que solemniza la doxología eucarística, tienen que alargar, quizá, la fonética breve de la palabra hebrea, o bien repetirla con cierta graduación de intensidad.

2. «Aleluya».—Es otra expresión hebrea, que no se ha traducido, porque se trata de la herencia de una experiencia religiosa. Mal usada, puede sonar tan raro como cualquier expresión popular desubicada de su propósito. Para los hebreos y para los cristianos el «Aleluya» es una aclamación de triunfo, un grito de santo gozo. San Juan, en una de sus visiones del Apocalipsis, lo sintió cantar en los cielos, sonoro como el rugido del trueno. A principios del siglo II servía de contestación del pueblo al canto del solista, hasta que se hizo común en la Iglesia en

los salmos aleluyáticos y en los cantos pascuales. Es una de las expresiones más cargadas de sentido y de más íntima serenidad. Actualmente, como en su origen, es el canto característico de la alegría pascual y se emplea también en la misa para enmarcar un breve versículo evangélico, antes de la proclamación solemne del Evangelio. El «Aleluya», lo ratifican machaconamente las rúbricas, no se puede decir, sino cantar; de lo contrario se suprime. Incluso el «Aleluya» suena bien en los ritos funerales para elevar el espíritu hacia las puras alegrías de la patria celestial.

3. *«Te alabamos, Señor»*.—Es la traducción del «Deo gratias» latino. Es una expresión muy usada en la práctica litúrgica como fórmula de reconocimiento y de agradecimiento a Dios. En alguna época del cristianismo (siglo v) se llegó a convertir en grito de guerra, en afirmación de fe antes de morir. Se dice después de las lecturas de la misa y al final de la misa, como fórmula de clausura de la celebración, y con otra traducción: «Demos gracias a Dios.»

4. *«Bendito seas por siempre, Señor»*.—Esta aclamación es nueva en la misa renovada por el Vaticano II. Es exclamación gozosa al presentar el pan y el vino en el altar. Se trata de una bendición ascendente que se dirige a Dios y que consiste en alabarle. La bendición de la generosidad divina (que es el pan y el vino) nosotros se la devolvemos a Dios, en el sentido y medida que reconocemos, alabando, su procedencia divina. Por eso, exclamamos: «Bendito.» Apoyados y unidos a los innumerables textos bíblicos que llaman a Dios «bendito» por las maravillas que ha hecho, nosotros le bendecimos por el pan, que se va a convertir en «pan de vida».

5. «Anunciamos tu muerte, proclamamos tu resurrección. Ven, Señor Jesús».—Es la aclamación de la consagración. La elevación de la hostia y del cáliz dio motivo desde antiguo a un copioso florilegio de encendidas invocaciones eucarísticas, formuladas en prosa y en verso, rítmicas o rimadas, de gran aceptación popular en el patrimonio de la literatura ascética medieval. Podemos recordar aquí: a) el «Anima Christi», fórmula compuesta en el siglo XIV y falsamente atribuida a San Ignacio; b) el «Adoro Te», ritmo atribuido a Santo Tomás de Aquino y compuesto para la elevación, como lo demuestran los manuscritos que han transmitido el texto; c) el «Ave Verum», que se encuentra en casi todos los libros de piedad medieval.

Esta aclamación después de la consagración, que en el Misal Romano presenta tres formulas distintas oficiales, es una afirmación rotunda de la fe eucarística. Por otra parte, dentro del gran monólogo que supone la recitación por el celebrante de la plegaria o canon, que puede hacer decrecer la atención y participación de los fieles, supone una concentración de atención y posibilita la intervención del pueblo. Debe ser una aclamación cantada con júbilo y con piedad.

Normalmente sólo se emplea y se ha enseñado al pueblo la primera fórmula de aclamación, pero no está de más recordar las otras dos, que tienen un texto conciso y evocador:

Segunda fórmula:

*Cada vez que comemos de este pan
y bebemos de este cáliz,*

*anunciamos tu muerte, Señor,
hasta que vuelvas.*

Tercera fórmula:

*Por tu cruz y resurrección
nos has salvado, Señor.*

6. «*Tuyo es el reino, tuyo el poder y la gloria por siempre, Señor*».—Es la aclamación que clausura la oración dominical del Padrenuestro. Esta fórmula doxológica de manifiesto carácter litúrgico, y que sigue a la última petición y embolismo del Padrenuestro, nos viene atestiguada por la tradición más venerable, que es la Didajé. El carácter manifiesto de esta aclamación es conclusivo.

C) TEXTOS DEL CELEBRANTE

Prefacio.—Su contexto fundamental es el de la acción de gracias al Padre, a la vez que es un deber nuestro y nuestra salvación. Nuestra alabanza la entonamos en unión de los ángeles, los santos, los cielos y la tierra. Y el objeto de esta acción de gracias es la historia de la salvación, pensada y realizada por el Padre, por medio del Hijo y con la fuerza del Espíritu. Esta historia abarca desde la creación del mundo y del hombre hasta la consumación en la Pascua eterna.

Es difícil, por no decir imposible, presentar el contenido y el lenguaje del conjunto amplísimo de Prefacios, con que se ha enriquecido la celebración de la misa. Su género literario es la oración de ben-

dición o eucarística, que se aproxima mucho al género de la profesión de fe. Junto a la estupenda riqueza de aspectos y matices que encierra, se echa en falta (es honesto decirlo) un arranque a partir de la vida humana y de sus dimensiones más expresivas (amor, ciencia, libertad, progreso, solidaridad, justicia, paz, etcétera).

Quizá lo que más cuesta conseguir es, a través de un texto relativamente breve como es el Prefacio, decir mucho en pocas palabras, y decirlo de un modo no sólo inteligible, sino comunicativo. Importa potenciar la proclamación solemne de la obra salvadora de Dios. Cantar el Prefacio puede ayudar a provocar eficazmente una sintonía espontánea en los creyentes que celebran la eucaristía.

Su estructura interna es triple: 1) invocación primera, más o menos desarrollada; 2) memoria de la circunstancia propia que se conmemora en la misa, o presentación genérica de los motivos de nuestra alabanza, y 3) parte final conclusiva, que introduce la aclamación cantada del «Santo, Santo, Santo».

Relato de la consagración.—El centro de toda la plegaria eucarística, y, a la vez, de toda la misa, lo forman el relato de la institución y las palabras de la consagración. Existen cuatro relaciones bíblicas y más de ochenta relatos litúrgicos de la institución, que difieren entre sí con variantes más o menos importantes, lo cual prueba que siempre y en todas partes se atendió a la exactitud tradicional, pero no a la letra. El relato de la institución de las cuatro plegarias eucarísticas en castellano, en su versión oficial aprobada, tiene pequeños matices peculiares en cada una de ellas (sobre todo, en la primera plegaria o canon

romano y en la cuarta plegaria), pero las palabras de la consagración son exactamente iguales en todas.

En todos los ritos, sobre todo en los orientales, las palabras consagatorias han tenido y tienen relieve especial. Casi siempre, el sacerdote, que hasta este momento había orado en silencio (hoy día, gracias a Dios, todo es en voz alta e inteligible), levantaba la voz y las cantaba en medio del recogimiento atento de la multitud de los fieles. Tiene importancia el canto en estos momentos sagrados, pues la palabra cantada es más perfecta y plena que la palabra dicha. En la edición oficial del Ordinario de la misa se han propuesto algunas melodías para el relato de la institución (de una de ellas es autor Miguel Alonso, presente aquí), pero quizá podría enriquecerse este repertorio musical con nuevas composiciones. La experiencia de algunas celebraciones nos dice que el canto del relato de la institución pone un momento de tensión y principalidad, dentro del largo monólogo recitativo del celebrante, y provoca mejor la aclamación siguiente del pueblo.

D) EL PADRENUESTRO

Aunque durante mucho tiempo se ha tenido al Padrenuestro como la conclusión del Cónon romano, sin embargo, en la liturgia renovada se presenta como la más perfecta preparación común de los fieles antes de la comunión. A nadie se le oculta la importancia del Padrenuestro en la espiritualidad y catequesis cristiana. La recitación o canto del Padrenuestro, dentro de la misa, en algunas liturgias se había considerado como texto propio de toda la asamblea y en otras se

había reservado solamente al sacerdote, interviniendo los fieles al final, cantando la última petición, o bien acentuando cada petición con un «Amén», como ocurre en la liturgia mozárabe de España.

No hay que insistir mucho para demostrar que el Padrenuestro está situado en el momento más comunitario de la misa: la comunión. Si en las circunstancias domésticas y privadas se dice el Padrenuestro, en la liturgia de la eucaristía, que es siempre festiva y comunitaria, quizá debería cantarse con más frecuencia, para subrayar el aspecto solemne que adquiere en la celebración. Debería existir un repertorio más amplio de melodías para el Padrenuestro, con sabor popular y fuerza expresiva. Además, el texto simétrico de la oración del Señor es fácilmente adaptable al canto.

2. PROPIO DE LA MISA

Después de presentar los textos litúrgicos más importantes del Ordinario de la misa, en orden a su musicalización, pasamos ahora a analizar algunas partes propias. Directamente nos vamos a fijar en los cantos procesionales e interleccionales, prescindiendo de las oraciones del celebrante, que también pueden cantarse, para no dispersarnos en un panorama demasiado amplio, que nos alargaría en exceso.

I. CANTOS PROCESIONALES

Bajo el nombre de «cantos procesionales» se designa a los cantos de entrada, ofertorio y comunión de

la misa, los cuales se distinguen por su función, contenido y forma. Estos cantos son los que acompañan un rito preexistente y más fundamental: entrada de los ministros, presentación de las ofrendas y comunión de los fieles. No son, sin embargo, actos superrogatorios, pues toda procesión litúrgica debe estar acompañada normalmente por un canto que expresa el sentido espiritual de la misma y que constituye a dicha marcha procesional en un rito de toda la asamblea. Tienen, pues, gran importancia, porque sirven para unir a toda la comunidad presente, ayudan a orar en plural y hacen participar activamente en la acción sagrada.

A diferencia del Misal Romano antiguo, que ofrecía aparentemente una salmodia, con un primer versículo y el Gloria al Padre final, en la liturgia renovada se proponen solamente antífonas para la entrada y la comunión, omitiendo en todos los formularios de misa la antífona del ofertorio, para dejar la puerta abierta al canto libre, sin condicionamientos de texto oficial.

a) *Canto de entrada*.—En mi opinión es un canto importantísimo, que puede encauzar y elevar toda la celebración. Es el canto que reúne a la asamblea alrededor del altar y celebrante, ambientando el espíritu dentro del misterio del día o del tiempo litúrgico. La solemnidad del canto de entrada está unida a la alegría de todo comienzo; por eso se comprende que algunas misas o domingos del año se hayan designado con la primera palabra del introito (domingo «Lactare», etc.).

El nuevo misal propone solamente el texto de una antífona, sin condicionar la posterior elección de ver-

sículos o estribillos sálmicos, o de una nueva composición himnica adaptada. Esta antifona no está tomada invariablemente de algún salmo; aunque sea predominante la elección de versículos del Salterio. Muchas de ellas pertenecen a diferentes textos bíblicos, y otras son de composición eclesiástica, cuando se trata de celebraciones litúrgicas importantes, o de evocar la alegría particular por la fiesta de un santo.

Las antifonas de entrada se han traducido teniendo presente su posible posterior musicalización, reconociendo la limitación real litúrgica de que no se puede proponer un canto nuevo para cada misa, pues es un perfeccionismo hipotético, solamente alcanzable en una abadía benedictina. Conviene notar que al final del Propio de los santos se proponen seis antifonas «ad libitum», que se pueden adaptar a las diferentes solemnidades y fiestas.

La práctica actual del canto de entrada es escoger algunos himnos procesionales para cantar en cada tiempo litúrgico: Adviento, Cuaresma, Pascua, etc. Y aquí entra de lleno el problema de la creatividad litúrgica de nuevos textos, aprobados por la autoridad competente, que debidamente musicalizados pueden ser ejemplos imitables. La realidad es que la antifona de entrada propia de cada misa no se canta.

b) *Canto de ofertorio*.—No existen textos en el misal reformado para este canto cuando las circunstancias pastorales aconsejen cantar en la procesión de ofrendas. El canto de ofertorio debe ser caritativo, de intercomuni6n entre los fieles, mientras se hace la colecta de dinero y se lleva posteriormente con el pan y el vino al altar. Es positivo que no haya ningún condicionamiento de texto oficial impuesto. Si

no hay procesión, el canto no tiene razón de ser en este momento.

c) *Canto de comunión*.—Es el canto que expresa el misterio de la comunión y significa el júbilo festivo de todos los que participan del mismo pan. Es signo de unión y de fiesta.

Numerosos testimonios de los siglos IV y V nos dicen que la comunión de los fieles, tanto en Oriente como en Occidente, iba acompañada por el canto del salmo 33. El nuevo Misal Romano propone una breve antifona (en algunos domingos, dos, para elegir), tomada principalmente del Evangelio, no del Salterio.

Respecto a la antifona de comunión, vale todo lo dicho a propósito del canto de entrada. Importa que el canto de comunión sea verdaderamente procesional, porque acompaña a la procesión más importante de la misa, y eucarístico en sentido pleno, uniendo a todos los fieles. Al final de la procesión, cuando ya todos han ocupado su puesto, quizá puede ser muy conveniente cantar textos que sean de acción de gracias o expresen los frutos de la comunión, como, por ejemplo: la unión de todos en un mismo cuerpo por la participación de un mismo pan; la infusión del Espíritu Santo; la misión en el mundo que nos impone la comunión; nuestra actitud de libertad filial ante Dios y la audacia cristiana ante los hombres, etc.

II. EL CANTO INTERLECCIONAL O SALMO RESPONSORIAL

La presencia del salmo gradual en la liturgia de la palabra de la misa es una herencia directa del culto

de la sinagoga. Tomando el salmo como respuesta a la palabra de Dios, el culto sinagoga subraya la grandeza de la oración que sube del hombre hacia Dios: a la trascendente palabra de Dios, el hombre no puede responder con una oración que sería únicamente humana; debe responder, por el contrario, con la palabra inspirada del salmo. Es así como el salmo se sitúa en el corazón del diálogo del hombre con Dios.

La liturgia cristiana ha utilizado el salmo como respuesta a la palabra de Dios y como tema de meditación. Primitivamente este salmo se ejecutaba de manera responsorial (de ahí su nombre): el cantor o salmista ejecutaba las estrofas del salmo, mientras el pueblo repetía después de cada estrofa o grupo de estrofas la antifona o el refrán. La técnica del salmo responsorial da testimonio de un conocimiento profundo de la psicología del pueblo. El canto vuelve a tomar, sobre el modo lírico, la enseñanza de la palabra de Dios. San Juan Crisóstomo explica:

No cantamos los refranes de los salmos por salir del paso, antes bien, tomémosles como bastones de caminantes; cada estrofa basta para inculcarnos mucha sabiduría... Si eres demasiado pobre para comprar libros, si no tienes tiempo para leer, repite solamente los versículos del salmo que has cantado, no una vez sólo, ni dos o tres veces, sino muchas veces, y encontrarás una gran fuerza.

Se sabe que, a lo largo de la historia, el salmo responsorial siguió la evolución de la liturgia y más especialmente la del canto llano gregoriano. Se ha

podido decir que se convirtió en presa de la voracidad de la *schola* y de los cantores. Para ampliar la majestad del culto y el esplendor de la liturgia, se ampliaron las melodías por medio de desarrollos neumáticos. Esto traería consigo la reducción progresiva de las estrofas del salmo. En los Leccionarios reformados del Vaticano II, el salmo responsorial ha vuelto a recobrar su peculiar fisonomía, con un desarrollo amplio que favorece su genuina ejecución litúrgica.

No me pertenece a mí dar indicaciones prácticas sobre la ejecución del salmo responsorial, sino simplemente presentar los diferentes géneros literarios de los salmos, para tenerlos muy en cuenta a la hora de musicalizarlos. Desde el punto de vista estilístico se distinguen tres grandes géneros: los himnos, las súplicas y las acciones de gracias. Cito los salmos con la numeración de la Biblia de Jerusalén.

a) *Los himnos*.—Son los salmos 8, 19, 29, 33, 46-48, 76, 84, 87, 93, 96-100, 103-106, 113, 114, 117, 122, 135, 136, 145-150. Su estructura es común: el principio es una exhortación a la alabanza divina, la parte central detalla los motivos de esta alabanza (prodigios de la creación y de la historia de la salvación) y la parte conclusiva repite la fórmula del principio o propone una oración. Dentro de este grupo de salmos himnicos podemos destacar «los cánticos de Sión» (Sal 46, 48, 76, 87), que ensalzan a la ciudad santa, y «los salmos del Reino» (Sal 47, 93, 96-98), que celebran el reino universal de Dios.

b) *Las súplicas*.—Son salmos de sufrimiento o lamentación. Al ser textos de oración, generalmente comienzan con una invocación, a la que acompaña una demanda de ayuda o una manifestación de con-

fianza. La parte central del salmo trata de conmover a Dios, relatando la triste situación de los que suplican y las amenazas que se avecinan. Hay protestas de inocencia (Sal 7, 17, 26), confesión de pecados (Sal 51), afirmaciones de confianza en Dios (Sal 3, 5, 42-43, 55-57, 63, 130), larga invocación de confianza (Sal 4, 11, 16, 23, 62, 121, 125, 131), recuerdo de beneficios o reproche por su ausencia (Sal 9-10, 22, 24).

Las súplicas de este grupo de salmos pueden ser colectivas o individuales. Ejemplos de súplicas colectivas son los salmos 12, 44, 60, 74, 79, 80, 83, 85, 106, 123, 129. Las súplicas individuales son más numerosas y el contenido de las mismas muy variado (muerte, persecución, destierro, vejez, enfermedad, calumnia, pecado, etc.). Ejemplos de súplicas individuales son los salmos 3, 5-7, 13, 17, 22, 25, 26, 28, 31, 35, 38, 42-43, 51, 54-57, 59, 63, 64, 69-71, 77, 86, 102, 120, 130, 140-143.

c) *Las acciones de gracias.*—En este apartado se pueden agrupar los salmos, cuya tónica dominante es el agradecimiento. Su estructura literaria es bastante semejante a la de los himnos; se da gracias por la liberación, por las cosechas, por los beneficios concedidos al rey. Estos salmos son el 18, 21, 30, 33, 34, 40, 65-68, 92, 116, 118, 124, 129, 138, 144.

d) *Otros géneros.*—Proponemos aquí los salmos que no tienen un género literario definido o son una mezcla de temas.

Sal 27, 31: lamentación que sigue a una oración.

Sal 28, 57: lamentación que precede a la acción de gracias.

Sal 119: himno a la ley, lamentación individual y exposición sapiencial.

Sal 1, 112 y 127: composiciones sapienciales.

Sal 2, 50, 75, 81, 82, 85, 95, 110: oráculos.

La conclusión innegable de esta presentación del Salterio es la manifiesta relación de los salmos con el culto y su carácter litúrgico. Muchos de los salmos llevan indicaciones musicales o litúrgicas y algunos remiten, en su texto, al rito que se realizaba simultáneamente. La Iglesia ha hecho de los salmos su oración oficial, sabiendo que los gritos de alabanza, de súplica o de acción de gracias, arrancados a los salmistas en las circunstancias de su época y de su experiencia personal, tienen eco universal, porque expresan la actitud que todo hombre debe adoptar ante Dios.

3. LOS HIMNOS LITURGICOS

Es evidente reconocer que la utilización, casi exclusiva, de salmos o antífonas en los nuevos cantos en lengua castellana no es una solución completa. El canto litúrgico exige momentos en los que la asamblea manifiesta su fe o su vitalidad religiosa en formas que no puede recoger el breve texto de una antífona o la especialísima forma poética de un salmo. Los quince primeros siglos de la historia de la Iglesia fueron muy fecundos en la creación de un magnífico tesoro de miles de himnos latinos. El hecho de estar compuestos en latín, lo anticuado de muchas de sus formulaciones e imágenes, les ha hecho extraños y difíciles para el pueblo creyente, si exceptuamos el

«Tantum ergo», el «Te Deum» y pocos más. Etapa y trabajo importante de esta renovación litúrgica ha sido el sentar ya las bases, con ejemplos concretos, de la recreación de algunos himnos latinos clásicos, adaptándolos a nuestro lenguaje y mentalidad, al mismo tiempo que se creaban nuevos himnos litúrgicos en castellano, que manifiestan, con vigor poético actual, una adecuada expresión de fe.

El himno litúrgico siempre tuvo una misión doble: expresar la fe de la Iglesia y la adhesión entusiasta de la comunidad cristiana a esa fe. No es, por tanto, una simple serie de enunciados intelectuales sobre lo que creemos, ni es un canto puramente emotivo y personal sobre un sentimiento religioso.

La liturgia de las Horas o Breviario renovado, que acaba de publicarse, ofrece 70 himnos en castellano, en los que el cristiano de hoy se siente expresado. Esta breve antología reúne también, junto a traducciones del himnario latino y a himnos de nueva creación, algunas composiciones poéticas de nuestros clásicos (Lope de Vega, etc.).

Las características salientes de estos himnos en castellano son las siguientes:

- a) Inspiración bíblica.
- b) Objetividad en la expresión de la fe, superando formas subjetivas.
- c) Sentido coral, expresado en una poesía «plural», con vocabulario abundante en sustantivos y verbos y un lenguaje más clásico que romántico.
- d) Ritmo, con medida y equilibrio para que puedan ser melodiabiles.
- e) Plasticidad, con estilo vivo y vibrante.
- f) Actualidad, es decir, viveza de imágenes.

Por citar algún ejemplo, un himno de nueva creación es el siguiente:

(Para la Epifanía)
*Ayer, en leve centella,
te vio Moisés sobre el monte;
hoy no basta el horizonte
para contener tu estrella.*

*Los Magos preguntan; y ella
de un Dios infante responde,
que en duras pajas se acuesta
y más se nos manifiesta
cuánto más hondo se esconde.*

Himno tomado de nuestros clásicos es el de Nochebuena:

*No la debemos dormir
la noche santa,
no la debemos dormir.*

*La Virgen a solas piensa
qué hará
cuando al rey de luz inmensa
parirá,
si de su divina esencia
temblará,
o qué le podrá decir.*

*No la debemos dormir
la noche santa,
no la debemos dormir.*

Ejemplo de la traducción de un himno latino es la versión castellana del «Pange lingua»:

*Que la lengua humana
cante este misterio:
la preciosa sangre
y el precioso cuerpo.
Quien nació de Virgen
Rey del universo,
por salvar al mundo
dio su sangre en precio.*

*Se entregó a nosotros,
se nos dio naciendo
de una casta Virgen;
y, acabado el tiempo,
tras haber sembrado
la palabra al pueblo,
coronó su obra
con prodigio excelso. (Etc.)*

Esta breve colección de himnos no es más que un primer tiempo y una primera muestra de la amplia —y siempre abierta— tarea de la renovación de la himnodia litúrgica y de la musicalización de los textos.

4. SEMANA SANTA

En la serie de los varios tiempos litúrgicos ocupa el primer lugar, por la importancia y la venerada antigüedad de sus ritos, la Semana Santa, en la cual se celebran los misterios inefables de la pasión, muerte

y resurrección de Cristo. El estudio de sus diferentes ritos y textos constituiría, por sí solo, el objeto de una ponencia. Aquí simplemente, y de manera escueta, presentaremos los textos más salientes en orden a su musicalización.

I. *La Pasión del Domingo de Ramos y del Viernes*

La importancia de la lectura de la Pasión viene desde la liturgia antigua. Y el uso de ejecutarla con tres cantores, de los cuales uno representa la parte del cronista (evangelista); el otro, de Cristo, y el tercero, la de varias personas que entran en la narración, fue introducido hacia el año 1000, para hacer más dramática y expresiva la narración.

Mucho se ha discutido sobre la conveniencia de cantar las lecturas bíblicas de la misa (la Pasión es una lectura larga). Hoy día se aboga por la simple proclamación leída, basándose principalmente en que, de ley ordinaria, los textos en prosa se leen, pero no se cantan. Si en otro tiempo el cantar las lecturas facilitaba la comprensión, esto se consigue hoy por medio de una buena acústica de altavoces. Con todo, siempre hay que distinguir entre lectura y lectura: no es lo mismo cantar la Pasión, que los preceptos morales de San Pablo.

II. *Antífonas del lavatorio de los pies* (Jueves Santo)

El lavatorio de los pies es un rito que en principio era solamente un acto de caridad, hasta que pasó a ser

rito litúrgico —pero no obligatorio— en la misa de la cena del Señor. Durante el lavatorio, se pueden cantar algunas antifonas (el Misal Romano propone seis) tomadas del evangelio de San Juan. Estas antifonas deben musicalizarse. Se proponen también, junto a estas antifonas, tres estrofas del himno latino «Congregavit nos in unum Christi amor», intercaladas con el verso antifonal «Ubi charitas et amor Deus ibi est», que no se ha traducido al castellano.

III. *Rito de la adoración de la cruz* (Viernes Santo)

A la Pasión sigue la adoración de la cruz. Esta ceremonia en seguida fue dramatizada con el descubrimiento y ostentación de la cruz y, sobre todo, con el canto de los improperios. Su origen es oriental y su práctica se extendió después del Concilio de Calcedonia, donde se definió la divinidad de Cristo. El texto está lleno de elementos líricos y de aclamaciones en griego, que se repiten traducidas. Es un texto de una belleza plástica, casi ingenua, que recuerda, en plan de diálogo, la historia de la salvación.

IV. *El pregón pascual* (Vigilia)

El pregón es un texto en el que destaca un entusiasmo lírico, elegancia de forma, regularidad de «cursus» y noble atrevimiento de conceptos. El tema del pregón pascual es la victoria de Cristo alcanzada en esta noche sobre la muerte y sus tinieblas, símbolo del pecado. Después de un breve exordio, se ofrece a Dios el cirio como sacrificio vespertino, se exalta a

Cristo triunfador de la muerte y redentor del género humano, se celebra la noche pascual, bosquejada en el Antiguo Testamento y llena de tantos sucesos misteriosos.

Según Claudel, el lirismo y el entusiasmo del pregón sobrepasa el lirismo de Píndaro. Es necesario cantarlo, dada su importancia, con acento verdaderamente religioso, pues es una de las piezas maestras de la liturgia. Es urgente descubrir para el pregón formas musicales que potencien el texto y lo sitúen en un nivel de dignidad y de belleza.

COLOQUIO EN TORNO A LA PONENCIA ANTERIOR

Puntos discutidos

- Musicalización de los nuevos textos litúrgicos.
- Introducción de inadecuadas fórmulas en la música litúrgica.
- Imposibilidad por parte de la Comisión Episcopal para prohibir la intromisión de ciertas composiciones.

Sugerencias

- Responsabilidad en el momento de determinar la musicalización de los nuevos textos litúrgicos.
- Necesidad de un control para evitar en la liturgia textos y música que respondan, como de hecho existen en gran mayoría, a tan mal gusto.

Intervinieron en este coloquio

- IGLESIAS, Antonio.
- MARCO, Tomás.
- PARDO, Andrés.

MEMORIA Y CONCLUSIONES

Organizado por la Dirección General de Bellas Artes, a través de su Comisaría General de la Música, se ha celebrado, coincidiendo con su V Decena de Música en Toledo, el Seminario sobre *La música en la Iglesia, hoy: Su problemática*, cuyas sesiones han tenido su desarrollo en el Palacio de Fuensalida, en jornadas de mañana y tarde de los días del 22 al 26 de mayo de 1973 y con los asistentes que al final se relacionan. El contenido del Seminario ha sido estudiado a través de las siguientes ponencias: *La creación musical desde el Concilio Vaticano II*, por el P. Miguel Alonso; *Posibilidades vocales e instrumentales en la música litúrgica*, por Carmelo A. Bernaola; *El canto gregoriano, la polifonía y la música antigua*, por Ismael Fernández de la Cuesta; *Responsabilidad del compositor ante la música litúrgica*, por Cristóbal Halffter; *Los medios de difusión al*

servicio de la música litúrgica, por Tomás Marco; *La asamblea en relación con el canto litúrgico*, por Oriol Martorell, y *Los nuevos textos litúrgicos en orden a su musicalización*, por el P. Andrés Pardo. Ha actuado como secretario el que suscribe, Manuel Angulo, y la dirección ha estado a cargo de Antonio Iglesias. Después de la exposición de cada una de estas ponencias y del desarrollo de los coloquios que han seguido a cada una de ellas, unánimemente, y a fin de ser elevadas a la superioridad, se ha llegado a las siguientes

CONCLUSIONES

Primera. Denunciar y rechazar, en general, la mala calidad estética y técnica de la amplia producción litúrgico-musical actual mayormente difundida en estos últimos años.

Segunda. Estimar la necesidad de una investigación y selección del repertorio del pasado que, por sus valores actuales, en cuanto a texto y música, sea publicado y difundido en orden a una inmediata utilización litúrgica.

Tercera. Crear nuevos textos con funcionalidad litúrgica y actualidad de lenguaje que puedan ser musicalizados y servir para celebraciones de todo un tiempo litúrgico y principales fiestas.

Cuarta. Comprometer a los compositores más significados, mediante encargos, concursos, etc., a fin de crear un repertorio digno por su calidad artística y

apto para las celebraciones litúrgicas. Para facilitar esta tarea, el compositor será debidamente informado.

Quinta. Recomendar una estrecha coordinación entre la Comisión Episcopal de Liturgia (Secretariado Nacional de Liturgia) y la Dirección General de Bellas Artes (Comisaría General de la Música) para el desarrollo más eficaz de la anterior conclusión.

Sexta. Constituir alguna iglesia de determinadas ciudades en centro de experimentación de las nuevas creaciones litúrgico-musicales. Estas celebraciones serán ampliamente difundidas y constatadas.

Séptima. Señalar la imperiosa necesidad de formar debidamente a aquellos directores o responsables del canto litúrgico en los aspectos técnicos y pedagógicos de su función.

Octava. Manifestar un criterio de utilización en el templo de los actuales medios electroacústicos y audiovisuales (disco, cinta, etc.), siempre y cuando no se disponga de los deseables elementos humanos, y dichos medios y su contenido tengan una admisible categoría técnica y artística, de acuerdo con unos criterios de selección litúrgico-musical.

Novena. Lamentar la escasa o nula formación musical y artística que se imparte en los centros de formación eclesial, causa primordial de cuanto se dice en la conclusión primera.

Toledo, 26 de mayo de 1973. — El Secretario.
V.º B.º, El Director.

ASISTENTES:

ALONSO, Miguel; ANGULO, Manuel; BARCE, Ramón; BERNAOLA, Carmelo A.; FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael; GOMEZ AMAT, Carlos; HALFFTER, Cristóbal; IGLESIAS, Antonio; LOPEZ Y LERDO DE TEJADA, Fernando; MARCO, Tomás; MARTINEZ DEL CURA, Félix; MARTORELL, Oriol; PARDO, Andrés; RUIZ COCA, Fernando; SANCHEZ PEDROTE, Enrique, y VAQUERO, María Dolores.



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA