

EL PODER ELEVADOR DEL GREGORIANO Y LA POLIFONÍA DE LA ESCUELA ROMANA

Segunda parte del artículo
Valor expresivo del canto

Alfonso López Quintás

El canto gregoriano

Cuando uno entona una melodía gregoriana, se sumerge en una trama amplísima y fecunda de relaciones culturales del mayor abolengo. Este estilo de canto surgió como fruto logrado de una confluencia de elementos de alta calidad: la sensibilidad religiosa, literaria y musical de la sinagoga hebrea, la técnica musical griega -que culmina en el prodigio expresivo de los ocho modos-, la espiritualidad del monacato cristiano.

Los monjes entregaban su vida al ideal de vida comunitaria que se esboza en esa especie de carta magna que es el capítulo 17 del Evangelio de San Juan: “*No te pido sólo por éstos - exclama Jesús-, te pido también por los que van a creer en mí mediante su mensaje: que sean todos uno, como tú, Padre, estás conmigo y yo contigo; que también ellos estén con nosotros, para que el mundo crea que tú me enviaste*” (Jn 17, 20-22). Ser cristiano equivale a vivir en santa unidad, comunidad o “ecclesia” con Dios y con los hermanos, y en camino hacia la otra vida. Los cristianos caminos unidos hacia la verdadera patria.

Este espíritu de peregrinaje en grupo supieron plasmarlo los primeros cristianos de forma modélica en la estructura de los templos. Cuando obtuvieron la libertad, merced al *Edicto de Milán* del emperador Constantino (año 313), necesitaron construir iglesias, para celebrar en común los oficios divinos. No imitaron el estilo del templo romano modélico, el Panteón, pues su forma circular y esférica inspiraba una actitud más bien *estática*. Desde el centro del templo se domina todo el espacio; no se siente uno invitado por el edificio a recorrerlo y dirigirse hacia su lugar sagrado por excelencia, que es el altar del sacrificio. Tomaron como base de su estilo los salones nobles denominados “basílicas” -a la letra, “salas regias”-, y las transformaron de tal modo que expresaran la mentalidad peregrina, propia del espíritu cristiano. Cegaron las dos puertas laterales y abrieron una puerta en uno de los ábsides; situaron el altar en el ábside opuesto y suprimieron las columnas de la entrada y del fondo. Al adentrarse en esta sala rectangular, en la cual la *directriz horizontal* prevalece sobre la *vertical*, el creyente se ve llevado hacia el altar por la fuerza misma del estilo arquitectónico. Esto sucede en las iglesias paleocristianas; de modo más acusado todavía en las bizantinas, y en forma más templada en el románico. Aunque una persona haya de quedarse en la entrada de la iglesia, su mirada y su atención se verá dirigida hacia el altar, que se convierte así en un lugar de confluencia de todos los creyentes. De este modo, los cristianos viven dinámicamente su carácter de comunidad viva, hacen la experiencia de caminar hacia Dios en comunión de espíritus.

De forma semejante, en el canto gregoriano los cristianos expresan al mismo tiempo su condición comunitaria y su espíritu de elevación hacia lo divino y la vida sobrenatural.

El gregoriano no expresa nunca emociones individuales, anhelos y cuitas personales desligadas de la vida comunitaria. Responde al mismo espíritu con que fueron elaboradas las oraciones litúrgicas, que se dirigen al Padre, por el Hijo, en el Espíritu Santo. Por eso, es medurado y ecuánime, ya que la comunidad atempera y serena los sentimientos individuales y

les confiere un carácter *universalista*. Los sentimientos que expresa el gregoriano son la vibración de la comunidad cristiana de cualquier tiempo y lugar ante los grandes valores que presenta la acción litúrgica. En el oficio de difuntos, nadie se deja llevar de la intensidad de las emociones desgarradoras producidas por una pérdida irreparable. La comunidad templea el ánimo de los hermanos afectados, y el canto adquiere una singular moderación. Algo análogo sucede con las efusiones emotivas que suscitan en ciertos ánimos las grandes festividades religiosas: Navidad, Pascua, Pentecostés... El gregoriano muestra en estos días una alegría serena, contenida, depurada, propia de quien se halla a diario en una prodigiosa cercanía con el Creador de cuanto hay de grande en el cosmos y en la vida personal humana, y está acostumbrado a sentir en su ánimo la emoción propia de lo trascendente, lo que decide el sentido último de la vida.

Al no querer expresar sentimientos individuales sino comunitarios, el gregoriano expone el contenido del texto litúrgico con una emoción quintaesenciada, equidistante entre la frialdad y el sentimentalismo. Por eso no utiliza casi nunca los semitonos y mantiene las melodías en vecindad con los dos ejes de la tonalidad: la *tónica* y la *dominante*. Véase, como ejemplo, el *Sanctus* de la *Misa en IV tono*. Un texto tan vibrante como éste, en el que se ensalza al Dios tres veces santo “de cuya gloria están llenos los cielos y la tierra”, es desgranado en una melodía que oscila plácidamente entre el *mi* -tónica- y el *sol* -dominante-, que son como el padre y la madre del hogar expresivo que es la tonalidad. Para dar, al final, la idea de excelsitud que inspira el texto, la melodía asciende una nota por encima de la dominante al pronunciar las dos últimas sílabas de la palabra “hosanna”. Se produce con ello una impresión de gran altura sin perder la serenidad del conjunto melódico, que inmediatamente desciende a la tónica de una manera sencilla y contundente a la vez. Sólo una comunidad orante puede mantener tal parquedad expresiva y conseguir a la vez una emoción interna tan honda. De esa feliz desproporción entre la parquedad de los medios empleados y la excelencia de los resultados obtenidos brota la singular *gracia* del canto gregoriano.

Si queremos sentir internamente el equilibrio espiritual que implica este carácter comunitario y universalista del canto gregoriano, podemos confrontarlo con el estilo de las canciones trovadorescas, que surgió del gregoriano pero, al responder a la voluntad de expresar sentimientos individuales, movilizó el cromatismo a fin de expresar las formas más agudas de la emoción humana.

Para expresar la actitud religiosa de una comunidad cuya verdadera patria se halla en la otra vida, el gregoriano ostenta un carácter *ingrávido*, se mueve de forma oscilante sin tocar tierra, es decir, sin apoyarse en los tiempos fuertes del compás. El ritmo gregoriano no está sometido a los tiempos del compás característico de la música moderna. Tiene tiempos fuertes y tiempos suaves, que se marcan con la forma de dirección ondulante llamada “quironimia” - literalmente, “norma dada con la mano”-, pero no intentan sino modular la oscilación típica de un discurso que se mueve entre la tierra y el cielo. El gran apoyo del gregoriano son los acentos del texto, marcados más bien con la intención que con la entonación.

Tampoco intenta el gregoriano acentuar su expresividad mediante modulaciones bruscas o la alteración muy marcada del ritmo o la intensidad de la voz. Se dan, en casos, algunas modulaciones suaves y ligeros cambios de ritmo y de volumen, pero ello viene exigido por una especial riqueza expresiva del texto.

El gregoriano no busca directamente la emoción, no la autonomiza; pone sus espléndidos recursos expresivos al servicio de la alabanza divina, sincera y serena, y deja que los sentimientos personales de los creyentes surjan como fruto de la vibración espiritual ante la grandeza de aquello que se canta.

Ni siquiera se preocupa el canto gregoriano de suscitar deseos de mejora moral, de ascenso en la marcha hacia la perfección del propio espíritu. Sumerge al que canta en un hogar de amor, de alabanza y súplica, de conmemoración festiva en toda circunstancia, incluso en los misterios de dolor. El gregoriano forma el espíritu del creyente porque le enseña a despreocuparse de sí para consagrarse en cuerpo y alma al *servicio divino* y hacer la experiencia viva de que las personas se desarrollan creando vida comunitaria, pues lo auténticamente *personal* es de por sí *comunitario*.

En esta línea, el gregoriano cultiva con destreza todas las categorías estéticas griegas (la *armonía* -conseguida a través de la proporción y la medida-, la *repetición*, la *simetría*, la *unidad en la variedad*, el *contraste*...), pero las pone siempre al servicio del texto, para que el canto sea ante todo oración.

Estas condiciones del gregoriano dificultan notablemente su interpretación justa. Fuera de los monasterios, apenas se encuentran grupos de cantores -incluso entre los muy expertos en la música moderna- que den a las melodías gregorianas el aire de ingravidez y serena majestuosidad que tienen. Casi todos añoran las barras de compás e intentan suplirlas con una acentuación exagerada del texto. Con ello pierde esta forma de canto buena parte de sus condiciones más notables.

La polifonía de la Escuela Romana

El gregoriano obtuvo su máxima cota de florecimiento hacia el siglo IX. Posteriormente creó melodías sencillas, de notable expresividad pero menos profundas. Al ser fácilmente asimilables por el pueblo llano, dieron origen al estilo trovadoresco y a la polifonía sacra. Mediante el simple recurso de cantar simultáneamente una misma melodía en diferentes alturas, se descubrió en el siglo XII uno de los fenómenos sonoros más sorprendentes: la *armonía*. Ilusionados con el nuevo horizonte expresivo que abría este hallazgo, los músicos europeos consiguieron ya en el siglo XV elevar la polifonía a una perfección técnica admirable. En los Países Bajos, nudo de comunicaciones y centro de vida exuberante, se convirtió el canto polifónico en una trama de sonoridades chispeantes que sumergen al oyente en un ámbito de sorprendente belleza. El hechizo de la música se convirtió, así, en un velo deslumbrante que ocultaba el contenido del texto sacro. Este desequilibrio entre música y texto empezó pronto a constituir motivo de preocupación para la Iglesia. El español Cristóbal de Morales (1500-1553) pasó la desbordante riqueza flamenca por el tamiz de su sobrio espíritu castellano y compuso una amplia serie de obras religiosas en las que el texto queda resaltado por un juego de voces que andan a porfía por dejar el mensaje cristiano a plena luz. Este prodigio de equilibrio permitió hacia mediados del siglo XVI al genial Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-1594) tranquilizar al Papa Marcelo -deseoso de seguir la orientación reformista del Concilio de Trento- mostrándole una forma de música polifónica que *conjuga la estética gregoriana con la técnica francoflamenca*.

Invito al lector a oír el motete *O bone Jesu* de Palestrina. ¿Cuándo ha podido ver más resaltadas las palabras del texto? Es difícil que, una vez oídas en este contexto sonoro, pueda olvidarlas. Si oye una buena interpretación de la *Misa del Papa Marcelo*, asentirá de buen grado a quienes han dicho que esta música nos sumerge en el clima sobrenatural que quiso plasmar el Dante en el Paraíso de su *Divina Comedia*. El texto adquiere todo su relieve al ser entonado con melodías de amplio aliento, sumamente expresivas, apoyadas en acordes de una luminosidad y serenidad celestes. La música vuelve, con ello, a ser oración. A partir de la audición oficial de esta obra en el Vaticano, no hubo más reservas en la Santa Sede respecto a la idoneidad de la polifonía para servir de apoyo a los oficios litúrgicos. Los responsables

comprendieron perfectamente que “*cuanto más bella es una música, más espacio crea; parece abrir puertas más allá de las estrellas*”¹.

Esta polifonía romana -en la que colaboraron genialmente varios compositores españoles, singularmente Tomas Luís de Victoria (1549-1611) y Francisco Guerrero (1527-1599)- sigue muy unida a la placenta gregoriana, no sólo en cuanto asume literalmente algunas melodías muy conocidas del canto gregoriano sino, sobre todo, porque está impulsada por un mismo espíritu:

1. Quiere plasmar musicalmente el espíritu cristiano, con su carácter trascendente -por tanto, peregrino- y comunitario. Es la comunidad la que canta la alabanza divina y se siente más unida que nunca al crear campos de expresividad religiosa mediante el entretrejimiento de las distintas voces, que representan los diferentes grupos que integran la sociedad². La polifonía madrigalesca aplicará los logros técnicos de la polifonía sacra a la expresión de sentimientos *individuales* y seguirá, consiguientemente, una vía análoga a la del estilo trovadoresco.
2. No busca la expresividad a través de recursos artificiosos, que pueden implicar cierta agitación del ánimo. La consigue, sin pretenderlo directamente, al mostrar todo el sentido y la capacidad de generar belleza que albergan los textos sacros. El texto no es nunca pretexto para elaborar una forma de música brillante. Es la manifestación de realidades y acontecimientos muy significativos que reclaman modos de expresión elevados que sólo la música puede lograr.
3. Este concierto entre texto y música se traduce en diafanidad, luminosidad, transparencia, sencillez y un punto de ternura. Los compositores españoles -sobre todo, Victoria- añadirán a esa música purísima un tono dramático -*manierista*, en el mejor sentido del término-; los ingleses le infundirán cierta brillantez; los franceses, elegancia..., pero siempre conservará el temple noble, grave y cordial que es propio del ámbito de lo sacro.
4. Debido a lo antedicho, la polifonía de la Escuela Romana no gravita pesadamente sobre los tiempos fuertes del compás; crea un campo de expresión abierto a la trascendencia y se mantiene en un espacio de intercomunicación entre la tierra y el cielo. Es, por ello, un arte *transfigurador*. Cumple a perfección la norma de que “el arte o es consolador o no es arte”³. Por supuesto, su escritura está regulada por barras de compás, propias de la llamada “música moderna”, pero tales barras sirven para marcar discretamente los acentos del texto, no para dar al ritmo una primacía ostentosa.

Pocas actividades tan aleccionadoras como cantar u oír obras polifónicas. Encarnan a perfección el carácter *relacional* -no *relativista*- de las personas humanas, que -como enseñaron los pensadores dialógicos Martín Buber y Ferdinand Ebner⁴- no se realizan en el yo o en el tú,

¹ Cf. A. Frossard: *Il y a un autre monde*, Fayard, París 1976, p. 122.

² “*El arte de los polifonistas del siglo XVI, en esto muy próximo aún al canto gregoriano, es un arte perfectamente objetivo, inspirado, en el total sentido de la palabra. La personalidad del compositor está como borrada y parece únicamente transmitirnos una voz que viene de muy lejos, de muy arriba*”. Este testimonio anónimo figura en la obra *Testimonios de la fe. Relatos de conversiones*, Rialp, Madrid 1959, p. 277.

³ Cf. Denis Huisman: *L'esthétique*, PUF, París 1971, p. 78.

⁴ Cf. M. Buber: *Yo y tú*, Caparrós, Madrid 1995. Versión original: *Ich und Du*, en *Die Schriften über das dialogische Prinzip*, L. Schneider, Heidelberg 1954. “*Esto es lo que constituye la esencia del lenguaje – de la palabra- en su espiritualidad – escribe Ebner-: que el lenguaje es algo que se da entre el yo y el tú, entre la primera y la segunda persona (...), algo que, por una parte, presupone la relación del yo y el tú, y, por otra, la establece*” (*La palabra y las realidades espirituales*, Caparrós, Madrid 1993, p. 27. Versión original: *Das Wort und die geistigen Realitäten*, Herder, Viena 1952, págs. 27-28).

vistos a solas, sino en el entreveramiento de sus ámbitos de vida, es decir, en el “entre”. Las distintas voces son independientes de las demás, son autónomas y gozan de iniciativa libre, pero, en cuanto inician la tarea de interpretar la obra, todas vibran con las otras, atemperan su ritmo y su volumen al de ellas, se unen en la meta común, que es la obra que están volviendo a crear. Esa unión de total independencia y perfecta solidaridad hace surgir de nuevo una obra de arte, que es fuente siempre renovable de belleza. La polifonía está inspirada, como el gregoriano, por el *ideal de la unidad*, con la sola diferencia de que no lo persigue de forma *monódica*, sino *polifónica*.

La ingravidez del canto religioso

Así como el canto gregoriano contribuyó decisivamente, tras su florecimiento en el siglo IX, al surgimiento de la polifonía, ésta, después de su apogeo en el siglo XVI, colaboró en la compleja labor de configurar el estilo barroco alemán y, más tarde, el estilo clásico vienés. Ambos nos legaron obras religiosas que son ejemplo depurado de cómo puede plasmarse la estética del gregoriano en técnicas de composición muy distintas. Pensemos, por una parte, en la sobriedad de las cantatas *O bone Jesu*, de Heinrich Schütz (1585-1672), *Membra Jesu Nostris*, de Dietrich Buxtehude (1637-1707), y *Actus tragicus*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), y, por otra, en la expresividad depuradísima del *Ave Verum* y el *Laudate Dominum* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Esta noble tradición de música religiosa no nos coacciona a los creyentes de hoy, pero sí nos *ob-liga*, en el sentido de que nos liga o vincula a una forma modélica de sentir el arte como un acontecimiento que expresa la vida espiritual abierta a lo trascendente. El canto religioso auténtico, de modo semejante a los iconos orientales, no sólo alude a realidades religiosas; *es el medio en el cual se hace presente el Dios vivo y nos sale al encuentro*⁵.

Sabemos que el lenguaje es el vehículo expresivo del encuentro, y entre las cualidades del encuentro auténtico figuran el reposo, la paz interior, la serenidad. El canto religioso, como forma de lenguaje a la segunda potencia (“quien canta ora dos veces”), ha de crear un espacio de sosiego y paz, indispensable para el encuentro con lo sobrenatural. Recordemos que el canto gregoriano del oficio de difuntos nos sumerge en un ambiente de calma y esperanza, incluso en los momentos inquietantes del *dies irae*. Esa misma calma esperanzada, propicia a la contemplación de lo trascendente, debe darse en los cánticos exultantes. El navideño *Adeste fideles*, si se lo canta con ritmo marcial, adquiere una rotundidad solemne, pero pierde su quintaesencia, que es una cordial invitación a adorar en sosiego al recién nacido *Príncipe de la Paz*. Es significativo que suela dirigirse la polifonía sin batuta, con el mero juego ondulante de las manos.

Actualmente, las letras de los cantos religiosos populares suelen mostrar la nobleza y hondura de los textos bíblicos y litúrgicos. Pero la forma de interpretarlos, a menudo con un rasgueo monótono de guitarras y un ritmo agresivamente marcado, no deja huelgo para asumir ese valioso contenido con la debida tranquilidad interior. En los tratados de órgano suele indicarse que el acompañamiento de los cantos religiosos debe hacerse de modo tan discreto que se sostenga el tono pero no se dificulte la comprensión del texto. Sólo así podrá el canto conservar su carácter de oración. Un canto que muestra esta condición orante recibe su dinamismo interno del poder expresivo del texto, no de la capacidad de arrastre de un ritmo agitado. Unos cantos interpretados durante una Eucaristía solemne con el ritmo trepidante de

⁵ En su reciente libro *El espíritu de la liturgia* (Cristiandad, Madrid 2001, págs. 167-169), el Card. J. Ratzinger considera al canto gregoriano y la polifonía de la Escuela romana como “criterio permanente para la música sacra, es decir, para la música que acompaña las celebraciones litúrgicas de la iglesia”. La vinculación a esta tradición musical permitió a los grandes compositores del Barroco y el Clasicismo conservar el equilibrio entre la intensa expresividad personal y el servicio a la gloria de Dios.

una batería no crean un clima de alegría festiva –contra lo que pueda suponerse-; parecen, más bien, reflejar un vano nerviosismo superficial, impropio a todas luces de tal celebración .

Cuando se presenta un texto significativo en el medio expresivo de una bella melodía bien armonizada, se abre un espacio de vida espiritual que nos invita a reposar en él y confortar nuestro ánimo. Lo ha dicho bellamente el Hermano Roberto de Taizé:

“La práctica de estos cantos breves, repetidos una y otra vez, demuestra que con pocas palabras se expresa una realidad esencial que poco a poco va impregnando todo el ser”⁶ .

El canto juega un papel importante en los oficios litúrgicos. Debemos cuidar con esmero la calidad de las composiciones y la recta interpretación de las mismas. Entonces el canto se convierte en una “epifanía”, como subraya el mismo autor: “*En la música sucede que lo indecible lleva a la oración, que el velo se levanta sobre lo inexpresable de Dios*”.

⁶ Cf. *No hay que temer. Cantos de Taizé*, Ediciones Paulinas, Madrid 1984, p. 4. Impresionantes testimonios del papel que juega la música en la vida espiritual figuran en mi obra *Cuatro filósofos en busca de Dios*, Rialp, Madrid ³1999, págs. 203-267.