

“La música en la liturgia”

La música¹ es «*el arte de las musas*», según la definición tradicional del término. Es la maestría de crear, y organizar sonidos y silencios, respetando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo, mediante la intervención de complejos procesos psicoanímicos. Es una de las llamadas bellas artes. Su origen es un misterio, aunque se estima que se inició en la prehistoria de la humanidad. La danza y el canto parecen haber estado desde el principio asociados al modo en que el ser humano comprendía el mundo.

De hecho, formaban parte de sus manifestaciones religiosas, como rituales de sanación, cantos de batalla o de cacería, o bailes para atraer la lluvia. En el Imperio Nuevo del Antiguo Egipto empleaban escalas de siete sonidos distintos, y diversos instrumentos como el arpa, el oboe y los tambores.

Los primeros tratados sobre la música de Occidente son de origen griego, ya que los antiguos helenos le daban mucha importancia a su valor educativo y moral, estando vinculada al poema trágico y a la mitología. Su equivalente oriental se encuentra en la Antigua China, cuya música respondía ya en el siglo IV a. C. a una escala cíclica propia.

Posteriormente, en Occidente, evolucionó de la mano del pensamiento religioso medieval, otorgando al gregoriano un lugar destacado como canto litúrgico de la Iglesia Católica. En el Renacimiento aparecieron nuevos estilos en Europa, dando así origen a la música flamenca, a la chanson francesa y a la música barroca.

Luego se regresó al clasicismo, bajo cuya influencia nació la célebre música clásica europea. A este período pertenecen los famosos Bach, Haydn, Mozart y Beethoven.

Con el Romanticismo, nacieron nuevos registros y sensibilidades vinculadas a lo local y a la cultura popular. Tras distintas variantes programáticas, impresionistas y modernistas, se dio inicio a la etapa contemporánea de la música, caracterizada por una enorme diversidad y una constante exploración de los géneros musicales.

La liturgia cristiana nació con el canto. Ya Jesús, en la Última Cena, muy probablemente, se expresó con palabras moduladas en recitativos melódicos,

¹ μουσική [τέχνη]

como solían hacer los judíos cantando los salmos en la celebración del memorial de la Pascua.

San Pablo exhortaba a los cristianos diciéndoles: «*Cantad entre vosotros salmos, himnos y cánticos espirituales; cantad, alabad al Señor con todo vuestro corazón*»². Los primeros seguidores de Cristo, según el testimonio de Plinio el Joven en su carta a Trajano, (año 112), "*se reunían y cantaban himnos a Cristo al que adoraban como Dios*".

San Ignacio de Antioquía en la Carta a los Efesios, Clemente de Alejandría en el **Pedagogo**, Tertuliano en el **De anima** y en **la Apologética**, hablan del canto litúrgico de los cristianos. Estamos hablando de los primeros tiempos de la Iglesia. A lo largo de los siglos hay toda una producción musical litúrgica, tanto, que constituye una especie de "continuum" impresionante, aunque no nos ha llegado ni siquiera una línea musical de los primeros siglos. Esto le lleva a decir recientemente al Concilio Vaticano II que "*La tradición musical de la Iglesia constituye un patrimonio de valor inestimable*"³.

Estrecho vínculo entre el Canto y la Liturgia.

En la liturgia, la música y el canto son "*elementos necesarios e integrantes*". El canto, en la liturgia, nunca tiene una función de "relleno" o "decoración", ni siquiera para crear el clima o la atmósfera de "embellecer" un rito: se canta para celebrar lo que Dios hace por el bien del hombre con las mismas palabras que Dios inspira y, la música, contribuye a que estas palabras empapen el corazón como rocío mañanero que hace florecer la vida. San Pablo VI, Papa memorable, afirmó: "*Si un pueblo canta, nunca perderá la fe*".

La liturgia es un acontecimiento que abarca la totalidad de la persona y que repercute también a nivel emocional, suscitando un entusiasmo que es fruto de una fe consciente y madura. Quien canta en la celebración, trata de convertirse el mismo en canto, en aleluya cotidiano, en expresión viva de alabanza y adoración al Dios que salva. El cristiano canta con la vida, y lo hace porque Cristo sigue cantando en él.

En toda celebración litúrgica, el canto que se sostiene en la música y por ella se siente acompañado, cumple tres funciones principales:

² Efesios 5:19

³ SC 112

- 1) **Profético-pascual:** sostener y fortalecer el anuncio del Evangelio y su actualización sacramental;
- 2) **Eclesial:** dar la expresión más completa posible a la confesión de fe, la súplica y la acción de gracias;
- 3) **Ritual:** embellecer la celebración sacramental.

Por eso la Iglesia necesita músicos. ¡Cuántas composiciones litúrgicas han sido elaboradas a lo largo de los siglos por personas profundamente imbuidas del sentido del misterio, del arcano! Innumerables creyentes han alimentado su fe con las melodías que brotaban del corazón de otros creyentes y se convertían en parte de la Liturgia o, al menos, en una ayuda muy valiosa para su desarrollo. En la música litúrgica, la fe se vive como fuente de alegría, de amor, de confiada espera de la intervención salvadora de Dios.

En esta ocasión, y acompañando a lo que se acaba de exponer, el organista de esta catedral, Carlos García, va a interpretar una serie de obras ligadas a momentos concretos de la liturgia eucarística. Son los llamados cantos propios de la misa, a saber: Introito, Gradual, ofertorio, consagración, comunión, final.

Las obras escogidas pertenecen a Eduardo Torres que nació en 1872 en Albaida (Valencia). Sus primeros contactos con la música se produjeron al ingresar como niño cantor en la Catedral de Valencia. Allí recibió las enseñanzas de Juan Bautista Guzmán entre 1882 y 1886. Posteriormente, en el Seminario valenciano, compatibilizó sus estudios de Humanidades, Filosofía y Teología con los musicales, bajo el magisterio de Antonio Marcos (Armonía) y Salvador Giner (Composición). Antes de ser ordenado sacerdote, fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Tortosa (Tarragona) en 1895, puesto en el que permaneció catorce años.

Realizó oposiciones para optar al mismo beneficio en la Catedral hispalense y tomó posesión del mismo el 10 de enero de 1909. En ella permaneció hasta su muerte que tuvo lugar en el año de 1936.

Torres introduce en la música litúrgica las nuevas ideas del impresionismo francés, trasladados a una estética más cercana a la idiosincrasia española.

El término *«impresionismo»* en música se ha utilizado para referirse a un estilo en el que el compositor crea un estado de ánimo mediante el uso de diversos elementos musicales.

El vocablo se utilizó por primera vez a principios del siglo XX para describir la obra del compositor francés Claude Debussy. Surgió a principios del siglo XX y se

caracteriza por el uso de progresiones armónicas no tradicionales, líneas melódicas poco convencionales, y una atmósfera general de ambigüedad y equívoco. Suele considerarse como una reacción contra el estilo armónico y melódico tradicional de finales del siglo XIX.

Debussy cruzó las corrientes más avanzadas de la música francesa y rusa de su tiempo, desde el modalismo del movimiento neogregoriano francés hasta los experimentos armónicos -enlace no funcional de acordes, escala/armonía de tonos enteros, espacialidad armónica- de compositores como Musorgsky y Rimsky-Korsakov.

Pese a la **diversidad de influencias**, el Impresionismo ofrece una sorprendente **unidad estilística**.

En esta ocasión se va a interpretar un abanico de composiciones pertenecientes a las partes propias de la celebración eucarística.

Comenzamos por el introito.

En todos los ritos occidentales la Misa comienza, desde los primeros tiempos, con un salmo procesional. Los introitos aparecen en los primeros antifonarios conocidos (el de Montpellier, el manuscrito de San Gall, que representa una tradición del siglo VII. En el Ordo Romano I (siglo VI al VII), se lee que tan pronto como se encienden las velas, y todo está listo, los cantores vienen y colocándose a ambos lados del altar "el primer cantor comienza la **antiphona ad introitum**. Cuando el pontífice estaba preparado en el 'secretarium' y a punto de entrar, hacía una señal a un clérigo, el llamado 'quartus scholae, ut psallent'. Este daba la orden inmediatamente al prefecto de la 'Schola', que se hallaba en doble fila, a la derecha y la izquierda, al pie del presbiterio; [...] El canto empezaba con la antífona, que se entonaba por el director, entrando enseguida toda la 'Schola' para proseguir el canto acompañando la procesión. Concluía con el saludo inicial.

⁴.Tiene tres finalidades:

- a) Abrir la celebración creando comunión.
- b) Introducir en el misterio que se celebra.
- c) Acompañar al sacerdote que preside.

Piezas que se interpretan:

⁴ Ordo Rom. I, ed. Atchley, Londres, 1905, p.128

1.- Entrada (Cantos íntimos, nº1)

2.- Procesión (Cantos íntimos, nº 12)

Seguimos con el gradual

El nombre de “**gradual**” viene del lugar de la iglesia desde donde se cantaba. Quien cantaba el salmo que seguía a la lectura primera, se colocaba en un lugar elevado que, originalmente, eran los escalones del ambón. En el (Ordo Romano I, 10, II, 7 se dice: "él no sube más arriba, sino que se para en el mismo lugar donde se paró el lector y comienza el responsorio solo; y toda el coro contesta y él solo canta el verso del responsorio"⁵. Se caracteriza como género por un **estilo melódico altamente florido** que nos remite a los orígenes más genuinamente «romanos» de todo el repertorio gregoriano (entre los siglos VII y VIII), contrastando así con los estilos más sobrios propiciados por los reformistas carolingios y sus sucesores medievales (a partir del siglo IX). Los graduales son algunas de las partes de la misa compuestas más frecuentemente como órgano (método primitivo polifonía vocal paralela).

3.- 2 Graduales (Cantos íntimos, n.º 2 y 7)

Pasamos al ofertorio

Concluida la liturgia de la Palabra que se lleva a cabo en el ambón, comienza la liturgia eucarística. Mientras los ministros preparan el altar y el celebrante presenta e incienso los dones y al pueblo, el coro canta el ofertorio. En el antifonario de san Gregorio Magno se denomina constantemente a este canto **antiphona ad offerenda**, que, como todas las demás era tomada del salterio. Parece ser que fue Se cree que fue este Papa quien generalizó lo generalizó puesto que, en África, san Agustín 8 (s.V), ya habla de él. Esta parte tiene también carácter antifonal; es decir: el coro canta la primera parte y volvía a repetirla toda, después de cada verso cantado por el solista. Sus textos tienen una dimensión de alabanza y reconocimiento.

4.- Ofertorio (Seis piezas para órgano, n.º 3)

5.- Ofertorio en forma de coral variado (Seis piezas para órgano, n.º 5)

6.- Ofertorio, (Cantos íntimos, n.º 8)

⁵ Ordo Rom III, 9, VI, 5

- 7.- Interludio (Cantos íntimos, n.º 13)
- 8.- Scherzo-Ofertorio (Cantos íntimos, n.º 16)
- 9.- Ofertorio (Victimae Paschali)(Cantos íntimos, nº3)

Nos fijamos en la Consagración

En los primeros siglos, en las iglesias que contaban con baldaquino, al comenzar el Canon o plegaria eucarística, se corría unas cortinas colgadas en el mismo para realzar el misterio y crear un ambiente de sobrecogimiento ante lo que se estaba celebrando. Los fieles participante guardaban un profundo silencio, el celebrante pronuncia la plegaria eucarística "en secreto") y, mientras tanto, el coro continuaba cantando el Sanctus, deteniéndose ante la parte que comienza con **Benedictus qui venit**, para continuar con él después de la consagración. Venía a ser como un envolver lo que se estaba celebrando en el altar en un manto musical que quería asemejarse al canto del Sanctus llevado a cabo en la gloria del cielo y que se prolonga sin término.

- 10.-Elevación (Victimae Paschali)(Cantos íntimos, n.º 4)
- 11.-Elevación (Cantos íntimos, n.º 9)
- 12.-Interludio (Seis piezas para órgano, n.º 2)
- 13.-2 Plegarias (Cantos íntimos, n.º 5 y nº10)

Momento de la Comunión

Durante la solemne entrada del clero, la procesión de ofrendas se cantaban salmos. Lo mismo sucede durante la comunión a los fieles. Entre estos tres cantos, todos ellos más o menos de una misma época, el de comunión es el primero en aparecer en los documentos históricos. San Juan Crisóstomo nos dice que se interpreta el mismo versículo del salmo 144: "*Oculi nostri Domine in te sperant et tu das illi escam in tempore opportuno*" (Los ojos de todos esperan en Ti y tú les das la comida a su tiempo. Era un solista el que lo cantaba durante la comunión. En otras regiones se solía cantar el 38 y, como estribillo el "Gustad y ved que bueno es el Señor". Así lo atestigua San Jerónimo para la Iglesia norteafricana y jerosolimitana. Sabemos que en algunos sitios se decía sólo el versículo nono o también el sexto. "*Acercaos a Él y seréis iluminados*". Estos dos versículos se combinaban a veces con otros salmos e himnos. El canto de comunión era como el introito, y en esta forma se mantuvo mientras duró la costumbre de comulgar el pueblo durante la misa, es decir, hasta el siglo IX. En cuanto a la temática, no se

tenía interés en un escoger un salmo apropiado para ese momento; lo que sí solía buscarse era que expresara, a ser posible, la idea de la fiesta. Cuando desapareció la comunión del pueblo, se redujo el canto sólo a la antífona, que se cantaba después de la comunión del celebrante.

14.- Dos comuniones (Cantos íntimos, nº 6 y n.º 11)

15.- Comunión (Seis piezas para órgano, n.º 5)

16.- Meditación, (Cantos íntimos, nº 17)

17.- 2 Plegarias (Seis piezas para órgano, nº1 y nº6)

Conclusión de la celebración

El Misal, a lo largo de toda su historia, no hace referencia a ningún canto en el Rito de despedida. Es el momento en el que, ordinariamente el organista, exprese su buen hacer. Este instrumento tiene la capacidad de evocar emociones poderosas en el oyente. El sonido rico y completo del órgano puede crear una sensación de asombro o reverencia, mientras que los sonidos más divertidos del órgano pueden crear una sensación de alegría o emoción. El órgano también se puede utilizar para crear una sensación de tensión o presentimiento, añadiendo dramatismo a la música.

18.- Postludio (Cantos íntimos, nº14)

19.- Deo Gratias (Cantos íntimos, nº20)

Cicerón en su defensa de Cneo Plancio y que dice: *“La gratitud no es sólo la mayor de las virtudes, sino la madre de todas las demás”*⁶. Gracias por vuestra presencia y por la colaboración que brindáis a este catedral llamada, también, desde antaño: “Sancta Ovetensis”. Gracias pues.

⁶ Marco Tulio Cicerón, Pro Plancio.54