

LA MUSICA Y EL CRISTIANISMO

P o r

Alfonso Letelier

El debilitamiento y luego la ruina del Imperio Romano amenazaban arrastrar consigo el acervo cultural que con brillantez quizá no igualada otra vez en Occidente, iluminó las riberas del Mediterráneo por espacio de muchas centurias. Pero, el espíritu greco-romano, traído y llevado en alas del poder imperial de los Césares, habíase estado impregnando, silenciosamente al principio y más tarde de manera espectacular, de un nuevo espíritu que fue dando otras dimensiones y renovados impulsos al pensar, al sentir y al vivir de la Roma de la antigüedad. Esta compenetración de corrientes culturales dispares en muchos aspectos; esta fusión, diríamos mejor, de pensamientos y vivencias que, oponiéndose y complementándose a la vez, iban a terminar por formar una unidad pensante y actuante de proyecciones insospechadas, es lo que podemos visualizar y llamar *cultura occidental*.

En efecto, no es difícil descubrir a la luz de algunos monumentos del pensamiento europeo las analogías y las oposiciones entre conceptos fundamentales de este pensamiento con el de la antigüedad clásica y con el del pueblo hebreo.

¿Cómo podría desconocerse en la genealogía filosófica de "La Suma" de Santo Tomás su raigambre aristotélica? ¿Qué afirma Platón sobre el alma en el "Fedón" sino mucho de lo que afirma el Cristianismo? ¿Por qué Dante en su viaje por la eternidad se hace acompañar de Virgilio?

En cambio, conceptos tan fundamentales como por ejemplo el destino del hombre, tienen significado y valoración diferentes en la antigüedad clásica y en la Europa bautizada. La tragedia griega tanto de Sófocles como de Eurípides nos muestran, por lo general, al hombre agobiado por una fatalidad insalvable; el destino determina la vida del hombre dejándola carente de sentido. En cambio, en la tragedia occidental, excepción hecha quizás de Shakespeare, el hombre, respirando libertad, decide su propio destino. No tanto quizá en cuanto a hechos mismos, sino especialmente en cuanto a la valoración que cobran el amor, el sufrimiento, la mística o la muerte misma, como elementos o agentes que el hombre puede utilizar en beneficio propio. Ejemplos existen, especialmente en el Teatro español del Siglo de Oro. En el teatro occidental, reflejo de estas vivencias, aparece por lo general muy en claro la capacidad electiva del hombre ante el bien y el mal; esto proyectado hacia la vida futura, signi-

fica o la salvación o la condenación. Y es la voluntad del hombre quien lo decide. Tal es la doctrina fundamental de la libertad humana en el Cristianismo.

La estatuaria griega comparada con la estatuaria medieval nos presenta la profunda diferencia de conceptos en cuanto a la valoración del cuerpo humano. Mientras la plástica greco-romana quiere significar la perfección física, la confirmación del equilibrio psíquico y espiritual del hombre, su ordenada y correcta limitación en cuanto a organismo, en el espacio, la estatua medieval no vacila en deformar lo físico, —no por impericia ni por un afán destructivo de la materia—, sino que en un intento necesario por expresar con ardor y con fuerza lo que se agita en su interior; lo físico resulta un reflejo de algo que está mucho más allá del hombre mismo. La reproducción lisa y llana de las formas de la naturaleza, no es suficiente para expresar la infinitud que se ha abierto ante los ojos, y para subrayar el motivo y el sentido del tema de que se trate, no se trepida en alterar la forma exterior.

La plástica medieval y también la barroca (no la renacentista obviamente) trascienden la forma exterior humana ya para penetrar profundamente en el ser o bien para escaparse hacia el infinito, expresando algo más que la perfección y límites físicos. Podría hablarse, con toda propiedad, de expresionismo en el arte medieval lo que vendría a ser dentro del orden de ideas que exponemos, la antítesis de lo apolíneo.

Podemos advertir en todo esto, que hubo puntos de partida básicos muy diferentes que impulsaron ambas maneras de expresión.

El aporte hebraico en la formación del pensamiento europeo lo constituyen dos factores fundamentales; ellos son la espiritualidad religiosa basada en un monoteísmo bien fundamentado y la aparición de la figura central y básica de la era que se iniciaba, la figura de Cristo.

Los conceptos cristianos de infinitud, de la posibilidad electiva del hombre para obtener un más allá venturoso, habían de reflejarse en las artes y aún en algunas ciencias como la matemática, a través de nuevos elementos o medios técnico-expresivos. Podríamos decir que el límite se amplía. En música, la monodía va a proliferar superponiendo organizadamente melodías simultáneas; en el cuadro, surgirá un fondo que se aleja, aparece un horizonte, el espacio infinito se hace perceptible; en matemática, surge el cálculo infinitesimal.

Precaviéndonos de la tentación de caer en un epicentrismo sistemático y general al tratar de explicarnos ciertos fenómenos, ciertos hechos culturales que sólo han ocurrido en Occidente (o por lo menos han ocu-

rrido en forma especialísima), no puede desconocerse la coincidencia de fenómenos como los anotados más arriba, que nos lleva a atribuirlos a causas comunes que evidentemente han actuado sólo en Occidente.

Pero si bien el cristianismo es ante todo un fenómeno religioso, su transcendencia se produce tanto en virtud del contenido esencial como en función de las circunstancias intelectuales, sociales, humanas y políticas que se crean a medida que el Imperio se disgrega y pierde fuerzas. Estas debían ser recogidas por algún otro poder que reemplazara al que desaparecía.

La fuerza renovadora del Cristianismo introduciéndose en un campo intelectualmente preparado como es el mundo romano, logra no sólo salvar los valores espirituales de la antigüedad sino que los transforma, los reorienta y, a la vez, inyecta una dinámica pensante desconocida y sin la cual no podríamos explicarnos, ya lo hemos dicho, ciertos hechos que sólo en el desarrollo cultural de Occidente han sido posibles.

Así, pues, en la penumbra en que se sume Europa mientras se liquida el Imperio, en medio de invasiones bárbaras, luchas feudales, absoluta anarquía política, se yergue la Iglesia como única fuerza organizada a la cual se recurre directa o indirectamente. El sentido universal de la Iglesia trascendió entonces, incluso, por encima de problemas dogmáticos y filosóficos y así nos explicamos que se convirtiera en un baluarte de cuanto había de valioso y permanente en la herencia del pensamiento de la antigüedad. Pero, aparte de este hecho externo producido en alguna medida por las circunstancias antes anotadas, la Iglesia, poseedora del mensaje mesiánico, no se queda únicamente como un baluarte quieto aunque poderoso, en el que se refugien el pensamiento, la filosofía, la oración o el culto. No. La Iglesia de entonces es también extraordinariamente activa y junto con la enseñanza, con la evangelización en sus formas más heroicas y arriesgadas, con el cultivo de las artes y la construcción de catedrales, trata de realizar la exigencia constante de perfeccionamiento individual que involucra la vivencia evangélica. Esta exigencia que por necesidad de la salvación contiene un particular dinamismo, empuja al hombre a traspasar el tiempo, lo acosa de inquietudes espirituales e intelectuales y todo cuanto aquél emprende, se marca con esa huella.

Las comunidades religiosas primitivas, llámense Orden de San Benito, Cistercienses de San Bernardo; los Padres de la Iglesia; San Anselmo, San Isidro, San Ambrosio y San Agustín, a la cabeza de todos ellos, comunidades y personas, forman núcleos que poseyendo aquella peculiar ener-

gía y ese convencimiento poderoso, elaboran y proponen los fundamentos de lo que es esencial al pensamiento de Occidente.

A una fe ortodoxa que abarcó tanto y tan profundo campo, susceptible en gran medida a compaginarse con la razón (esto debido a sus fundamentos históricos y experimentales) debía corresponder no sólo a un culto cuidadoso y razonable, sino que a una actitud general del hombre ante esa fe que debía, por lo tanto, reflejarse como en todo, también en la creación artística.

La música, en razón de ser elemento importantísimo del culto a la par que expresión artística rica y abstracta como ninguna otra, quedó desde los comienzos del cristianismo en manos de la Iglesia. Es allí, dentro de ella, donde la música occidental inicia su trascendental e increíble desarrollo.

¿Es el contrapunto invención o descubrimiento? Hay quienes atribuyen su origen al hecho de que en el canto colectivo de la Iglesia primitiva, la melodía que se ejecutaba espontáneamente se cantaba a la 8ª (voces masculinas y femeninas) y aún a intervalos más pequeños como la 5ª o la 4ª. Este fenómeno, debido más bien a causas anatómicas y fisiológicas, no alcanza a explicarnos la naturaleza profunda de la polifonía. Bástenos para asegurarlo la circunstancia de que, en tal caso, no había sino un movimiento estrictamente paralelo de melodías, lo cual no constituye un contrapunto. Por otra parte, ¿por qué entre los griegos, que practicaron el canto coral y en el cual, indudablemente, ocurrió el fenómeno del doblaje a la 8ª o quizá a la 5ª, no surgió de pronto la polifonía? Su teoría musical era lo suficientemente desarrollada y los medios de ejecución parecen haber sido abundantes y favorables. Lo mismo nos preguntamos en el caso de los hebreos que cantaban en coro en sus ceremonias religiosas.

Pues bien: *ni el más mínimo asomo de contrapunto se vislumbra en esas culturas.*

Nuestra música, hasta el momento en que inicia su espectacular desarrollo, permaneció fundamentalmente conservando las características de aquélla que le diera origen. En efecto, la monodia cristiana —proveniente del canto religioso hebreo, tal vez racionalizado por los conceptos y prácticas musicales greco-romana— cobra evidentemente una nueva expresión: se determinan bases teóricas para su estructura, se establece una nueva prosodia conforme a las inflexiones del idioma latino se sutaliza la expresión artística, *pero en esencia continúa siendo monódica y*

al *principio silábica*. Pasan muchos siglos —por lo menos nueve— sin que haya atisbos de proliferación contrapuntística.

Los aportes de material de cantos litúrgicos van llegando a la Iglesia a través de diferentes conductos: Bizancio donde un gran esplendor del culto da amplia cabida a la música, proporciona no sólo piezas individuales sino que se realizan en ellas algunas formas del canto litúrgico. No olvidemos que a raíz de la división que del Imperio hiciera Constantino, Bizancio se convirtió en una capital de enorme importancia. Seguramente algunos himnos, el procedimiento de cantar varias notas en una sola sílaba del texto, el canto antifónico, practicado en Antioquía e introducido en la liturgia bizantina por San Juan Crisóstomo, se importaron a Roma con los viajes de los obispos occidentales a esa ciudad como lo hicieron San Hilario o San Ambrosio.

No cabe duda que, desde las primeras reuniones de los cristianos, se oró cantando y ese canto no fue otro que el usado en el culto de la sinagoga; salmos y otras fórmulas melódicas pasaron íntegras al nuevo culto.

Pronto, tanto la necesidad de uniformar la liturgia en los diversos sitios en que se arraigaba el cristianismo, como el instinto musical de algunos padres de la Iglesia, que fueron músicos, iniciaron las tentativas para codificar, establecer normas y ordenar la música del culto. Este trabajo, culminó con San Gregorio el Grande, en el siglo vi. Su enorme labor fue coronada por el mayor éxito. La monodia cristiana, llegó a llamarse música o Canto Gregoriano, con toda razón.

El arte gregoriano, que como monodia ha de considerarse un arte acabado y perfecto, cuenta entre sus características, tanto en lo funcional (liturgia) como en lo artístico, con la aptitud para fundirse con los textos litúrgicos de un modo tan íntimo que forma con ellos una unidad inseparable (tal es la compenetración expresiva, y mecánica de texto y música). Este arte perfecto, careció sin embargo, hasta bien avanzado su desarrollo de medios precisos de escritura. Ritmo e intervalación melódica estuvieron mucho tiempo a merced de los neumas. Ellos sirvieron como ayuda-memoria, pero no indicaban la altura relativa de los sonidos ni su duración.

Desde los neumas o signos salidos de los acentos gramaticales, combinados y modificados, hasta su transformación en neumas-puntos ubicados en una, dos o más líneas horizontales y de diferentes colores; desde allí a la indicación de la clave al comienzo de estas líneas que determinaba los sonidos, y la nominación de las notas utilizando para ello las primeras sílabas de los versos del Himno a San Juan: *Ut, quean . . .*, no pu-

do escribirse la música con exactitud. El nombre de las notas se debe a Guido d'Arezzo y su ubicación en cuatro líneas horizontales, determinadas por el encabezamiento de las líneas con las letras *C* o *F* correspondientes a las notas Do y Fa.

Las posibilidades expresivas que encierra la modalidad, en la monodía gregoriana (llamémosla así) alcanza un nivel extraordinario. Las diferentes escalas de los griegos (directas antepasadas de los modos eclesiásticos) se clasificaron, tanto en razón de su estructura interválica como en razón de su "pathos". El modo dorio, por ejemplo, tendría un carácter heroico; el frigio, para unos era tranquilizante, para otros, tenía un carácter pasional; el lidio era apropiado para composiciones amables y dulces. Sin embargo y en realidad, el material musical griego que nos ha llegado es escaso como para juzgar sobre estas apreciaciones.

En la monodía gregoriana lo expresivo no queda arbitrariamente fijado a tal o cual modo, sino a fórmulas melódicas muy numerosas y variadas. Aunque bien es cierto que la correspondencia dramática entre texto y música no siempre alcanza un logro completo, tampoco podríamos negarle totalmente esa cualidad y eso basta para concluir que el elemento expresivo, como otros en nuestra música, tienen una dinámica interna que nos explica su desarrollo ulterior. De manera tosca sin duda, Guido d'Arezzo indica en su *Micrologue*: "El efecto del canto debe buscar de imitar los acontecimientos relatados por las palabras; que los neumas graves se reservan a circunstancias tristes, los graciosos a cosas tranquilizantes . . ."

Por otra parte, este enriquecimiento expresivo unido en ocasiones al placer estético, dio origen a una buena variedad de maneras de cantar lo que a su vez y a la larga, sin duda, engendró diversos procedimientos y formas musicales. Algunos de éstos, como el canto antifónico, la salmodia y los signos, vienen o de Antioquía (de la Iglesia oriental), o bien de más atrás y más lejos (Oriente y Grecia). Pero otras formas, como por ejemplo las antifonas, los aleluyas, los tractos, las secuencias, son formas musicales bastante precisas, que nacieron del contenido de los textos litúrgicos y evangélicos.

La fe como estímulo poderoso del elemento expresivo de la música contribuyó a que ésta fuera convirtiéndose en un lenguaje más y más apreciado y en el cual se descubría cada vez mayores excelencias. No parece ser ajeno a esto al progreso técnico de la notación, cuya precisión se hace indispensable, como tampoco el nacimiento de las formas que afectó la monodía cristiana.

Hemos dicho que el canto gregoriano es un arte acabado, perfecto y de suprema calidad. Es seguramente una de las cumbres, si no la mayor, entre las monodias conocidas. Es indudable que esta música se impregnó esencialmente del soberbio clima espiritual, e intelectual que creó el cristianismo, en el que la grandeza, la sencillez, y el vigor de una fe sin precedentes, se conjugaron, produciendo en la actividad intelectual fermentos de innumerables transformaciones de todo orden. De esa monodia enriquecida va a surgir el brote polifónico.

La superposición consciente y organizada de dos o más monodias significa no únicamente un fenómeno sonoro diverso a lo que se conocía, sino un concepto estético enteramente nuevo. No importa que esa sonoridad se base a su vez en el fenómeno físico resultante del doblaje, que por razones fisiológico-vocales, se produce cuando cantan voces femeninas y masculinas a la vez (octavas, cuartas, quintas, y quizás terceras). Lo extraordinario es que una vez descubierto el hecho cobrara a poco andar significación artística.

Con el contrapunto se produce, en relativamente poco tiempo, un despliegue de planos sonoros superpuestos dando otra dimensión a la música hasta entonces concebida en un solo plano. Podremos hablar de la unidimensionalidad de la monodia en comparación con la pluridimensionalidad de la polifonía. Es explicable que una vez experimentado el efecto de los sonidos superpuestos en determinadas combinaciones, pareciera limitada e insuficiente la marcha solitaria de la monodia. Esto, aparte de la perfección que ella posee, y aparte también de la armonía que implícitamente sugiere o arbitrariamente se le asigne.

Pues bien, la multiplicidad de planos sonoros simultáneos independientes y a la vez formando unidades responde a una necesidad espiritual de agrandar, de elevar los límites de la posibilidad expresiva. El concepto de infinitud, en último término, hallaría su traducción musical en la polifonía; como de modo análogo, en el orden arquitectónico, lo encuentra la catedral gótica.

El proceso que vemos realizarse desde los primeros toscos balbucesos de la Polifonía, cuando ésta consistía en la simple superposición paralela o casi paralela de cuartas (Huchaldo) hasta llegar a las soberbias creaciones de Palestrina, Lassus, o Victoria en el siglo XVI, es complejo, pero muy lógico.

La superposición de voces, en la música polifónica, crea una serie de problemas de índole rítmicos, métricos y armónicos. Las dos o más melodías se superponían con figuraciones rítmicas diferentes; había que

hacerlas coincidir en numerosos puntos en su marcha simultánea, para que se produjeran "en armonía", en forma agradable y lógica. ¿Pero qué agrado, qué lógica? Parecería que el agrado y la lógica coincidieran en una medida bastante apreciable (al hablar de lógica me refiero aquí a los hechos físicos relativos al sonido). La aplicación de la triada perfecta resulta de la reproducción de la parte principal de la escala natural de los armónicos; su uso explica, una vez descubierto, su significación unitaria (tres sonidos superpuestos simultáneos). No es el objeto de estas líneas exponer en detalle los mecanismos de la formación de la escala y de la tonalidad, entendidos en el sentido occidental. Pero siguiendo nuestro planteamiento, podemos concluir que la relación física y normal de los sonidos armónicos producidos natural e invariablemente sobre un sonido cualquiera, llegan, con pequeñas correcciones que ha introducido la costumbre y la comodidad (temperamento de la escala p. ej.; corrección de la entonación de los armónicos 7-11-13-14; supresión de los armónicos pares que constituyen doblajes) a la estructuración de la gama diatónica, con toda sus consecuencias.

La acomodación y utilización estética de todos estos fenómenos acústicos —que por ser tales han existido siempre— es lo que constituye lo novedoso y único de nuestra música. Y, ¡cómo ha sido ilustrada la evolución de esta música nuestra!

Los problemas técnicos que surgían debían ser resueltos uno tras otro dadas las exigencias musicales cada vez mayores que a su vez creaban nuevos problemas. La notación, la métrica, los cánones contrapuntísticos, la armonía, las formas que evolucionaban y se multiplicaban con los tiempos y con los medios utilizados, la interpenetración de la música culta (religiosa al principio) con la popular, el perfeccionamiento de los instrumentos de la orquesta, el color, etc.

Ningún arte, quizá, muestra un mayor dinamismo en su desarrollo que la música occidental. Si pensamos en la acumulación y diversidad de recursos que se han unido para su realización a partir, por ejemplo, y para poner un punto de partida espectacular, de la Misa de Guillaume de Machault, en el siglo xiv, hasta la música electrónica de hoy no podemos menos que sorprendernos ante un fenómeno cultural de tan gran importancia.

En suma, el universo sonoro que en potencia dormía en las sencillas relaciones matemáticas (numéricas) de los sonidos, requería para su enunciación la acción de condiciones mentales y espirituales muy particulares, condiciones que se dieron, ya lo hemos dicho, sólo en Occidente.

Intimamente relacionada con todo aquello está la categoría que adquiere la música como vía del pensamiento, como expresión de lo más profundo y complejo del espíritu humano, como la mayor abstracción artística posible. Debemos comprender que este planteamiento no encierra nada peyorativo hacia otras músicas. Comprobamos únicamente, a la luz del testimonio que constituyen los monumentos musicales de Occidente, que la música ha llegado a ser un poderoso medio de síntesis independiente de toda otra finalidad que no sea la expresión musical. Es decir, la música separada de la danza, del texto, del culto, del teatro; es, también, un hecho propio de nuestra cultura, y consecuencia de la valoración de que ha sido objeto.

Ahora bien, si la música dentro de la visualización y vivencia cristianas cobra una importancia general tan evidente entre las demás manifestaciones del espíritu, en el orden religioso mismo se convierte en el mejor vehículo de esos sentimientos.

La Iglesia católica ha conservado y mantenido en su culto el canto gregoriano como la base de la liturgia musical; ha preferido la monodia, desprovista en lo posible de acompañamiento, de esa riqueza instrumental que tan esplendorosamente, también se creó en su seno.

Se admitió la polifonía en la liturgia, pero indudablemente ya con un sentido más bien artístico que como participante del culto colectivo. En todo caso podemos observar que la liturgia musical católica en cuanto al canto gregoriano se refiere y especialmente también a la polifonía vocal, ha sido muy cuidada a través de disposiciones que no siempre, por desgracia, han sido aplicadas.

En lo que respecta a la música no litúrgica pero sí religiosa, ya sea por su texto, por su inspiración o por su carácter, Occidente puede mostrar las expresiones más soberbias; verdaderas sumas, pero el terreno profano también se halla sembrado de obras cumbres, que por su sentido abstracto (música pura), vienen a apoyar las ideas anteriormente expuestas acerca del gran vuelco que la música logra cuando descubre y transforma en una operación artística la superposición organizada de los sonidos. Tenemos que repetir que este es el gran aporte musical de Occidente.