
Palabra, espacio y música: parámetros teológicos de la música litúrgica

Word, Space, and Music: Theological Parameters of Liturgical Music

RECIBIDO: 15 DE OCTUBRE DE 2015 / ACEPTADO: 20 DE NOVIEMBRE DE 2015

P. Jordi-Agustí PIQUÉ I COLLADO, OSB

Pontificio Instituto Litúrgico
Roma, Italia
161pique@gmail.com

Resumen: La historia de la teología muestra que grandes teólogos han prestado atención al estudio del hecho musical. Las íntimas relaciones entre el mundo del arte y el de la comprensión del Misterio han dado grandes frutos a lo largo de la historia, materializados en verdaderas obras de arte reveladoras del Misterio. También en el contexto cultural contemporáneo la vía del arte, y en particular del arte litúrgico, permanece como uno de los pocos caminos abiertos para expresar la maravilla de Dios que se revela y habla, y que a través del lenguaje de la belleza artística puede irrumpir de forma transfigurante en la realidad cotidiana.

Palabras clave: Liturgia, Música, Palabra de Dios.

Abstract: The history of theology shows that great theologians have paid attention to the study of musical phenomena. The intimate relations between the realm of art and that of the comprehension of the Mystery have borne great fruits throughout the history, materialized in authentic works of art that manifest the Mystery. Moreover, in the context of the contemporary culture, the way of art –particularly that of the liturgical art– continues to be one of the few ways to express the greatness of God who reveals himself, speaks, and can enter –through the language of artistic beauty– into our daily life in a transforming way.

Keywords: Liturgy, Music, Word of God.

INTRODUCCIÓN

En la historia del culto de las religiones aparece como constante el uso de la música, del sonido, como vehículo de relación entre el ser humano y la divinidad. El sonido y su organización rítmica, melódica y armónica es analizable antropológicamente y tiene una relación directa con la necesidad cultural que el hombre experimenta ante una irrupción del sacro.

La misma Biblia muestra como este hecho aparece eminentemente ligado al hecho de la posibilidad de relación del ser humano, en tanto que creado, con el Dios creador de todas las cosas. La relación de Israel con otros pueblos aporta este valor a las Escrituras Sacras que identifican el culto al Único Dios con el culto sonoro de relación con Dios. Pero en la Biblia aparece un elemento nuevo: la palabra se configura como el eje central de esta relación musical mientras que la música instrumental sigue asociada a un culto idolátrico. Aún más, la palabra que se usa como base del canto es siempre la misma Palabra revelada por Dios.

Se establecen así las bases y los fundamentos de la música cultural que encontrarán su simbiosis en la asociación del sonido con la Palabra revelada por Dios. El «*sonus vocis*» que se identifica con el hálito creador que Dios insufla en la criatura humana, será devuelto al creador como culto sonoro. De ahí, al desarrollo cultural de la forma del canto y de la música a lo largo de la historia de la humanidad sólo hay un paso. Precisamente este paso, encuentra en la liturgia cristiana su mayor y más grande ámbito de desarrollo. Cada época, cada cultura, cada generación ha creado su propio modo de alabanza a Dios, transmitiéndola de generación en generación hasta formar una verdadera «forma de formas» que pueden ser analizadas estéticamente, musicalmente, litúrgicamente, y por las razones que expondré en este artículo, también teológicamente¹ ya que en este «*redditus*» de la Palabra al dador de la misma, se puede comprender algo de lo que Dios revela de sí mismo.

¹ En otros artículos y sobre todo en la publicación de mi tesis doctoral sobre música y teología expuse que el canto y la música en la liturgia deberían ser reconsiderados de nuevo, huyendo –si se quiere obrar seriamente– de cualquier pretensión de solución inmediata y abriéndose, serenamente, a un estudio y planteamiento más amplio. En dicho trabajo, proponía algunas vías para someter la cuestión de la música, y en concreto la música litúrgica, a un estudio teológico. Cfr. PIQUÉ, J., *Teología y Música: Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen)*, Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, *Tesi Gregoriana*, Serie Teologia 132, 2006. ID., «L'attimo fuggente/sfuggente: L'universo sacramentale della musica», en SEQUERI, P. (ed.), *Il corpo del Logos. Pensiero*

Por tanto estamos ante una relectura de la tradición musical litúrgica que abarca más de dos milenios de tradición, informa culturas y pervive en épocas tan lejanas como distintas –Grecia, Israel, Roma, Oriente, Europa, Inculturación– y se encuentra hoy, quizás como nunca con retos y crisis capaces de oscurecer tan rica historia. Las relaciones entre música-palabra se entrelazan con la cultura de cada época y región que se concretan en relaciones entre la música y la arquitectura, la música y las formas litúrgicas, la música y el arte pictórico y decorativo. Todo ello, a su vez, se corresponde a corrientes teológicas que están en profundo diálogo con estos elementos.

1. *SONUS VOCIS*: LA PALABRA QUE DA ESPACIO AL SONIDO

La relación entre el sonido y el espacio es directamente proporcional a su existencia. Si bien cada espacio tiene un sonido, el sonido necesita de un espacio para existir. De ahí que del análisis de esta relación se puedan deducir características fenomenológicas y en determinados casos teológicas. La liturgia informa espacios y lo ha hecho a lo largo de toda la historia del mundo cristiano adaptando la forma y la cultura de cada época. Esta adaptación ha dado forma y volumen al mundo sonoro que en el espacio litúrgico se desarrollaba y desarrolla. Presento aquí un intento de síntesis de casi dos mil años de esta simbiosis². La palabra, cual «*sonum*» se corresponde a esta relación.

1.1. *La Palabra se hace «música»: el gregoriano, el románico*

Tomando como punto de partida la predicación de la Buena Nueva en un mundo griego, hebreo, helenístico y latino, en torno al Mediterráneo observamos que las tres lenguas con las que la predicación y el culto empiezan a desarrollarse tienen la característica común del ritmo: una sucesión de sílabas o vocales largas o cortas que marcan el llamado «*cursus*». Ya en las celebraciones sinagogaes la proclamación del Antiguo Testamento era siempre cantada, es

estético e teología cristiana, Milano: Glossa, 2009, 179-195. ID., «L'orecchio pensante. Ascoltare il nome trinitario de Dio. Dal Gregoriano a W. A., Mozart e Ch. Gounod», en TOMATIS, P. (ed.), *La liturgia alla prova del sacro*, Atti della XXXIX Settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia, Convegno Nazionali di Professori di Liturgia Italia, Brescia 1 settembre 2011 (Studia Liturgica / Nova serie / 57), Roma: CLV-Edizione Liturgiche 2013, 245-278.

² PIQUÉ, J., «Teología y música: el canto litúrgico como elemento de percepción del Misterio», en CANALS, J. M. (ed.), *Canto y música en la liturgia*, Madrid: Edice, 2008, 85-94.

decir, que muchas de las indicaciones vocálicas contenían también una cierta periodicidad rítmica³. Seguramente podríamos decir lo mismo de los salmos que luego pasaron a ser patrimonio cristiano, siendo abandonados, por este motivo, por la sinagoga.

Igual ocurría con el griego y más claramente con el latín. A la periodicidad rítmica de las sílabas, corresponde también una cierta entonación⁴.

El desarrollo del culto cristiano recogió todos estos esquemas y los hizo suyos. El canto de la plegaria se apropió primero del ritmo y de la periodicidad de la lengua griega y mucho más tarde del de la lengua latina, tomando, seguramente, el modelo de la plegaria sinagoga donde los primeros cristianos aprendieron el valor de las Escrituras. El mismo proceso se puede establecer para la cantilación modal. Este proceso, junto con el fenómeno de la fijación de la liturgia, determinó el marco donde se movería la plegaria litúrgica cristiana hasta bien entrado el siglo XX.

La palabra cantada necesitaba, pues, un marco y una estructura para poder ser oída. Si la estructura sinagoga marcaba el lugar de la proclamación de la Escritura con un lugar adaptado, un lugar elevado pasaría a ser el lugar de la proclamación de la Palabra, cantada, en la liturgia cristiana, una vez que el culto cristiano dejó de ser perseguido. La plegaria del sacerdote, siempre orientado hacia oriente, necesitaba una estructura arquitectónica para poder llegar a la comunidad reunida. La estructura del ábside basilical romano fue adoptada por la liturgia cristiana, que lo convertía así en el primer altavoz de la historia. La combinación entre la palabra amplificada por el ábside y las magníficas representaciones en mosaico combinaban a la vez el arte del sonido y el arte visual.

La parte correspondiente al coro o al solista, siempre dirigidas hacia oriente, requería también su espacio para permitir a la voz expandirse, y se materializó el coro.

³ Cfr. FUBINI, E., «La musica e il sacro nella tradizione ebraica», en BRUMANA, B. – CILIBERTI, G. (eds.), *La musica e il sacro. Atti dell'incontro internazionale di studi 1994*, Firenze: Olschki, 1997, 13-19.

⁴ Se puede observar fácilmente como un italiano no sólo realiza el ritmo de las vocales largas o cortas y de las dobles consonantes, sino que esta sucesión rítmica corresponde también a ciertos intervalos de entonación. En otras lenguas latinas, como el castellano, este fenómeno ha perdurado en una acentuación exacta y bien establecida, incluso ortográficamente, y en los signos de interrogación o admiración, suspensivos o interjectivos, que requieren una determinada entonación. Incluso el alemán conserva una cierta estructura rítmica que lo caracteriza y que viene reforzado por un orden muy preciso en la ordenación de los elementos de una frase.

Este proceso seguramente llevó también al canto a establecer sus formas y sus medios de fijación. La búsqueda de la propagación de la voz para que el texto llegase al oyente marcó el sistema del «tenor» como medio de asegurar la altura de recitado que poco a poco sería ornamentado por la habilidad del cantor. Pero lo más importante de esta ornamentación o enriquecimiento del recitado fue la atención singular a la palabra, en lo que respecta a los acentos y ritmos, y a la Palabra, en lo que respecta a la significación del texto que viene subrayado por la música.

Estamos ante el nacimiento de la retórica musical, quizás reminiscencia del teatro griego, quizás reminiscencia de la ya decadente retórica romana. Pero lo cierto es que la Palabra, en todos sus componentes se hace música. El significado se hace melisma, la necesidad de comunicar se hace modo, su carácter se hace ritmo, su calidad se hace significativa, su entorno se hace románico.

1.2. *La Liturgia hecha «arquitectura»: la polifonía, el gótico*

El espacio crece. La liturgia adquiere modos de corte imperial. El clero crece. Necesita más espacio. Los números traídos por lo árabes permiten cálculos inimaginables. Y los números hacen amplias las ventanas, las puertas, los arcos: llega lo ojival. El espacio crece. Las distancias se ensanchan. Las escalinatas elevan los presbiterios en el afán de hacer celestial la liturgia terrestre. La resonancia, matemáticamente calculada, permite a la voz expandirse para la predicación. Esta expansión permite la resonancia de la voz cantada. El canto se sobrepone al canto y las armonías, hasta ahora sólo intuitivas, adquieren una amplitud que las hace a la vez curiosas y bellas. Nacen el *organum* y el *discanto*: nace la polifonía.

Con la polifonía y en un momento que el latín se convierte en la lengua vulgar, se hace necesario adaptar el ritmo cursivo al ritmo armónico. Así nacen los sistemas tonales, ya que la armonía necesita tiempo para hacer resonar los armónicos que refuerza, tal y como las ojivas se van elevando dejando paso a la luz y a la proporción. La palabra comienza a ser repetida, ornamentada, trabajada, como los capiteles y las puntas flameantes de los pináculos. La impresión es más importante que el significado. La armonía mueve a los «afectos». Todo empieza a ser menos comprensible, incluso en la racionalidad teológica, quizás menos sapiencial pero más expresiva y conmovedora.

Llega el Renacimiento, con pretendidos aires clásicos, donde la séptima encuentra y mueve a la admiración mitológica de la belleza del cuerpo huma-

no. La ópera sustituye al drama sacro. Lo sacro se convierte en representación. La palabra se convierte en verso y la Palabra deviene silencio para dejar espacio a la música que debe conmover al fiel en sus devociones.

El Barroco exalta, multiplica, contornea todos los elementos. La Reforma con el coral como ideal y la Contrarreforma con el oratorio. Dos formas de afrontar una misma evolución que dejan al hombre cada vez más solo en su afán de comprender, descubrir nuevos mundos y colonizar.

Rococó, Neoclásico, Neogótico, Neorrománico abren las puertas a la Ilustración, en parte fugaz, para preparar la entrada en el Romanticismo. La música que sirve a la Palabra encuentra mayores resonancias en los oratorios de Mendelssohn que en la maltrecha medida del gregoriano, convertido en una burda representación llamada canto llano. Los modelos de la música litúrgica pasan a ser los teatrales y los grandes compositores han de moverse entre estas dos aguas. Todo se reduce ya a una cuestión de gustos: rococó, clasicismo, romanticismo.

1.3. *La palabra hecha «devoción»: el dodecatonismo, los «ismos»*

Mientras Wagner escribía sus sagas tetralógicas y la filosofía proclamaba la muerte de Dios, la Iglesia perdía su poder temporal y se replegaba en sí misma para definir y definirse dogmáticamente. La Palabra se había convertido en inteligible para los fieles, mientras el protestantismo aplicaba al estudio de la escritura los nuevos métodos histórico-críticos. El ruido de las máquinas de la revolución industrial ensordecía el clamor de la clase trabajadora y el marxismo tronaba. La Iglesia difundía su magisterio con la moral social.

El primer síntoma artístico de este bullir de lo moderno, fue la falta de una arquitectura propia. La fascinación romántica por lo medieval llegó a la Iglesia con el neogótico. El contrapunto a la neo-escolástica era el descubrimiento de los Padres y el renacimiento del monacato con tintes claramente románticos.

La ópera entraba en la Iglesia y el canto llano languidecía. La idea de recuperar el gregoriano, cosa imposible por el desconocimiento de la prosodia de la lengua latina, era vista como la solución a la ausencia de un lenguaje musical acorde con el tiempo y con los deseos del naciente Movimiento Litúrgico. La devoción y las devociones, el sentimiento como expresión de la vida espiritual se mezclaban con una separación cada vez mayor de la Palabra y la celebración litúrgica.

Las formas del nuevo arte, romanticismo, neogótico, modernismo, impresionismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo, ya no sirven a la expresión de la fe y de sus dogmas. La modernidad aparece como contraria a la difusión y la predicación de la Iglesia. La ruptura arte-Iglesia queda así consumada.

La cuestión merece una especial atención a la luz de algunos puntos expuestos hasta ahora. Creemos estar ante una ruptura que refleja otras rupturas más profundas. La ciencia era contrapuesta a la teología; la filosofía era contrapuesta a la moral, a la comprensión del ser y a una antropología teológica supuestamente desfasada; el ideal del progreso era contrapuesto a la idea escatológica de una vida eterna; la defensa del hombre y de su libertad era contrapuesta a los dogmas y a la atenazante ritualidad; la defensa de lo social y la lucha de clases eran contrapuestas a la defensa de una escala social medieval; el ideal de libertad, de bienestar, de trabajo, de capitalismo, eran contrapuestos a la devoción que adormece y anonada. Todos estos elementos se reflejan en el alejamiento de las formas del arte del lenguaje propio de la Iglesia.

La pretendida ruptura de significación del arte, la destrucción de los modelos y de las normas, el fomento del culto a lo feo, no encuentra encaje en el discurso eclesiástico.

Las grandes guerras ponen al hombre ante el horror del propio hombre y la crisis existencial, psicológica y económica, terminan por minar las bases de una sociedad que cada vez es más plural, diversificada y postmoderna. El lenguaje del arte, que asume sistemáticamente todos estos cambios, avanza con su tiempo; la música destruye todo atisbo de tonalidad y se abre al dodecatonismo, al atonalismo, al serialismo, a la aleatoria y al culto del historicismo, como modo de reinterpretar históricamente y con criterios historicistas las grandes obras de repertorio. La música popular deja de ser la llamada clásica pues está demasiado identificada con la realidad cotidiana, para abrirse a los ritmos del *rock*, del *soul* y de «música máquina», amplificada hasta los límites de la sordera.

Ninguno de estos lenguajes encuentra espacio en la Iglesia. Los intentos de americanizar los cantos litúrgicos caen en la falta de calidad y en la banalidad de los textos. La celebración amparada en aires de renovación litúrgica deja poco espacio al misterio y a su percepción, a la vez que las moniciones, los avisos, ensordecen todo atisbo de manifestación trascendente. La ruptura lleva a la no-significación de la celebración litúrgica con la consecuente desafilación de jóvenes y ancianos.

En la última etapa post-postmoderna asistimos a un interés por lo oriental, por el gregoriano, por la recuperación de todo aquello que, a través de formas significantes, permite aún una cierta experiencia de percepción del Misterio. El drama del ser post-postmoderno es que ha experimentado la ambivalencia del Misterio en su manifestación, pero con un predominio claro, performativo e irreversible de lo que divide.

2. PALABRA Y MÚSICA: PROPUESTA PARA DEFINIR UNA AUTÉNTICA MÚSICA LITÚRGICA

Ante lo que acabamos de exponer acerca de la relación del sonido con el espacio en su función litúrgica, cabría preguntarse qué elementos definen una música como litúrgica en general y especialmente hoy. Por los mismos principios hasta aquí tratados el tema se escapa de cualquier limitación estética, de moda o de finalidad. La música litúrgica sólo se corresponde con los mismos fines de la liturgia. Pero, en tanto que es un lenguaje, se somete a los cambios de mentalidad, gusto y técnicas del sonoro. Un análisis significativo tiene pues que saltar los límites de lo inmediato y situarse en la comprensión teológica de la música en la liturgia.

2.1. *La palabra: sonus vocis*

El elemento principal que define una música como litúrgica es su íntima relación con la Palabra. En la primera parte describía cómo la Palabra revelada toma formas concretas de lenguajes semánticos inculturados. Esta primera «encarnación» forma y da cuerpo al canto con el cual se proclama la palabra. Por tanto, el paso de la palabra hablada –propia del mundo terreno– a la palabra cantada –propia del diálogo divino– supone un salto cualitativo hacia la dimensión más trascendente del hecho musical en sí. La Palabra al ser cantada adquiere una nueva dimensión que la hace no sólo audible sino comprensible. Ya escribí una vez que el cantor de la Palabra se convierte en el primer hermeneuta para sí y para los que le escuchan⁵. Ahora hay que añadir un elemento más: la cuatridimensionalidad de la Palabra cantada.

⁵ PIQUÉ, J., «La música en los monasterios: alabanza a Dios y acogida/diálogo con los hombres y mujeres. La experiencia estética del Misterio», en LÓPEZ-TELLO, E. – SELEN ZORZI, B. (eds.), *Church, Society and Monasticism* (Studia Anselmiana 146), Roma: 2009, 283-315.

Precisamente por ello en la liturgia cristiana siempre se propone la Palabra en forma cantada. Así cuando es leída directamente de la Biblia como lectura o epístola; cuando es proclamada como salmo gradual o responsorial; cuando es proferida solemnemente en forma de evangelio (cabría hacer mención especial a la lectura de la Pasión el Viernes Santo cuando la proclamación se hace con tres diáconos o incluso con coro que caracterizan los diferentes actores del drama evangélico); en forma de colecta, himno, cántico, aclamación, respuestas, etc., tal como indica ya *Sacrosanctum Concilium*⁶ y antes Pío X⁷.

Esta Palabra no sólo es transmitida o leída. Es cantada en forma simple o solemne, pero adquiere este estadio de Palabra hecha sonido para ser proferida y mejor recibida. La relación de esta proclamación con el espacio arquitectónico y el lugar litúrgico está a la luz de todos: baste aquí señalar el ambón como lugar de la Palabra y los elementos acústicos –elevación del lugar, tornavoz; semitonados– para entender la importancia del canto en el momento litúrgico.

El arte y la arquitectura siempre han recogido estas directrices y se han traducido en verdaderas obras de arte. ¿Es así también hoy?

Pero no quiero eludir un segundo e importante aspecto del canto de la Palabra. El hecho de que el canto nace para ser escuchado. Así ya los Padres admiten el canto para mejor comprender la palabra. Si lo musical atrae al oyente más que lo que se canta, se puede considerar el canto como disgregador. Así pues canto y Palabra estarán en el *locus liturgicus* tan íntimamente unidos hasta determinar el espacio y la percepción del sentido profundo de la Palabra. Igualmente la música instrumental –sin palabra– tendrá una relación directa con la Palabra celebrada si quiere ser realmente litúrgica⁸.

2.2. *Tanquam Sonum: el Espíritu*

Desde la fenomenología del canto podemos considerar el hálito como el que pone en vibración el aparato fonador y el aire para producir el sonido. Este simple ejemplo adquiere en la liturgia dimensiones simbólicas y teológicas.

⁶ Diez artículos de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium* hacen referencia a la música sagrada. La música litúrgica es tratada ya dentro de la liturgia misma, ocupando ésta todo el capítulo VI, y obtiene así un lugar propio entre los elementos de la liturgia de la Iglesia.

⁷ Pío X, *Motu Proprio «Tra le sollecitudini»*, 1903, *ASS* 36 (1903-1904) 329-339. PIQUÉ, J., ««Tra le sollecitudini»». Lectura teológica desde la perspectiva de la sacramentalidad de la música en la liturgia», *Phase* 258 (2003) 501-516.

⁸ PIQUÉ, J., «Vidimus et audivimus: Déu que es revela. Experiència i/o intel·ligència de la fe», *Revista Catalana de Teologia* 39/1 (2014) 49-60.

El aliento es asociado al espíritu Creador de Dios en el Génesis y a la fuerza recreadora y dadora de vida en los profetas. El hálito, en el mundo antiguo era el símbolo y la constatación de la vida. Incluso en nuestro lenguaje habitual es así: dar el último hálito. Pentecostés pasa por la exhalación del hálito de Jesús sobre sus discípulos sobre los cuales se posa el Espíritu Santo.

La liturgia recoge esta dinámica en algunos de sus gestos epicléticos. El obispo sopla sobre el crisma para su consagración; el presbítero sopla el hálito sobre el agua bautismal para darle la fuerza del Espíritu; se sopla sobre las orejas del neófito para abrirlas a la fe cristiana (rito del *efatá* en el bautismo). Incluso algunos comprenden así el hálito del celebrante mientras dice las palabras de la consagración sobre el pan y el cáliz cuando se inclina sobre las especies para que se conviertan en Cuerpo y Sangre de Cristo.

Pero no olvidemos que este hálito es base del canto. Antropológicamente el tener hálito es signo de vida, de curación (soplar sobre una herida), de salvación (dar aliento al que no lo tiene; recordar la resurrección que realiza Pedro). Este *halitus* es también el que da fuerza y vida a la palabra proclamada en la liturgia. El cantar exige un esfuerzo, incluso muscular, superior al de la palabra hablada. El inspirar y expirar forman una dinámica dadora de vida. Por ello el cantar está reservado en la liturgia a aquellos que pueden hacerlo (recordar Rabanno Maurus y San Benito).

La proclamación de la Palabra a través del canto no es sólo una cuestión estética, es realmente una cuestión teológica. El Espíritu inspira y da fuerza para poder cantar la palabra misma de Dios. No olvidemos que los grandes personajes de la Biblia cantan las maravillas de Dios devolviendo a Dios la mismas palabra que él ha revelado (María; Zacarías; Jesús mismo en la cruz canta el salmo 21).

La liturgia recoge esta dinámica y asigna a cada actor una tarea como cantor de la Palabra. El que preside debe cantar los elementos que le son propios: los diálogos con la asamblea, el prefacio, las oraciones y las bendiciones. El diácono recibe el gran encargo de cantar el Evangelio, las preces, y despedir la asamblea. Los lectores tienen la misión de proclamar las lecturas. La *Schola* y el coro tienen el grave ministerio de cantar la liturgia y de ser alma y voz de la asamblea. La asamblea tiene el ministerio de responder los diálogos, cantar los «amen» y aclamaciones y cantar las grandes oraciones de la liturgia, entre ellas el Padrenuestro. Todos ellos tienen, no obstante, que ser habilitados para esta misión. Esta habilitación la reciben del Bautismo, por la cual reciben la fuerza del Espíritu Santo. Cantar o no cantar la liturgia pone en juego la dinámica del Espíritu.

2.3. *La liturgia: el locus/el espacio*

Todo lo expuesto anteriormente tiene lugar y ha lugar en la liturgia. La liturgia de la Iglesia es el espacio natural donde canto y música se encuentran con la Palabra. Este encuentro necesita de un tiempo y un espacio para desarrollarse y expandirse. Y esta expansión depende de un elemento fundamental: el silencio (cfr. *Sacrosanctum Concilium*, n. 30).

La liturgia da un tiempo para cada uno de los elementos descritos. Un tiempo para la Palabra y un tiempo litúrgico adaptado a la misma. En cada periodo de la celebración del Misterio de Cristo la Iglesia nos proporciona el alimento de la Palabra de acuerdo con el misterio celebrado. Así en Pascua cantamos las perícopas de las apariciones y en Adviento los grandes anuncios del Mesías. Al amanecer cantamos el *Benedictus* y al atardecer el *Magnificat*. Cada alabanza tiene su tiempo y cada tiempo su particular relación con la Palabra. Esta Palabra da forma, también, al elemento sonoro y lo conforma. En Navidad cantamos Villancicos, o el admirable *Puer natus*; en Pascua cantamos Aleluya, mientras en Cuaresma omitimos el Aleluya y el Gloria; en Semana Santa cantamos las *Lamentaciones* de Jeremías y en el tiempo de Pentecostés el *Veni creator*. La identificación temporal se prolonga hacia los símbolos de las estaciones y también a los símbolos de la vida. El tiempo toma una dimensión litúrgica y por tanto también teológica: no celebramos el tiempo cronológico sino el tiempo escatológico. Cada *Hodie* de la liturgia actúa esta trasposición.

El espacio lo proporciona la liturgia para que cada elemento encuentre su lugar. El altar de la Palabra y el altar de la eucaristía subraya *Sacrosanctum Concilium*. Cada espacio es adaptado a la forma sonora para el que es dedicado. El ambón como elemento espacial y artístico ha recibido la atención de grandes artistas. Pero sólo los verdaderos artistas litúrgicos han sabido dotarlo de una verdadera dimensión sonora. Cada gran construcción tiene su propia sonoridad y cada sonido se adapta a las condiciones acústicas de cada arquitectura. Incluso el espacio para los desplazamientos actúa como elemento litúrgico. El ir y el venir se convierten, normalmente siempre acompañados de canto, en actuaciones del momento salvífico: el introyto, la procesión a las fuentes bautismales en la Vigilia Pascual con el canto de las letanías de los santos; la procesión de Ramos (*Pueri Hebraeorum*) con los cantos litúrgicos, especialmente el salmo 23, etc.).

Así pues el espacio toma dimensiones sonoras para permitir el desarrollo del canto de la Palabra o bien su peroración instrumental. Cada elemento en-

cuentra su «locus» y este lugar toma dimensiones teológicas. Todas las liturgias definen sus espacios. La misma dedicación de las iglesias delimita el espacio y lo distingue del espacio profano. Una de las características de este espacio y que se requiere en todo lo que hasta aquí hemos dicho es el silencio. Una arquitectura que genere el silencio, será pues más litúrgica que una que fomente el ruido. Un arte que favorezca la comprensión de la Palabra será más litúrgico que uno que no lo favorezca.

Una música será tanto más litúrgica en tanto que tenga una adecuación/relación directa con la Palabra celebrada, se mueva en el ámbito espacio-temporal de la liturgia y permita la comprensión /participación en los divinos misterios celebrados. Naturalmente la calidad del musical se supone para poder llegar a estas categorías e igualmente la competencia de los encargados del ministerio litúrgico de la música. Si estas condiciones se dan, podemos hablar de una condición litúrgica que se aboca a una dimensión sacramental y eminentemente teológica.

2.4. *Los creyentes*: audientes-comprehendentes-participantes

Pero todos estos elementos no son abstractos o absolutos en sí. Un espacio, un tiempo una proclamación de la Palabra, una celebración litúrgica, una música litúrgica necesitan de una dimensión comunicativa. Efectivamente todo en la liturgia va dirigido a la gloria de Dios, pero también a la santificación de los fieles. Ya he señalado que la habilitación al ministerio del canto en la liturgia viene del bautismo. Así pues una asamblea que cante y deje resonar en sí el canto litúrgico dará frutos de santidad y de caridad.

Una asamblea que celebra con canto la liturgia escucha y comprende dinámicamente la Palabra celebrada y se hace participante de ella a través de la emoción empática. Pero hay algo más grave: una asamblea que canta es una imagen elocuente de su comprensión de Dios y de cómo se relaciona con él. Ya Agustín lo señalaba en sus Confesiones al describir su encuentro con la Iglesia de Milán, poco antes de su conversión⁹.

⁹ En las Confesiones encuentra Agustín el espacio para recordar, revivir y dejar resonar los cantos que tanto le conmovieron en su experiencia de Milán. El contacto con los himnos ambrosianos, de los cuales Agustín cita fragmentos literales en diversas de sus obras, impresionan íntimamente al filósofo. La percepción de la forma, estructurada en ritmos largos y breves del *cursus* latino, incide en el ánimo del impresionado Agustín, que es llevado de la escucha de la melodía de estos cantos a la conmoción de las lágrimas. El efecto catártico incide en la memoria del Agustín que

Así pues cantar o no cantar en la liturgia no es simplemente una cuestión estética o de habilidades. Tiene una dimensión teológica. San Pío X hablaba de participación intensa a través del canto en la liturgia. El peso teológico de esta participación pasa por comprender algo de nuestro de Dios y de cómo a través del elemento sonoro lo hacemos nuestro y lo reproducimos. Si este elemento ha encontrado en el arte y especialmente en la música, modos universales y perennes de transmitir sensiblemente algo de la comprensión de Dios, ¿podemos negar hoy esta dimensión a nuestras asambleas a nuestra cultura y a nuestros contemporáneos? La pregunta queda servida. La participación activa en la liturgia pasa hoy como siempre por lo sonoro: no lo abandonemos a corrientes estéticas o lo reduzcamos a elementos de inculturación o modernidad. Debemos a Dios un culto digno y sonoro, hoy como siempre.

CONCLUSIONES

El fenómeno musical como elemento dialogal entre el ser humano y Dios encuentra, como hemos visto sumariamente, su fundamento antropológico en todas las expresiones religiosas de toda cultura y tiempo. Su fundamento cristiano se encuentra en el ámbito bíblico, especialmente, en el canto de los salmos y en la profunda relación que el texto bíblico otorga a la relación del hombre que canta con Dios a quien canta. La íntima relación entre la Palabra revelada y lo musical nos hace ver cómo el «*excesus*» de significatividad de la música se interrelaciona íntimamente con la palabra a la que se une y proyecta al cantor y al auditor hacia una comprensión trascendente. Por tanto como primera conclusión podemos afirmar que si Dios se manifiesta en la Palabra, la música, que comparte la intangibilidad, la inmaterialidad, la incorporeidad, la infabilidad del Misterio, se une íntimamente a ella para dar cuerpo a la manifestación epifenómica que se hace comprensión, adhesión, participación y empatía.

La historia de la teología muestra cómo grandes teólogos han prestado atención al estudio del hecho musical. Hay una intensa relación entre el evolucionar –en el sentido de devenir histórico– de la teología y el avanzar de las

escribe las Confesiones. Dos de los momentos catárticos fundamentales que se reflejan en las Confesiones, el pasaje de Milán y el pasaje de Cassiacum, encuentran un lugar en el relato tras pasado por la común experiencia de lo musical. Cfr. AGUSTIN, *Confesiones*, VERHEIJEN, L. (ed.), CCL 27, Turnholt: 1981, X, 50.

artes. He enumerado las íntimas relaciones entre el mundo del arte y el de la comprensión del Misterio. La unión de estos dos caminos ha dado grandes frutos materializados en verdaderas obras de arte reveladoras del Misterio. Me pregunto si este admirable connubio ha sido esterilizado por nuestro mundo actual, o simplemente es la distracción del hombre post-postmoderno lo que la hace infructuosa. La alianza cristianismo-arte, Iglesia-cultura ¿se ha vuelto estéril o solamente es que estamos obnubilados y no somos capaces de analizar, admirar, entender, la gracia que se revela en esa admirable unión?

La dureza del mundo contemporáneo, la crueldad de las guerras, la irrupción de un gusto y un pensar global, parece que no deja lugar a un lenguaje de arte que, dentro de la Iglesia, en especial en la acción litúrgica, se constituya en lugar por excelencia de la percepción sacramental del Misterio de Dios que se revela.

Creo que en este punto urge emprender el estudio de lo musical en la teología y lo teológico en la música. Cabría adentrarnos en el intento de estudiar la percepción del Misterio y determinar la función «*quasi*» sacramental de la música en esta percepción. Llegaría el momento de plantear cómo estudiar la dinámica de la emoción de lo sacro en la música litúrgica. De hecho no es una cuestión tan nueva la del intento de analizar el arte, la belleza, como lugar de epifanía del Misterio de Dios. Grandes teólogos lo han hecho: San Agustín, Hans Urs von Balthasar, Pierangelo Sequeri, Joseph Ratzinger. La experiencia de lo bello, podríamos decir la experiencia mística de lo bello, parece un camino directo a la experiencia del Misterio. Identificar este camino con el hecho musical ya no es tan común ni tan fácil de tratar. La relación entre arte, en este caso musical, y teología queda de manifiesto.

Un acento especial tiene que hacerse en el estudio de la música en la liturgia. He dado algunas claves para comprender las características de una verdadera música litúrgica. La relación de la música con la Palabra, con sus tiempos y sus espacios litúrgicos está por estudiar a nivel teológico, fenomenológico y musicológico. Los grandes compositores de la antigüedad (Palestrina, Victoria, Mozart) e incluso contemporáneos (Penderesky, Messiaen, Pärt) nos han dejado obras eminentes de identificación entre música y liturgia con referencia indisociable a la Palabra. Analizarlos en su contexto litúrgico primigenio es una tare urgente. ¿De qué sirve escuchar una Misa de Mozart en una sala de conciertos si la primera condición de esas creaciones eran totalmente litúrgicas? ¿Cómo puede un músico cantar un *Magnificat* si no conoce el uso de este texto en la liturgia cristiana? ¿Cómo podrán las nue-

vas generaciones decodificar las obras de arte si no tiene una mínima formación bíblica?

La búsqueda de esta belleza y de su comprensión continúa hoy viva incluso en su dimensión más trascendente. La experiencia estética es una de las pocas vías que aún quedan al hombre y la mujer contemporáneos para experimentar la trascendencia comunicativa de Dios. La expresión estética es uno de los pocos lenguajes que poseemos para comunicar con los hombres y mujeres de hoy, tan alejados de la experiencia interior. La vía del arte y en particular del arte litúrgico permanece como uno de los pocos caminos para expresar la maravilla de Dios que se revela y habla y que a través del lenguaje de la belleza artística, a través de la emoción de la experiencia que mueve a «afecto», puede irrumpir de forma transfigurante en la realidad cotidiana.

Algunos autores¹⁰ han hablado del arte como transacción simbólica, como lugar donde se puede percibir lo que no es percible. La música, de manera especial, posee esta cualidad. La inefabilidad de la música, la invisibilidad de la misma, la intangibilidad del arte de los sonidos, la convierten en metáfora viva del lenguaje del Misterio. La experiencia musical es de hecho la única manera de poder entender alguna cosa de ella misma. Esta experiencia musical se realiza en lo más íntimo, en la región donde algo interior al ser humano vibra después de experimentar el movimiento, la conmoción, de todos los sentidos. Es el mismo lugar donde vibra el espíritu humano ante la percepción de Dios y en la liturgia va siempre unida a la Palabra.

La liturgia cristiana pone la música y el arte siempre en relación con la Palabra. De esta unión fecunda e inmensamente rica nace una comprensión de la música que podemos llamar «sacramental», en tanto que permite una percepción trascendental del Misterio del Dios que se revela. Podemos decir, pues, que la música nos permiten hacer experiencia de esta comunicación, nos permiten entender, a pesar de que a veces fijemos nuestra atención en el canal, alguna cosa del Misterio de Dios que en nuestro interior se manifiesta a través de la vibración sonora del arte.

¹⁰ HARTH, T., *Through the Arts: Hearing, Seeing, and Touching the Truth*, en BEGBIE, J., *Beholding the glory. Incarnation through the Arts*, Grand Rapids, MI: Baker, 2000, 5.

Bibliografía

- AGUSTÍN, SAN, *Confessiones*, VERHEIJEN, L. (ed.), CCL 27, Turnholti: Brepols, 1981.
- FUBINI, E., «La musica e il sacro nella tradizione ebraica», en BRUMANA, B. – CILIBERTI, G. (eds.), *La musica e il sacro. Atti dell'incontro internazionale di studi 1994*, Firenze: Olschki, 1997, 13-19.
- HARTH, T., «Through the Arts: Hearing, Seeing, and Touching the Truth», en BEGBIE, J., *Beholding the glory. Incarnation through the Arts*, Grand Rapids, MI: Baker, 2000.
- PIÓ X, *Motu Proprio «Tra le sollecitudini»*, 1903, *ASS* 36 (1903-1904) 329-339.
- PIQUÉ, J., «La música en los monasterios: alabanza a Dios y acogida/diálogo con los hombres y mujeres. La experiencia estética del Misterio», en LÓPEZ-TELLO, E. – SELEN ZORZI, B. (eds.), *Church, Society and Monasticism* (Studia Anselmiana 146), Roma: 2009, 283-315.
- PIQUÉ, J., «L'attimo fuggente/sfuggente: L'universo sacramentale della musica», en SEQUERI, P. (ed.), *Il corpo del Logos. Pensiero estetico e teologia cristiana*, Milano: Glossa, 2009, 179-195.
- PIQUÉ, J., «L'orecchio pensante. Ascoltare il nome trinitario de Dio. Dal Gregoriano a W. A., Mozart e Ch. Gounod», en TOMATIS, P. (ed.), *La liturgia alla prova del sacro*, Atti della XXXIX Settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia, Convegno Nazionali di Professori di Liturgia Italia, Brescia 1 settembre 2011 (Studia Liturgica / Nova serie / 57), Roma: CLV-Edizione Liturgiche, 2013, 245-278.
- PIQUÉ, J., *Teología y Música: Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar; Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen)*, Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, *Tesi Gregoriana*, Serie Teologia 132, 2006.
- PIQUÉ, J., «Teología y música: el canto litúrgico como elemento de percepción del Misterio», en CANALS, J. M. (ed.), *Canto y música en la liturgia*, Madrid: Edice, 2008, 85-94.
- PIQUÉ, J., «“Tra le sollecitudini”. Lectura teológica desde la perspectiva de la sacramentalidad de la música en la liturgia», *Phase* 258 (2003) 501-516.
- PIQUÉ, J., «Vidimus et audivimus: Déu que es revela. Experiència i/o intel·ligència de la fe», *Revista Catalana de Teologia* 39/1 (2014) 49-60.