

LA MONODIA CRISTIANA: EL GREGORIANO

Fue la influencia judía la que predominó en los primeros tiempos de la música cristiana. Aunque no se tuviera ninguna otra prueba, todavía hoy se podría discernir el parentesco entre los cantos de las liturgias hebraica y católica, que nos recuerda que el cristianismo nació en el seno del judaísmo, que durante el período apostólico se extendió primeramente entre los judíos de la diáspora y que Jerusalén perduró como su capital.

Los primeros oficios cristianos se modelaron conforme al culto hebraico. Tenían el mismo fondo, los textos, los salmos del Antiguo Testamento. Filón resalta las analogías entre los cánticos de los cristianos del siglo I y los de los sectarios judíos, mayormente esenios y terapeutas. La *cantillation* del oficiante católico, una salmodia apenas cantada que no marcaba un contorno melódico salvo al final de las frases (por ejemplo en el prefacio de la misa), y los cantos *antifónicos* donde el solista cantaba un salmo que los fieles interrumpían después de cada versículo por un breve estribillo o una aclamación, proceden directamente del judaísmo. Por lo demás, las dos características esenciales de la música judía, monódica y modal, se encuentran en toda la música de la alta Edad Media cristiana.

La adopción directa de voces hebreas, que jamás se han traducido y perviven en los cantos de la Iglesia como símbolos del legado judío, hosanna, amén, aleluya, data evidentemente de los primeros años de la predicación.

Las trompetas, las arpas, las flautas, habían realzado brillantemente las ceremonias del Templo de Jerusalén. Pero cuando se crearon las sinagogas, después del exilio a Babilonia, los instrumentos fueron desterrados excepto el primitivo *shofar*, el cuerno del carnero, que no emite sino dos o tres notas y que se hace sonar siempre en las grandes fiestas judías. También en este apartado la Iglesia continuó la tradición israelita, y durante diez siglos no admitió en sus santuarios sino la voz humana. Para ella todos los instrumentos eran sospechosos de paganismo.

Los historiadores del siglo XIX, educados en las humanidades clásicas, enseñaban el origen puramente griego de la música cristiana. No se les ocurrió pensar que la teoría griega era demasiado complicada para los cristianos primitivos. Más cerca de nosotros, Henri Punières, en su *Musique du Moyen Art et de la Renaissance*, publicada en 1934, presenta como prueba irrefutable de la filiación helénica un conocido papiro que se remonta a finales del siglo III y contiene un himno a la Santísima Trinidad en lengua y notación griegas. Prunières ignoraba que poco antes se había logrado descifrar un gran número de textos musicales bizantinos, para observar su estrecha similitud con el himno de la Santísima Trinidad, que no ha conservado del sistema griego más que su notación.

Sin embargo, y como reacción a estos errores, no hay que extrapolar en un sistema el paralelismo entre la sinagoga y la Iglesia. Al alejarse de su cuna judía, el cristianismo abrazó ciertas tradiciones musicales de los países a los que llevaba el evangelio. En el Oriente mediterráneo, donde el helenismo había preservado su vigencia, las aclamaciones de los fieles, las doxologías 8 fórmulas de alabanza al señor al final de los salmos, tales como el *Gloria Patri*), dimanaban de los himnos griegos, pero sustituían las loas de las divinidades paganas por las de dios. Otras influencias más oscuras, más localizadas, célticas por ejemplo en la Galia, debieron de intervenir sin ninguna duda, aunque sean difíciles de determinar; se poseen muy pocos documentos auténticos sobre los cuatro primeros siglos de la era cristiana.

LOS HIMNOS

Los musicólogos se han preguntado con frecuencia por qué una religión tan interior, tan desapegada del mundo como el cristianismo de las primeras eras, había admitido en su culto el canto, que los místicos, los contemplativos iniciales, los Padres del desierto, juzgaban superfluo y aun escandaloso.

Los antiguos teólogos también se lo habían cuestionado y sólo atinaron a responder invocando la costumbre, que los sociólogos de veinte siglos más tarde interpretarían como la supervivencia, inexpugnable en todas las religiones, de las magias y los exorcismos primitivos, del poder milagroso atribuido a los encantamientos.

La Iglesia, a decir verdad, en un principio no sacrificó apenas nada a esta costumbre y acometió la tarea de regularla estrictamente. Si había música en el recitativo casi sin inflexión del sacerdote que leía los textos del Antiguo y el Nuevo Testamento o pronunciaba la palabra sagrada, y en los responsorios salmódicos de los asistentes, era desde luego una música en su estadio más humilde. No había veleidades artísticas, sino un exclusivo afán de subrayar mejor y de grabar en las memorias las enseñanzas divinas. La belleza de la voz era indiferente, bajo ningún pretexto había que cultivarla. Se cantaba para rezar, y antes que nada en el corazón.

No obstante, el pueblo sentía la necesidad, que pronto fue reconocida, de cantar su fe fuera de la liturgia. La respuesta la halló en los himnos y las *composiciones eclesiásticas*. Sus textos ya no se extraían de las Escrituras, sino que los componía el clero para la enseñanza de los fieles.

La existencia de los himnos, de origen oriental, se ha atestiguado desde el siglo I, pero no se tiene información sobre su contenido antes del siglo IV. Se sabe que los himnos siríacos de san Efrén, el predicador de Edesa (hacia el 306–378), y los himnos griegos de su contemporáneo san Gregorio nacianceno fueron unos medios de contrapropaganda destinados a dar batalla a los cantos de los arrianos y los gnósticos, rebosantes de fórmulas heréticas. Lo mismo ocurría con los himnos latinos, de los que se poseen algunos fragmentos, de san Hilario de Poitiers, que había adquirido en una estancia forzosa en Oriente el gusto por aquellos cantos más vivos y melódicos. Además, no era infrecuente superponer letras devotas a las antiguas melodías paganas que formaban parte de los folklores. San cesáreo, un hombre realista, recomendaba que se hicieran cantar los himnos para tener ocupados a los fieles durante unos larguísima oficios de los que no comprendían nada.

Compuestos en griego, en siríaco, en latín y luego casi exclusivamente en esta última lengua a partir de mediados del siglo IV, los himnos abandonaron la métrica por largas y breves sobre la que se había fundado toda la música de los antiguos, pero que los cristianos de la masa popular ya no distinguían. Se escribían en versos rimados, y su ritmo se establecía según el número de sílabas y la alternancia de las que marcaba o no un acento tónico. Por otra parte, los semitonos de la escala cromática que aún retenían de su nacimiento oriental fueron enseguida prohibidos por las autoridades eclesiásticas, a causa de los resabios de paganismo, de las impresiones mundanas y voluptuosas que solían asociarles. En este respecto, durante toda la edad Media la severidad de la Iglesia poco había de relajarse.

LAS INNOVACIONES LOCALES. AMBROSIANO Y MOZÁRABE

Del siglo IV al VI, el cristianismo, reconocido oficialmente por Constantino, multiplica sus conquistas. Pero la expansión coincide con la acometida de los bárbaros y la consiguiente proliferación de las herejías arriana, monofisita, nestoriana y pelagiana, que atrae a cantidades de neófitos y gana a pueblos enteros.

Esta confusión se extiende a los ritos y a sus cantos. Roma, cuya autoridad es precaria –con unos papas muy controvertidos–, posee su propia liturgia, pero ésta no excede el ámbito regional. En las costas de Provenza, donde subsiste la impronta fenicia, los sacerdotes ofician en latín y los fieles les responden en griego. En el interior de la galia, la población, reacia a los giros orientales, practica los cantos de la liturgia galicana, probablemente unas melodías breves, silábicas, muy rítmicas, de índole más tonal que modal, próximas a nuestro *ut mayor*.

Milán se convierte en el crisol más interesante y más activo de estos particularismos. Su arzobispo, san Ambrosio (hacia el 340–397) favorece para distraer e instruir a su grey la difusión de unos himnos fáciles de retener y de cantar, sobre melodías muy sencillas, de corte popular, en unas estrofas de cuatro versos del mismo metro a las que se vinculará siempre su nombre. Incluso compone por lo menos cuatro, de entre los cuales el *aeterne rerum conditor* y el *Veni Redemptor* son ciertamente de su mano. La edad Media le atribuirá

casi doscientos. Mientras que nada subsiste de los cantos galicanos ni de la primera liturgia romana, el repertorio ambrosiano se ha conservado mediante numerosos manuscritos que le son posteriores en varios siglos, pero los cuales ofrecen aparentemente versiones bastante fidedignas. Se sabe que estos himnos, cuyo ritmo se amolda al del paso humano, eran cantados por coros que se respondían o se alternaban con el oficiante y la capilla del templo.

La Iglesia española tenía también sus cantos especiales, los de la liturgia mozárabe, revisada y consagrada en el siglo VII por san Isidoro de Sevilla.

Algunos autores hispanizantes ven un parentesco entre el ambrosiano y el mozárabe. Otros recalcan que el mozárabe fue introducido en España por los invasores visigodos, que eran arrianos.

El término mozárabe designa a los cristianos que durante la larga ocupación mora se quedaron entre los árabes y, aislados de la catolicidad, conservaron el rito que había difundido san Isidoro. No se ha detectado en sus cantos ninguna influencia islámica. A decir verdad, no se conocen estos cantos más que por unas versiones del siglo XV, sin saber hasta qué punto son fieles a las colecciones más antiguas, cuya notación neumática permanece indescifrable. Agobiado de interdictos pontificios, el rito mozárabe fue reinstaurado por el cardenal Ximénez de Cisneros.

GREGORIO EL MAGNO Y EL CANTO ROMANO

Durante casi todo el siglo VI, Roma vio sucederse a unos papas de escasa envergadura que se vieron obligados a afrontar una situación lamentable, navegando entre los reyes ostrogodos y arriano de Italia con los que colaboraban y las exigencias e intrigas de los emperadores de Constantinopla que allanaron el terreno a varios antipapas y fueron acaparados más tarde por las desgracias de un país que asolaría la invasión lombarda.

No obstante, en el 590 un hombre excepcional, Gregorio I el Magno, ascendía al trono de Pedro. Era romano, de familia noble, alto funcionario, un monje por vocación que había fundado distintos conventos en la nueva regla de san Benito y que fue elevado a las jerarquías contra su voluntad. Desde el comienzo de su pontificado, que duraría catorce años, puso genialmente en práctica su experiencia de administrador y de diplomático, sacó de la miseria a Roma, que durante las invasiones había caído de un millón a cincuenta mil habitantes, implantó las bases de futuro estado pontificio, usó un hábil tacto con el emperador, una firmeza paternal frente a los reyes bárbaros a los que se esforzó en reagrupar alrededor de la Santa Sede por una presciencia de lo que sería la cristiandad en los años venideros, hizo emprender la evangelización de Inglaterra y efectuó además una labor doctrinal y litúrgica cuya influencia abarcó todo el Medievo. Fue el primer gran papa en quien revivió el sentimiento de la romanidad, que veía en la Iglesia la continuadora del Imperio, mereciendo el título de *Consul Dei* grabado en su tumba.

En música y en liturgia, como en otros capítulos, su obra tiende a la unificación de los cantos y los ritos en torno a la unidad de Roma. Materialmente, no tiene la amplitud legendaria que le otorgó la Edad Media, conforme a su hábito de acumular reformas y textos muy diversos bajo un patrocinio ilustre. Se le debe de hecho un *ordo* (ordenación de la liturgia por cada fecha del calendario), la redacción de un sacramentario (las oraciones de la misa en las diferentes fiestas) y sin duda un antifonario (recopilación de los cánticos de la misa). Reaccionó presumiblemente, dada su inclinación a la ascesis, contra las cantinelas orientales demasiado cromáticas, los melismas demasiado exuberantes. Ordenó elegir a los chantres entre los subdiáconos, que quedaban así especializados, facultados para adquirir una experiencia musical que no podía exigirse a todos los clérigos. Estas disposiciones atañían al *canto romano*, purificado, regularizado, destinado a suplantarse en Occidente las liturgias regionales. No se empezó a hablar de *canto gregoriano* hasta más de un siglo después de la muerte del insigne pontífice. Sin embargo, el término es histórica y moralmente exacto. Define un inmenso trabajo teórico y práctico que continuó que continuó fielmente durante cuatro siglos el de Gregorio I, y las innumerables melodías situadas bajo ese vocablo ostentan la huella espiritual de aquel hombre santo.

Desde el siglo VII, gracias al impulso dado por Gregorio I, los papas que le sucedieron lograron constituir un conjunto litúrgico fijo, aunque todavía muy restringido. Un enorme paso hacia la unidad fue el que auspiciaron Pipino el Breve y su hijo Carlomagno, ambos grandes admiradores del canto romano, que introdujeron en las iglesias galofrancas. Al parecer, recibió en su seno algunas modificaciones que fueron bien acogidas en Roma. Aquel canto romano-galicano sería la base del gregoriano propiamente dicho.

CANTO LLANO O GREGORIANO. LOS PRIMEROS NEUMAS

Fortunato, obispo de Poitiers y poeta latino, hablaba ya en el siglo VI del *cantus planus* de apacibles melodías en contraste con la animación profana, el *fremitus* y el *gemitus* de los instrumentos. El término *planus* calificó durante al menos ocho siglos (del VI al XIV) un canto *simple*, con voces *iguales*, lo que significa que ninguna del coro se superpone a las otras, no destaca por una emisión más potente, más elevada; un canto en definitiva de un movimiento uniforme, exceptuando las aceleraciones o disminuciones de cadencia en ciertos modos rituales.

El *cantus planus* encontraba su ideal en un unísono que no debía de ser nada fácil de obtener en los primitivos chantres, de ahí las incesantes recomendaciones de orden práctico cuyo sentido agrandaron tan abusivamente los comentaristas. Pero en aquella búsqueda del unísono no entraba ninguna consideración estética. Según la tradición heredada de la iglesia de las primeras eras, favorecía el recogimiento, exhalaba una piadosa serenidad, ataba corto las tentativas de lirismo personal, de abandono al placer puramente vocal, y en suma el virtuosismo del ejecutante.

Durante ocho siglos la música cristiana se había transmitido únicamente por tradición oral. Los chantres aprendían cortas frases melódicas que enlazaban entre sí según unos principios más o menos estipulados tal como se practicaba, y se practica todavía, en Oriente. Esta mnemotecnia, pese a los riesgos de alteraciones que entrañaba, era suficiente para unas fórmulas sencillas, poco numerosas y vecinas unas de otras.

Fue el enriquecimiento y la progresiva complicación del repertorio lo que suscitó la necesidad de una notación. Se descubre un primer esbozo con los *neumas*, una combinación de barras y de puntos que aparece en ciertos fragmentos de los manuscritos a mediados del siglo XI y que deriva indudablemente de los acentos de la escritura literaria.

Las barras, inclinadas, corresponden a las notas agudas, los puntos a las notas graves. Estos signos, superpuestos a las sílabas del texto que va a cantarse, no dan ninguna indicación sobre los intervalos ni la altura absoluta de los sonidos. No constituyen sino un memorándum destinado a recordar al chanter si la melodía que ya conoce en mayor o menor grado sube o bien desciende.

Hacia mediados del siglo X, los neumas, cuya utilidad se ha ido reconociendo poco a poco, se multiplican, acompañan a manuscritos enteros y libros de liturgia. Se añaden indicaciones rítmicas o, mejor dicho, dinámicas. Luego las barras se adornan en el extremo con una protuberancia, primera figuración de nuestras notas, encaminada a localizar el sonido, que se transformará en un punto y más tarde en un cuadrado. Unos signos de matiz sobrecargan también algunos neumas, ya sean letras del alfabeto latino o unas rayitas horizontales llamadas *episemas*. Su interpretación, muy polémica, ha provocado en nuestros días interminables controversias.

En el transcurso del siglo X, un monje que ha quedado en el anonimato tuvo la idea de trazar una línea representando un sonido concreto, y encima y debajo de la cual se ordenaban los neumas. Pasados cincuenta años se utilizaban dos líneas, una roja correspondiente al grado de fa, la otra amarilla correspondiente al ut. Antaño, esta página de la historia musical estaba dominada por un nombre, Guido d'Arezzo (hacia el 995–1050). Sin embargo, la crítica moderna ha retirado a este benedictino, quizá parisiense de nacimiento, pero cuya vida se desenvolvió en Italia, casi todas las invenciones que se atribuían milagrosamente a su genial cerebro. La solmización (designación de las notas por las primeras sílabas del himno a san Juan Bautista, *Ut*

queant laxis Re sonare fibris) que se le atribuía universalmente, fue al parecer posterior a su muerte en unos sesenta años. En cuanto al pentagrama, no fue el hallazgo de un solo hombre. No obstante, Guido d'Arezzo contribuyó eminentemente a perfeccionarlo agregando dos líneas, una negra para el la y la cuarta ora roja ora negra, y espaciándolas de modo regular. Preconizó asimismo un sistema bastante abstruso de notación alfabética del que se encuentran aún algunas reliquias en la terminología anglosajona y alemana, donde A significa la, B si bemol, C do, etc.

Desde el siglo XI, el pentagrama de cuatro líneas se difundió por toda Italia, el país más avanzado en este campo, y de allí pasó a Francia. El pentagrama de cinco líneas apareció en España en el siglo XIII. En la misma época, para indicar los valores de duración, desestimados hasta entonces, se diferenciaban las notas largas, representadas por un cuadrado con un apéndice, de las breves, un simple cuadrado.

Las seis notas inscritas en el pentagrama eran las del hexacordo, base de la práctica medieval: ut, re, mi, fa, sol, la. El si quedó innominado. Para designar el sonido que le correspondía, se operaba un cambio de hexacordo denominado *mudanza*, un sistema tan artificial como complicado en el que el sol se leía ut, el la se leía re, etc. El si tendría que esperar hasta el siglo XVI para recibir –tras infinita palabrería– su nombre, su autonomía y procurar al fin su séptimo grado a la gama racional.

Imaginada, parece ser, al margen de toda preocupación estética e incluso intelectual, la notación encerraba para los músicos incalculables promesas. Era un paso tan decisivo como el de la transmisión oral a la escritura en la expresión literaria. Los neumas, que contienen en germen tantas formas desconocidas, son los primeros brotes anunciadores del Renacimiento.

APOGEO Y TEORÍA DEL CANTO LLANO GREGORIANO

En esta lenta pero vasta curva de progreso, resulta muy difícil situar el canto llano gregoriano. Sus admiradores y sus comentaristas más autorizados estiman que su declive comenzó con la aparición de los neumas cuadrados, que liberaba el pensamiento musical armándolo de una herramienta precisa. El advenimiento de la polifonía, verdadero acto natalicio de la música de Occidente, delimitó su interrupción y su muerte.

Se puede fechar el gregoriano propiamente dicho en la primera mitad del siglo VII hasta el XII. Gracias a los manuscritos, se tiene de él un conocimiento directo, aunque con frecuencia sujeto a salvedades, a partir del siglo IX, que es también la época de su apogeo.

El gregoriano es un canto para voces de hombre que recorre teóricamente dos octavas, exclusivamente homófono (al unísono), en diatónico puro, sin nota sensible. Tiene por fundamento la salmodia *recto tono*, o sea la música apenas diferenciada de la palabra.

Según la regla de la Iglesia primitiva, pretende ser tan sólo plegaria. No ambiciona otra función que poner fiel y humildemente de relieve los textos sagrados.

En el repertorio gregoriano los cantos comunes a todas las misas son los más sencillos, porque originariamente se reservaban al pueblo y al clero inferior: *Kyrie*, una de las antiguas formas de la liturgia, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, posiblemente herencia de la sinagoga y cantada desde el siglo II, *Agnus Dei*. Los cantos particulares de determinadas fiestas están mucho más desarrollados e incluyen numerosas vocalizaciones, sobre todo los *Aleluyas*, derivados del canto de los salmos. Hay que tener en cuenta que, en la misa medieval, el coro y sus solistas ejercían un auténtico papel litúrgico. Las partes del oficio que cantaban no eran dichas como en la actualidad por el celebrante, al que en cierta manera reemplazaban.

Además de la liturgia de la misa, el gregoriano comprende los himnos que acompañaban a los oficios de las distintas horas canónicas, maitines y laudes, prima, vísperas, completas. Sus estrofas son cantadas de

ordinario por dos coros que se alternan. Cuando tienen un estribillo, cuya melodía puede ser de hecho la misma que la del resto, es ejecutada por el coro y las estrofas por dos o tres chantres.

Los musicógrafos modernos hablan con toda naturalidad de los compositores y las composiciones del gregoriano. Estos términos sólo corresponden muy lejanamente al sentido que adquirirían más tarde. Es erróneo afirmar como se hace tan a menudo que la edad Media musical, volcada de un modo exclusivo en reproducir lo más exactamente posible lo que había aprendido, ignoraba la noción de obra personal. De haber sido así, no se hubiera preocupado de conservar los nombres de los autores reales o supuestos de inúmeros himnos. Pero un análisis atento del repertorio gregoriano ha permitido distinguir la repetición frecuente de unas melodías tipo, ya empleadas, sobre las que se reescribían otras letras y que llevaban el nombre de *timbres* (una denominación que mantuvo este mismo significado hasta el siglo XVIII), y observar también el método muy extendido de la *centoneización*, es decir, el agrupamiento de fórmulas, de fragmentos extraídos de diversas piezas.

El *tropo*, otro método común del gregoriano, era un arte más excelso, a pesar de la extravagancia de sus orígenes. Las vocalizaciones cada vez más desarrolladas de los *Kyrie* y los *Aleluyas* se hicieron difíciles de retener, en un momento en el que la escritura neumática estaba aún poco asentada. Unos chantres concibieron la idea, para grabarlas mejor en la memoria, de adaptarles una letra cualesquiera en las que cada sílaba respondía a una nota. Se adjudica esta iniciativa, que tal vez tuviera antecedentes orientales, a los monjes de la abadía de Jumièges, en Normandía, hacia mediados del siglo IX. Un benedictino de Saint-Gall, centro monástico a la sazón muy importante, Notker Balbulus o Notker el Tartamudo (830–912), se enamoró de aquella invención que llamaban tropo y consagró la moda, aunque bajo una forma más artística. Hizo piezas independientes, tras haber suprimido las primeras y últimas sílabas rituales de la vocalización, sustituido luego el texto rudimentario por estrofas versificadas, y al fin hilado una nueva melodía sobre las notas iniciales. El tropo así transformado adoptaría el nombre de *secuencia* o *prosa*, un término desconcertante para un texto versificado, pero que no era sino una abreviatura mal interpretada de *pro sequentia*. El éxito del nuevo género no tardó en propagarse a toda la cristiandad occidental, en particular a las abadías lemosinas. Incluso se atribuían a las composiciones de Notker poderes benéficos o malignos, y se cantaban al echar los sortilegios. Los tropos debían sufrir otras muchas mutaciones, las más famosas de las cuales son el *Dies Irae* y el *Stábat*, si bien se emplazan pasado ya el período gregoriano.

LOS MODOS

Durante largo tiempo se enseñó que la teoría del canto gregoriano era una prolongación de las griegas. Hubo que llegar a principios de nuestro siglo para que se percibieran todas las antífrasis que ocultaba este concepto clásico.

Los dos tratados sobre los que han trabajado todos los escolistas del canto llano son el de Boecio y el de Aureliano, un monje de la diócesis de Langres, que data aproximadamente del 850.

Boecio es un intelectual, adepto a las doctrinas pitagóricas que crean un universo regido por las leyes de una matemática musical. Escribe textualmente que toda la música es racionalismo y especulación, y no siente sino desdén hacia sus patricios, que sólo actúan por instinto. Este abstractor relata episódicamente la notación alfabética de los griegos, sin entender que era la contribución más preciosa de su tratado. Sin embargo, debido a su cultura, es aún heredero del pensamiento de los antiguos, y cuando expone el sistema musical de la Grecia clásica parece captar bien sus mecanismos mentales.

Tres siglos después, Aureliano, al copiar el sistema, no comprende ya nada; es éste un fenómeno típicamente medieval. Ignora la notación de los griegos, pero designa con los mismos nombres que ellos unos intervalos diferentes de los suyos. La nomenclatura griega de los modos, mixolidio, lidio, etc. Se conserva, pero empleada al revés en virtud de las transposiciones que exige la práctica del canto gregoriano. Por otra parte, Aureliano y sus sucesores confunden el modo y el tono, es decir la octava situada a una altura fija. De

todas maneras, la asimilación de los dos sistemas es imposible, ya que el griego se cimenta en el tetracordio que no interesa al gregoriano, y además la escala medieval va de abajo arriba como nuestra gama, mientras que la griega es descendente. No debe olvidarse tampoco que la Iglesia, por razones morales, prohibía el género cromático y el género enarmónico que tan generosamente usaron los griegos. Mas el prestigio de la Hélade había atravesado siglos, a despecho de la condenación del paganismo y de la edificación de una sociedad inconcebible para un ateniense.

En lo que respecta al valor expresivo, al *ethos* que los *musici* asignaban a los distintos modos, perduró tan fluctuante como en los modelos griegos y dio vía libre a las contradicciones de los comentaristas, que veían por ejemplo en el tono de sol ya fuera la expresión del júbilo triunfante, ya la del dolor.

Los chantes debían enfrentarse a las diversas enmiendas y complicaciones de una teoría más bien tardía que quería doblegar bajo sus normas varios siglos de práctica. Y para ello tomaban unos y dejaban otros. Sabían que la música de su repertorio comprendía cuatro modos *auténticos* o *reales* determinados por la nota final, re, mi, fa, sol, y al desdoblarlos en el intervalo de cuarta inferior los modos *plagales* de la, de si, de do y de re, siendo por consiguiente este último el plagal del auténtico de sol. Podían modular mediante el paso de un auténtico a su plagal y de un hexacordo a otro.

Fruto de una teoría difusa, también mal copiada de los griegos, el ritmo, excepto en los himnos versificados y silábicos, ignoraba la periodicidad regular de nuestra música acompañada.

Si el gregoriano pertenece a Occidente, es sobre todo por su ámbito geográfico. Se desarrolló a contrapelo de nuestras músicas populares, que perseguían instintivamente la envergadura, la cadencia, y se movían en torno al ut mayor. El gregoriano debía a Oriente su carácter más personal, esas vocalizaciones en intervalos disminuidos, pero era un Oriente censurado, privado de su colorido. En su calidad de canto ritual, solía tomarse libertades muy singulares con su función religiosa. No podía decirse que las cesuras que cortaban un versículo, que lo distribuían entre el solista y el coro con menosprecio del sentido y de la sintaxis, fuesen modelos de respeto al texto sacro.

LAS TENTATIVAS DE REFORMA

Llegó el concilio de Trento y su reforma: en la Santa Sede –y sin duda con derecho– se opinó que el gregoriano merecía ser retocado, quizás abreviado. Ello fue confiado a Palestrina y a Aníbal Zoilo, en 1577. En 1582, sin embargo, Giovanni Guidetti, alumno de Palestrina, obtenía el privilegio de editar el canto reformado; sin embargo en esta época apareció únicamente el *Directorium Chori* (1582). Tras la muerte de Palestrina (1594) se observa una pausa; después apareció una edición del Gradual en 1614–1615, la famosa edición medicea.

Por primera vez no aparecía la melodía, que habían conservado los propios manuscritos del siglo XVI; una distribución matemática de los acentos, la supresión de la mayor parte de melismas, el hecho de transportar lo que no estaba en el tono eran los menores defectos de esta edición. En 1632, los viejos himnos fueron a su vez condenados por una orden de Urbano VIII; el viejo repertorio desapareció.

En principio, los libros recomendados por el concilio de Trento habían sido adoptados en Francia, salvo en Lyon. Pero la diócesis, en estado de anarquía litúrgica, conservaba también sus antiguos libros; entonces surgieron numerosas tentativas destinadas a restaurar el canto oficial: fue el movimiento *neogalicano*, mal llamado así puesto que se extendía a una gran parte de Europa.

En primer lugar llegaron los teóricos: Jumilhac (1611–1682) y Nivers (h. 1632–1714), que dejaron una obra considerable. Después, en 1669, aparecieron las misas de Du Mont, todavía cantadas, que nos dan una idea de lo que fueron estas reformas. Varios breviarios notados fueron publicados en provincias, siendo el más importante el de monseñor de Harlay (París, 1681). Estos ensayos continuaron durante todo el siglo XVIII: en

1736 y 1739, el breviario de monseñor de Vintimille; en 1741, el tratado de Lebeuf; en 1750, el tratado de Poisson; en 1783, el breviario de Vienne.

Un movimiento, basado en el buen sentido, se hizo esperar hasta principios del siglo XVIII: Alexandre Choron (1772–1834) estuvo encargado de restaurar las escuelas de canto sacro desaparecidas en la tormenta. Antiguo estudiante de la politécnica, director de la Ópera donde mandaba castigar con la cárcel a los tenores y los barítonos que faltaban a los ensayos, apóstol de la enseñanza musical, había sido uno de los primeros en señalar las bellezas ocultas de los añejos cantos de iglesia, en propiciar su publicación (muy deficiente) y en organizar conciertos, poco concurridos, en los que se escuchaba a los viejos maestros.

Poco a poco, las investigaciones en las bibliotecas, las sacristías y los desvanes de los monasterios sacaron a la luz un tesoro de manuscritos viejos. Se descubrió que los neumas sin pentagrama de los precursores podían descifrarse por comparación con las notaciones sobre líneas. La Iglesia, por su parte, tras el azote de la revolución, propugnaba un regreso al orden y a las fuentes, y el restablecimiento en Francia de la liturgia romana.

El honor de los estudios decisivos recaería nuevamente en los benedictinos, empezando por el restaurador de la orden en Francia, Dom Prosper Guéranger, (1805–1875), primer abad de Solesmes, un vetusto priorato abandonado en la orilla del Sarthe donde había recibido permiso para instalarse y en el que soñaba rehacer sin alardes una miniatura de su querida Edad Media. Dom Guéranger, en su primera juventud, había sido admirador y discípulo de Laménais, el Laménais de antes de la ruptura con Roma, y que entonces se batía por la Iglesia tradicional. El primer escrito del joven monje sobre las antiguas secuencias, el año mismo de la batalla de *Hernani*, es de un estilo florido a lo Chateaubriand.

Las otras obras de Dom Guéranger, apoyadas en la práctica cotidiana del canto medieval con el coro de sus monjes, no exhibían ya ningún rastro de este romanticismo. Su alumno y sucesor, Dom Joseph Pothier (1835–1923), verdadero músico y gran medievalista, acometió con la colaboración de Dom Mocquereau (1849–1930) el repertorio fotográfico, sinóptico y comentado de todos los manuscritos del canto llano. Aquella labor monumental, que debía formar los volúmenes de la *Paléographie musicale*, permitiría delimitar la versión más pura y fiel de cada melodía comparando sus diferentes estados. Por el tiempo, la sabiduría, la paciencia y la minuciosidad que exigía, sólo unos benedictinos podían llevarla a buen término.

Discutida durante largo tiempo, obstaculizada por la hostilidad abierta o taimada de ciertas diócesis y las intrigas de los editores de música que nadaban en privilegios, la publicación de la *Paléographie musicale* recibía finalmente en 1903 el patrocinio del Vaticano. El mismo año, un *motu proprio* de Pío X, adherido a esta idea ya de antiguo, declaraba que el canto gregoriano tradicional debería restaurarse ampliamente en las funciones del culto.

Pero su victoria encontró a los benedictinos franceses gravemente divididos. Dom Pothier había hecho admitir en todas partes, para la ejecución del canto gregoriano, el principio del ritmo libre oratorio, no sometido a un compás regular sino calcado del ritmo del discurso, con unas notas que tienen como las sílabas un valor determinado, cuya proporción viene fijada únicamente por el instinto del oído: un ritmo a base de intensidad, sobre una concatenación de tiempos fuertes y débiles, y subordinando la música al verbo. Dom Mocquereau se separó de su maestro. Pese a reconocer como él que el gregoriano no podía obedecer bajo ningún concepto a una medida fija, reprochaba al sistema de Dom Pothier que era demasiado inconcreto. Elaboró, fundamentándola en el estudio de los manuscritos y de un tratado de 1200 páginas, la teoría del ritmo libre musical en el canto gregoriano, un ritmo de una precisión absoluta pero exento de compases en el que los tiempos, sin ser de una duración idéntica, existen, son percibidos por el oído; un ritmo que se convierte en una cuestión de movimiento, una relación no de tiempos débiles a tiempos fuertes sino de impulsos a descansos, de ímpetus y de caídas, de elevaciones y de sosiegos, en una sucesión de ondulaciones como las olas del mar. El acento rítmico es completamente independiente del acento tónico latino: El acento es un fenómeno melódico, no una fuerza pesada sino un hálito ligero, vivo, alerta.

Dom Mocquereau insiste asimismo en la indivisibilidad absoluta del tiempo primero, tanto en el gregoriano como en la antigua música griega. Si el tiempo primero corresponde a una corchea, no hay lugar en la pieza para las semicorcheas o las fusas; el gregoriano no puede contener nunca tresillos. La ejecución debe ser muy cohesionada, aunque dejando perceptibles las articulaciones, los incisos verbales y melódicos. Hay que cuidar la suavidad de las notas superiores, que no constituyen una interrupción: la subida pertenece al descenso, lo prepara. Es comparable al arco romano, redondeada igual que él.

Dom Pothier, una mente liberal y dispuesta a ver en el gregoriano interesantes combinaciones, muy musicales, de dosillos, tresillos y sextillos, no tomó nunca posiciones públicamente contra Dom Mocquereau, su alumno emancipado. Pero las uadacias de este último, sus afirmaciones insólitas –su concepción del acento latino, entre otras, es de lo más heterodoxa– provocaron una polémica de una virulencia insospechada en semejante campo. El musicólogo alemán Peter Wagner llegó incluso a tratar a Dom Mocquereau de gran maestro de la francmasonería gregoriana. La controversia fue especialmente enconada entre los partidarios de Solesmes y los mensuralistas, que doblegaban el gregoriano a la medida (el compás), queriéndola unos rigurosa, otros mitigada.

Todavía hoy no ha podido lograrse el consenso, lo cual es comprensible, ya que las divergencias se centran en aspectos de la paleografía tan espinosos como la lectura exacta de unos neumas de innumerables formas. En Francia, el método más aceptado es el de Dom Mocquereau, continuado en Solesmes con entusiasmo por su sucesor Dom Gajard. También tiene sus adeptos en Estados Unidos, en Bélgica, en Italia, en Austria, en la Suiza francófona e incluso en las iglesias anglicanas de Gran Bretaña. En cambio, la abadía de San Vandrilo, en Normandía, pertenece fiel al estilo de Dom Pothier, que fue uno de sus abades. Los mensuralistas, a quienes los ritmicistas habían anunciado hace tiempo una desaparición vergonzante, abundan todavía en los países germánicos, donde se apoyan en una erudicción considerable.

En Francia, el gregoriano se conoce principalmente por las peregrinaciones musicales a Solesmes y por los numerosos discos grabados en la abadía bajo la ferviente dirección de Dom Gajard. Sin ningún género de dudas, el método de Solesmes es el que mejor confiere al gregoriano esa flexibilidad y esa nitidez que admiraba ya Richard Wagner. Pero la teoría de Solesmes resulta especulativa en muchas facetas, por ejemplo en la aseveración de que los neumas no se crearon para indicar los matices, que éstos se deducen de la línea melódica –por no decir que son dejados a la sensibilidad de los intérpretes–, o también en el establecimiento de unos *tempi* donde lo arbitrario ocupa un lugar capital frente a la ausencia de cualquier indicación en los manuscritos.

Los comentarios de los benedictinos asombran por el universo de sentimientos y de ideas que descubren en estas melodías de una serenidad monocorde; es el caso de la imploración angustiada que invitan a oír en el *De Profundis Clamavi* del domingo de Septuagésima, una larga y plácida melodía ornamental, despojada de cualquier acento dramático, escasamente apropiada para la letra. Es difícil, por supuesto, para unos oyentes que viven en el siglo compartir el talante de unos monjes que pasan su existencia entera rodeados de esta música, no conocen ninguna otra y vierten en ella todas sus meditaciones, toda su piedad, lo que remite a la definición religiosa del gregoriano: una oración mucho más que una música. El gregoriano no se escucha desde el exterior. Debe ser practicado, vivido, es decir, cantado en el coro.

De esta oración, musicalmente algo primitiva, Dom Mocquereau y sus sucesores hicieron no obstante una obra de arte refinada, cuya ejecución, obediente a reglas sutiles y complejas, no podría confiarse más que a una élite de onjes experimentados. Queda ya muy lejos el *motu proprio* de pío X, que hablaba de devolver al gregoriano su universalismo medieval. Actualmente el abandono del latín en la inmensa mayoría de los oficios nos distancia todavía más de aquel noble programa. Los cánticos habituales de las iglesias católicas, que ninguna reforma ha logrado liberar de su mediocridad, parecen estar llamados a caer en el último peldaño de la tosquedad o de la insignificancia. De la restauración del gregoriano, que suscitó tantas esperanzas e hizo correr tantos ríos de tinta erudita, no pervivirán quizá sino los servicios, si bien son inestimables, prestados por los sabios monjes de San Benito a la arqueología musical.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA

(1ª evaluación):

–*Concepto de historia*

de la música.

–*La música en los*

pueblos primitivos.

–*El gregoriano.*