

Orientaciones

LA MUSICA RELIGIOSA MODERNA

Creemos será de sumo interés para nuestros cultos lectores esta conferencia que dictó recientemente el internacionalmente célebre compositor y musicólogo catalán Padre Massana, S. J. Recomendamos su lectura.
N. de la R.

Consideraciones sobre su desarrollo.-

Henos aquí ante un título ambiguo, que conviene aclarar desde un principio. Música religiosa podemos llamar a aquella que tiene un texto o una significación religiosa; y así, bajo este concepto, nuestra denominación abarca desde un simple "Amén" gregoriano hasta el más extenso y complicado de los oratorios.

Tratándose, pues, de un complejo tan vasto, convendrá luego fijar bien los límites extremos de ese largo camino, que ha venido recorriendo la música religiosa; mejor dicho: las dos laderas bien definidas, hacia las cuales ha venido incliniéndose acá y allá, con objeto de darnos cuenta del lugar que ocupa en la múltiple gama de matices religiosos, las diferentes obras maestras que en este género se han producido.

Todas, empero, coinciden en una característica común, a saber: la carencia absoluta de toda ficción. El arte se ha definido como la imitación de la naturaleza, y en simulaciones más o menos hábiles se funda la emoción que nos produce el arte profano. Pero el arte religioso nos habla de una realidad eterna, de una realidad que nos interesa esencialmente; por eso la "Pasión según San Mateo", de Bach, escuchada por un incrédulo, podrá determinar una fruición musical todo lo elevada que se quiera, pero puramente humana; mientras que un oyente cristiano la vivirá de un modo superior elevándose a sublimes alturas.

Henos, pues, ante una categoría estética de primer orden, que presupone una iniciación, como es indispensable el conocimiento del contrapunto, para saborear a placer las obras más abstrusas de Bach.

Vosotros como verdaderamente iniciados en la materia, sabéis que en el templo católico se celebra, todos los días, el festival más sublime que en la tierra tiene

lugar. La misa católica es una realidad divina que nos santifica y al mismo tiempo un hermoso espectáculo que nos conmueve. El Omnipotente mientras nos conforta el espíritu, nos acaricia la sensibilidad; y ha querido que el drama de la Cruz, que se reproduce cotidianamente, vaya acompañado de una música sagradamente dramática, que reúne en sí la pureza divina y la pasión humana. El texto de ese drama ha sido musicado desde antiguo por artistas anónimos, formándose en la Iglesia una tradición de cantos, que la misma Iglesia nos ofrece como modelos de música litúrgica.

Todos adivináis ya, que estoy hablando del canto gregoriano. Vino el descubrimiento de la polifonía, y la Iglesia enriqueció con ella su drama litúrgico. Llegó un momento en que los abusos e intromisiones profanas comprometieron de tal modo a la polifonía, que ésta estuvo a punto de verse desterrada del templo; pero toda una escuela, desde Palestina hasta nuestro Comés, toda una edad de oro de la polifonía vocal, ha demostrado que ésta sabe mantener su puesto digno al lado del canto gregoriano. Como los abusos no han cesado nunca, tampoco ha cesado la legislación eclesiástica sobre el particular, hasta que un documento áureo, el "Motu Proprio" de Pío X, vino a constituir nuestro código incontrovertible. En él se establece el principio luminoso de que una música será tanto más litúrgica, cuanto más participe de las características gregorianas. Ahora bien, la música moderna, que ha de amoldarse al calor gregoriano, es de una constitución muy diversa de dicho canto. Hoy no se escriben monodías; la música de hoy es polifónica o, al menos, con una base armónica de acompañamiento. Para que, pues, esta música sepa a canto gregoriano, es preciso que sea informada por el ritmo y tonalidad propia del gregoriano, ya que estas dos co-

sas son elementos esenciales de toda música.

Se ha dicho que el alma de la música es el ritmo, puesto que la música es movimiento y el ritmo es el orden del movimiento. Yo creo, pues, que el ritmo es quien ha de decidir la cuestión. Una comparación nos aclarará el asunto.

Indigno es, por ejemplo, que una dama, en traje de soirée, penetre en un templo consagrado a Dios, pero si esa dama guarda una gran moderación en sus movimientos y permanece respetuosa en un ángulo recogido, disimulará en lo posible su indignidad; pero si un clérigo, de los que intervienen en el oficio divino, evolucionase ridículamente por el presbiterio, revestido de sus ornamentos, constituiría una indignidad mayúscula y un escándalo mucho peor que el anterior.

Algo parecido sucede en la música sagrada para el que la profundiza. Oímos en los templos melodías de intervalos audaces y reminiscencias profanas, ataviadas con un ropaje cromático y llamativo; pero al ejecutarlas de un modo ligado y llano y con el timbre purificador del órgano, parece que quedan atenuados aquellos elementos profanos resultando menos indignos del lugar santo.

Y por el contrario, ejecutad el Kyrie "Fons Bonitatis" con un ritmo bien marcado de danza, y no habrá música más detestable para el templo.

Parece, pues, que el ideal de una música moderna litúrgica está en saber informar todas las modernas adquisiciones sonoras con un ritmo libre, que renuncie por completo a la métrica de la danza. En una palabra: cuanto menos danza, más liturgia.

Voy ahora ante todo a exponer los principios estéticos extramusicales, por decirlo así, que contribuirán a desvanecer prejuicios y solventar dificultades.

Ya que de drama litúrgico hemos hablado, permitidme que me apoye en el drama wagneriano para corroborar los puntos estéticos del litúrgico.

Muchos son los que se llaman wagnerianos y saborean las más célebres páginas del maestro y se interesan por su maravillosa imaginación poética. Hay los dilettanti apasionados por la muerte de Isolda y la marcha fúnebre del Crepúsculo de los dioses: Hay los músicos profesionales que, de espaldas a la escena y con su partitura de bolsillo, van a estudiar curiosas sonoridades orquestales. Pero todos éstos, a pesar de lo que dicen, no son wagnerianos. Los wagnerianos son una especie de secta: se saben de memoria todos los temas, siguen paso a paso

la acción escénica, se olvidan del mundo durante la representación, y cuando ésta ha terminado, se admiran de que hayan transcurrido ya cinco horas. Los que tienen medios, dedican sus veranos a excursiones a Beireuth, y soborean lo mismo un insignificante recitado que la más brillante página sinfónica. Saben que el valor de Wagner no es ni puramente musical ni puramente literario, sino que precisamente en la íntima fusión de los dos artes, consiste la genial originalidad del gran artista. La música de Wagner es un medio para que la poesía logre todo su efecto, de manera que sólo entonces comprenderemos la música dramática, cuando la oigamos en las palabras del actor y ante una adecuada escenografía.

Si queremos, pues, gozar plenamente del drama litúrgico es necesario que pertenezcamos, no a una secta, sino a la verdadera religión. Es necesario que nos interese las cosas de verdad por el libreto, que en nuestro caso es el libro de los libros: la Sagrada Biblia. Es necesario que no vayamos al templo para gozar de la música pura como en un concierto, sino para asistir ante todo a un drama.

Pero no es esto todo. Hasta aquí el paralelismo con el drama profundo: ahora comienza la divergencia esencial, que coloca a nuestro drama muy por encima de todos los de la tierra.

En el arte teatral son los sentidos los que, a fuerza de hábiles ficciones, logran una imitación tan bella de la realidad, que todo nuestro espíritu queda interesado y sublimado hacia un gran ideal de humanidad.

En el arte litúrgico, por el contrario, tiene lugar un proceso completamente inverso: Es la fe la que contra lo que dicen los sentidos cree en la existencia de los divinos personajes. Esta profunda convicción nos hace participar activamente en la acción dramática, nos convertimos en actores a la vez que espectadores, por eso cantamos y evolucionamos ante el altar; y de esta maravillosa cooperación de todas nuestras actividades espirituales y corporales resulta el prodigio de belleza de la estética litúrgica que nos conduce hasta la misma fruición sensible de Dios.

En la ópera, las tendencias absorbentes del bel canto llegaron a anular casi por completo el valor literario y hasta el puramente musical de la obra. La liturgia, en cambio, ha conservado siempre intactos sus principios eternos de belleza, y ya desde sus comienzos los aplicó de un modo decidido.

Ella, que iba a regenerar a los gentiles con la doctrina de Cristo, regeneró

también su música; y, pronunciándose sobre las caudalosas corrientes de la música griega, la fórmula expresiva y espiritual del canto hebraico, cristianizó todo el mundo musical, del que son monumento viviente de códices gregorianos. El cuerpo de esas melodías está plasmado en la tonalidad griega; pero su espíritu es un ritmo alado y sutil como ángel, y divinamente apasionado como el amor de un serafín. Podríamos decir que, en el paraíso del arte, tomó Dios un puñado de tierra, ya que quería impresionar la tierra de nuestros sentidos, y le infundió un aliento superior, con que resultó esa nueva criatura, ese arte misterioso que se llama liturgia. A quien no tenga su espíritu, esa melodía parecerá muerta y sin expresión, pero el que vive de su espíritu vibrará al contacto de sus ritmos celestiales.

Esas melodías únicas constituyen el modelo supremo de toda música litúrgica, y porque de ellas deriva la polifonía clásica es ésta también otro modelo perfecto.

La Iglesia no coarta la invención del artista, sino que hace como todo buen maestro, que propone al discípulo el modelo adiestrándole en su imitación, y así le dispone para una producción original.

Ningún peligro de artificial academicismo puede constituir para el discípulo, la imitación de un modelo tan intensamente vital como el que nos ocupa.

La estética de la primitiva Iglesia fué, desde un principio, en contraposición a la placidez helénica, una tendencia de inquietud, una desazón de lo infinito. La música eclesiástica está llena, por decirlo así, de un sublime romanticismo. Aquellos primeros cristianos, escondidos bajo tierra, se olvidaban de esa tierra y suspiraban por el cielo. La sencilla inflexión de la salmodia, la humilde entonación del Pater Noster encendía su amor y no acertaban a cantar sino Alleluya; porque ésta era la única palabra que expresaba su estado de ánimo. Y la misma palabra salía de sus labios con diversas melodías y en una sola letra de esta palabra modulaban su voz porque ya no sabían cómo exteriorizar sus sentimientos.

Esta música, pues, no se comprende sin un texto sagrado, y no se saborea sin viva fe, porque de la fe en las Escrituras ha nacido.

Este es el verdadero resonar, que hace llegar hasta nosotros los acentos del cielo; en este centro acústico hemos de colocarnos, si queremos gozar plenamente del gran drama litúrgico. Aquí el romanticismo no es peligroso: la desproporción entre el fondo y la forma resulta bellí-

sima; porque en esas largas vocalizaciones gregorianas, en esos "iubilus" colorales en que prorrumpe el pueblo sobre la a del Alleluya, resalta evidentemente la desproporción entre el intenso afecto y los medios humanos para expresarlo, y esto precisamente es lo que más nos hace sentir lo divino.

El querer lucir una técnica vocal fuera de tiempo, llevó a la ópera por los derroteros de lo ridículo; pero, por ejemplo, cuando en el dúo de Tristán han llegado ya los héroes al enajenamiento por amor, entonces es el mismo Wagner quien pone en su boca largas vocalizaciones; porque la palabra ha llegado ya a su límite, y no queda más medio de expresión que la música pura.

Pues bien, la palabra bíblica, aunque inspirada por Dios, ha querido también dejar mucho por decir, y de esto se encargan los "iubilus" gregorianos; pero es menester, para gozarlos, haber seguido paso a paso toda la acción sagrada. Es preciso convertirse de espectador en actor; entonces, aquella purificación, que según Aristóteles produce la tragedia, tiene aquí lugar de un modo eminente.

Según el filósofo, la tragedia, moviendo nuestros afectos según la acción, nos enseña prácticamente a compadecernos de lo que merece compasión y aterrorizarnos con los verdaderos peligros, descargando así en un objeto noble el potencial emotivo de nuestra alma; y a esto llama Aristóteles "Kázarisis" o purificación.

No hay que decir, pues, que en el drama litúrgico esta purificación se realiza de un modo supremo; porque lo que aquí amamos o tememos, son realidades trascendentales para nuestra vida, y a su contacto quedan nuestras facultades ennoblecidas hasta lo indecible.

¡Cuántos anhelos de lo desconocido! ¡Qué tormentos tan crueles no calmarían muchos soñadores, si tuviesen el valor de entrar en un templo y golpearse el pecho, mientras vibran los acentos de un canto litúrgico! Este es el bálsamo que ha puesto Dios en nuestras manos para suavizarnos la vida. En su Providencia la gracia se amolda a la naturaleza e informa las fibras de todo nuestro ser; pero si nosotros violentamos esta naturaleza, tomando el medio como fin, si buscamos en la liturgia un placer distinto del que tiene que dar, no es de maravillar que salgamos tan fríos de nuestras solemnidades religiosas.

Pero entrad con sana intención en una basílica donde se celebran debidamente los divinos oficios; sus tres puertas, co-

locadas en forma de cruz, os recuerdan las heridas de los clavos y por estos tres agujeros de la piedra viva atrae Cristo a todo el pueblo para introducirlo en su Corazón. Entonces comienza el divino oficio: lo presenciamos postrados en tierra; fijos los ojos en el sol eterno de la Eucaristía que brilla en medio de la obscura fe, cuando, adormecidos por el incienso a toda pura sensación, saboreamos la carne de nuestro Redentor, penetra por nuestro oído la humilde melodía gregoriana, ágil y sutil como un cuerpo bienaventurado y sin distraer nuestra atención, obra directamente en el afecto, acelerando las palpitations del amor.

Ya pueden entonces las voces del coro desarrollar esos cantos en poderosa polifonía, no temáis por eso que se perturbe la serenidad de vuestra emoción. La repetición del texto nos hará saborear sin cansancio la misma idea, intensificando prodigiosamente la emoción. ¿Creéis que entonces el hombre se acuerda de que oye música, de que huele incienso o pisa la tierra?

El alma sólo siente que vive en un cielo y que se le han aligerado las cadenas del cuerpo pecador.

Y si nuestros cuerpos, como dice San Agustín, tendidos en la cruz de la mortificación, son plectros que, pulsados por Cristo, proporcionan música muy agradable al cielo, podríamos decir que, cuando nuestra carne penitente es pulsada por nuestra alma, es decir, cuando con pura intención entonamos una de esas oraciones litúrgicas, aquellas cuerdas que, cuando más secas por la penitencia, mejor sonaban, resucitan ahora a la voz misteriosa que, sin saberlo, ellas mismas producían, y nuestra carne, que había renunciado al placer sensible, participa sensiblemente de los goces del espíritu.

Abandonando ahora el campo litúrgico, vayamos siquiera un instante al terreno del oratorio, como personificación de la música religiosa de concierto. Así, desde este otro extremo, nos daremos cuenta perfectamente de la inmensidad que abraza la materia que tratamos.

Dije antes que cuanto menos danza, más liturgia; ahora debo añadir, que por raras excepciones han existido conatos de danza sagrada en los templos, y de esos conatos han nacido las acciones sacras y misteriosas que se celebran a la puerta de la iglesia. Todo eso cristalizó por fin en el oratorio que podemos presentar como la forma perfecta de la música religiosa extra litúrgica.

Aquí entran de lleno todas las formas musicales: yo me atrevería a definir el oratorio o la música religiosa de concierto en general "una música de finalidad religiosa aunque eche mano de mediaciones profanas". En este sentido entran en nuestra definición, desde un oratorio de Crissimi hasta el *Parsifal* de Wagner.

Cierto es que en el "Jefté" de Carissimi no encontramos una nota sensual ni por asomo, mientras que en el *Parsifal* la escena del jardín, es una evocación perfecta de la seducción humana; pero todo ello es episódico: la tentación es vencida y el héroe destruye el encanto diabólico.

He citado este ejemplo extremo para delimitar exactamente nuestra materia, y para que comprendáis que bajo el título de oratorio caben perfectamente desde los oratorios y cantatas clásicas, hasta el salmo de Florent Schmitt, pasando por las misas de Mozart, Schubert, Beethoven, Bruckner, el *Réquiem* de Brahms y las *Bienaventuranzas* de César Frank.

Aquí la danza puede desarrollarse mientras no sea obscena; el cromatismo pasional, mientras no degenerare en sensualismo; pero todo ello siempre con el fin de hacer resaltar más la pureza y elevación del espíritu que triunfa de las insidias de la carne.

He aquí, señores, las ideas, que en momentos de reflexión he ido hilvanando sobre las condiciones de expresividad musical en el ramo de la liturgia y en la música sagrada de concierto. Tamizadas por la crítica profunda y por la legislación musical eclesiástica, todo un caudal inmenso de producciones corales y orquestales, ha pasado automáticamente del servicio del templo a las salas de concierto. Desde el "Stabat" de Pergolesi hasta la misa de Bruckner, se han desarrollado una serie de verdaderas obras maestras que, no amoldándose a las prescripciones litúrgicas, vienen a formar parte del repertorio de concierto, constituyendo, por otra parte, lo más elevado de la musicalidad, ya que el tema religioso es lo que ha sublimado siempre el genio humano. Todos los grandes compositores han triunfado plenamente y han llegado a la cumbre en obras religiosas. Mozart en su *Requiem*, Rossini en su *Misa y Stabat*, Haydn en su *Creación*, Beethoven en su *Misa Solemne*, Wagner en su *Parsifal*, Brahms en su *Réquiem*, Florent Schmitt en su *Salmo* y hasta Strawinsky en su *Sinfonía de los Salmos* confirman esta teoría.

ANTONIO MASSANA, S. J.
(DE "CRISTIANDAD")