

Pasado y presente de la música religiosa

Después de breves pinceladas sobre alusiones musicales en el Antiguo y el Nuevo Testamento, el autor hace una incursión exhaustiva por las diversas etapas de la historia de la Música Sacra. Desde los primeros siglos de la Iglesia hasta la actualidad, con especial detenimiento en la normativa jerárquica del siglo XX. Se destaca el rechazo permanente de lo profano en las partituras sagradas por parte de los Santos Padres, los concilios y los papas. Finalmente, se analiza la respuesta de autores y fieles a la reforma litúrgica en su vertiente musical.

José Ignacio Tejón, S.J.*

Música sacra en la Sagrada Escritura

EN el Antiguo Testamento: «¡No te acerques acá! Quitate el calzado de los pies, porque la tierra que pisas es santa» (1). Estas palabras del Señor a Moisés simbolizan toda una concepción de lo sagrado

* Profesor de Historia de la Música Sagrada en la Universidad Gregoriana de Roma. M.A. (Composición) por la Manhattan School of Music de Nueva York.

(1) Ex. 3, 5.

del A.T., que requiere de nuestra parte una actitud de máximo respeto, máxima adoración y máxima alabanza a Yahveh; actitud que se extiende también al lugar de adoración, en especial al templo. En esta concepción se basa la confección de la túnica litúrgica de Aaron, cuya orla debía terminar con «unas campanillas..., a fin de que se sienta el sonido cuando entra o sale del santuario, a vista del Señor, y no pierda la vida (2).

Esta misma actitud rige la música litúrgica, cuyo primer ejemplo se encuentra inmediatamente después del paso del mar Rojo, en el cántico inspirado de Moisés, de alabanza a Yahveh, repetido por María la profetisa, quien «tomó en sus manos un pandero; y salieron en pos de ella todas las mujeres con panderos y danzas, cuyos coros guiaba» (3).

El rey David no desdeña el ocuparse de la música, en la conducción del Arca de la Alianza a Jerusalén, y él mismo designa los cantores «con arpas, cítaras y címbalos, que hiciesen resonar hasta el cielo sonidos de júbilo» (4).

En la ceremonia solemnísima de la dedicación del templo de Jerusalén, «todos los levitas cantores, vestidos de lino finísimo y tañendo címbalos, salterios y cítaras, estaban de pie a la parte oriental del altar, y cerca de ellos 120 sacerdotes tocaban sus trompetas (...); cuando los instrumentistas y cantores levantaron al unísono su voz para alabar y celebrar al Señor (...) “porque es bueno, porque su misericordia dura eternamente” el templo se llenó (...) de la gloria del Señor» (5).

Este canto litúrgico aparece, sobre todo, en los salmos, pero también en muchos otros pasajes de las Crónicas, Esdras, Nehemías, Judit, etc., como oración de alabanza, acción de gracias o petición a Yahveh del pueblo hebreo.

El Nuevo Testamento conserva la veneración al templo del A.T.: Jesucristo le confirma su carácter de santidad: por ser lugar de oración (6) y de los sacrificios rituales, de las fiestas litúrgicas, al cual todo fiel judío iba anualmente en peregrinación (7), allí enseña diariamente (8) y no permite que las gentes pasen por su explanada como por un atajo (9), reprende a los fariseos sus faltas de respeto para con él (10); por eso, porque es la casa del Señor no debe ser tomada ligeramente, echa de él a los mercaderes (11); es la casa de su Padre, lugar de la Presencia, y tiene relación con su Cuerpo (12).

(2) Ex 28, 34-35.

(3) Ex 15, 20-21.

(4) 1 Cron 15, 16.

(5) 2 Cron 5, 12-13.

(6) Lc 19, 45.

(7) Lc 2, 41-2.

(8) Mc 14, 49.

(9) Mc 11, 16.

(10) Mt 23, 16-21, 31.

(11) Jo, 2, 4, 16.

(12) Xavier Leon Dufour: *Lecture de l'Evangile selon Jean*, Tomo I.

Ed. du Seuil, Paris, 1988. p. 253-255.

El canto litúrgico aparece, por primera vez en el Nuevo Testamento, en la solemne ocasión de la última cena: J.C. y sus discípulos «habiendo cantado el himno, salieron hacia el Monte de los Olivos» (13).

En el sentido de canto deben tomarse los dos pasajes sobre la oración de los primeros cristianos (14) y el de la venida del Espíritu Santo (15), comentada por San Ireneo, quien escribe que cuando «el Espíritu descendió sobre los Apóstoles», éstos «cantaron a Dios en unísono de lenguas» (16).

Ese canto religioso, que es manifestación de alegría interna (17) es mencionado por San Pablo en sus cartas (18) a los efesios, los colosenses, y a los corintios, donde parece parangonarlo a otros carismas, de los cuales no desmerece. Por eso, San Clemente de Alejandría dice que «el profeta habla», pero «el sonido de la música es oído en todo lugar» (19).

El canto litúrgico después de Jesucristo

EN los primeros siglos de la Iglesia: Tan importante era considerado el canto, que lo mencionan Plinio el Joven (20) en el año 112 y Tertuliano (c. 155-220) (21), como una de las características de la liturgia de las primeras comunidades cristianas.

¿Qué se cantaba en la Iglesia de las catacumbas? Sólo podemos hacer conjeturas. Pero a partir del edicto de Milán —año 313—, nacen en la Iglesia, y poco a poco van desarrollándose, las diversas formas de canto propias a cada grupo étnico: en el oriente cristiano, el canto bizantino; el céltico en las iglesias de Inglaterra; el galicano, anterior a Carlomagno, en Francia y las grandes iglesias metropolitanas de Galia y Germania; el que, nacido en España hacia el 560, fue bautizado mozarábico porque seguía siendo el propio de las iglesias cristianas bajo la dominación árabe; el ambrosiano, en la Iglesia de Milán; el latino o romano, que empezó a formarse desde que la Iglesia tuvo en Roma libertad de acción, y el llamado gregoriano por su codificador, San Gregorio el Grande (540-604), que se

(13) Mc 14, 26.

(14) Hch 2-42 y 2, 46-47.

(15) Hch 2, 2-11.

(16) Adv. Haer. III, 17, 2.

(17) Stg. 5, 13; Hch 16-25.

(18) Ef 5, 18-20; Col 3, 16-17; 1 Cor 14, 25-32.

(19) Protrectric, XII, 1-20.

(20) Epistolario. Plin. 10, 96.

(21) De anima, Cap. 9: Migne, 659. *Apologeticus adversus gentes*, C. II, Migne, 273; Cap. 39, 18: Migne, 477.

extendió finalmente a todo el occidente, por medio de la reforma litúrgica carolingia.

Hasta el siglo VI todos los fieles cantan, especialmente los salmos, himnos y aclamaciones y respondiendo a las letanías, ministros sagrados, etc., como lo evidencia la gran cantidad de textos conservados, en que los Santos Padres hablan —por lo general elogiosamente— del canto en la Iglesia.

La situación cambia con la invasión de los bárbaros, primero heréticos y luego conversos (22). Su ignorancia, incluso del latín, lenguaje de la música sacra, hace que ésta se confíe al clero o a los monjes (coro en sentido lato), quienes la siguen monopolizando, después de la sustitución de las liturgias locales por el canto gregoriano, de gran calidad pero de más que mediana dificultad. Se ignora cómo y en qué medida participaba el pueblo en el canto.

San Isidoro de Sevilla define al coro como «la muchedumbre de los que se reúnen en los ritos sacros; se les da ese nombre porque están alrededor del altar como una corona y así cantan...» (23).

A partir del siglo octavo proliferan los coros; su repertorio era altamente artístico, pero no siempre litúrgicamente ortodoxo (veremos la condenación, en el siglo XIV, del Papa Juan XXII). Y aunque algunos decretos recuerden que cantos como el Sanctus deberían confiarse al pueblo (24), el divorcio es casi completo entre santuario y nave: coro y pueblo. Este, excluido finalmente por la polifonía del canto litúrgico, incluso del ordinario de la Misa, seguiría participando en algún canto: himnos latinos mezclados con algunas estrofas en lengua vernácula, prosas o cánticos.

El Concilio de Trento distingue de los cantos litúrgicos en latín, cantados por clérigos o cantores profesionales, los himnos en vulgar, que en adelante no se considerarán litúrgicos.

En el período barroco continúa el divorcio entre el altar y la asamblea; la influencia del bel canto se deja sentir en la música de la Iglesia, que sigue siendo propiedad de coro y solistas. Lo mismo podemos decir, en el período «clásico», de las misas de Mozart y Haydn y mucho más de las Beethoven, que respondían a exigencias de la época, aun de las autoridades eclesiásticas, y se adaptaban a la arquitectura del período.

En el siglo XIX, la falta de equilibrio del romanticismo aparece también en la música sacra, compuesta por los compositores románticos para grandes agrupaciones corales, acompañadas de gran orquesta.

(22) Joseph Gelineau: *Voices and instruments in Christian worship*, Ed. The Liturgical Press; Collegeville, Minnesota, 1963 (Trad., de *Chant et musique dans le Culte Chrétien*): pp. 81-83, donde el autor explica vicisitudes del canto del pueblo, hasta el Concilio de Trento.

(23) S. Isidoro (560-636): *Etimologías*, Lib. XI, Cap. XIX, 5; *De officiis ecclesiasticis*, Lib. I, Cap. 3, 2.

(24) Como la «Admonitio Generalis» de Carlomagno, de 789.

Reforma de la música sacra

EN los umbrales del siglo XX, nos hablan del canto del pueblo: el *Motu proprio* de Pío X, que inicia la reforma de la música sacra, las encíclicas *Mediator Dei* y *Musicae sacrae disciplina* de Pío XII, la *Instrucción de la Sda. Congregación de Ritos*, la Constitución *Sacrosanctum Concilium* del Vaticano II, y la subsiguiente instrucción *Musicam sacram*, y varios discursos y cartas de Pablo VI; documentos que analizaremos en sus puntos más importantes.

1. El «*Motu proprio*» de Pío X: (25).

Punto de partida de la reforma de la música *litúrgica* (sólo a ella se refiere Pío X), marca un viraje en la música sacra, sierva de la liturgia, a la que abre nuevos caminos:

a) Estableciendo que debe ser: *Santa, artística* (que posea bondad de las formas) y *universal*.

b) Expresa el Pontífice el deseo de una participación actuosa del pueblo, aunque en este punto sea algo ambiguo, ya que al hablar de los cantores dice expresamente que «excepto las melodías propias del celebrante en el altar y de los ministros (...), *todo el resto del canto litúrgico es propio del coro*».

c) Condena el abuso de dividir los cantos litúrgicos —sobre todo Gloria y Credo— en una serie de piezas independientes.

d) Determina la formación de comisiones especiales de Música Sacra, formadas por peritos; insiste en la formación de coros en las iglesias.

e) El canto gregoriano, que pone como modelo en la formación de nuevas composiciones, debe ocupar en la Iglesia el primer lugar. Alaba la polifonía del renacimiento y admite la música sacra moderna que ofrezca las notas de bondad, seriedad y dignidad.

2. Enseñanzas de la encíclica *Mediator Dei* (26)

a) Es *muy* necesario que los fieles tomen parte en las ceremonias, no como extraños o espectadores mudos, sino (...) alternando su voz con la del sacerdote o con el coro. Una asamblea que, con ánimo intenso, está presente al Sacrificio del Altar, no puede estar callada, ya que «cantar es propio del que ama» (27).

b) La música moderna puede ayudar al culto, cuando cumple las condiciones debidas.

(25) Pío X: «Tra le sollecitudini»: *Motu Proprio* (TLS) 22-XI-1903.

(26) Pío XII: «*Mediator Dei*» (MD): 20-XI-1947.

(27) S. Agustín: Sermón 336, n. 1.

- c) Exhorta a los obispos a que promuevan el canto popular religioso.
- d) Resalta la importancia del canto gregoriano.

3. *Novedades en «Músicae sacrae disciplina» (28)*

a) Confirma las enseñanzas de Pío X sobre las cualidades de la música litúrgica, extendiéndose a la que llama «sacra»; sobre la importancia del gregoriano, y las polifonías clásica y moderna.

b) Debe ser desterrada del templo la música carente de inspiración religiosa y la que esté en contraste con las reglas del arte, ya que no cumple su fin: elevar a los fieles a Dios.

c) Distingue la música *litúrgica*, relacionada con el Santo Sacrificio del Altar, de la *religiosa*, escrita generalmente en lengua vulgar, que puede usarse, en funciones y ceremonias no litúrgicas y en las entonces llamadas «misas leídas» (aunque no en las cantadas en forma solemne), en las iglesias, o fuera de éstas, con gran provecho de los fieles.

d) Expresa claramente el deseo de una participación, en el canto, de la asamblea; los cantos populares religiosos en vernáculo —dice— «proceden del mismo canto litúrgico; difieren mucho entre ellos porque se adaptan a la índole de cada nación»; propone para ellos textos simples, conformes a la enseñanza de la Iglesia, y melodías fáciles pero de cierta gravedad y dignidad religiosa.

e) Otros instrumentos —menciona en especial los de cuerdas— se pueden usar, con condiciones.

f) En los consejos diocesanos de arte sacro debería haber algún experto en canto y en música sacra. Y si existiese alguna asociación fundada para cultivar este arte, el ordinario podría ayudarse de sus consejos.

4. *El Concilio Vaticano II (29)*

a) La adopción de las lenguas en la liturgia, *si bien prescribiendo que el uso del latín sea preservado en los ritos latinos*, es su mayor innovación.

b) Otro punto importante es el de la participación actuosa de los fieles, mencionada constantemente. Para ello, promoción de la música popular religiosa.

c) Debe conservarse e incrementarse el patrimonio de la música sacra; supremacía del canto gregoriano, del cual urge una edición crítica, así como una recopilación de piezas más sencillas, que puedan ser cantadas en las iglesias menores. Menciona también la polifonía clásica.

d) Los coros desempeñan *un ministerio litúrgico*: Por eso deben formarse en las

(28) Pío XII: Encíclica «Músicae sacrae disciplina» (MSD): 25-XII-1955.

(29) Constitución «Sacrosanctum Concilium» (SC), Cap. II y V sobre la liturgia y VI sobre la música sagrada: 16-II-1964.

catedrales —y en cuanto se pueda, en las iglesias menores— y conservarse los existentes.

e) Ocupa el primer lugar entre los instrumentos, el órgano de tubos; otros podrán ser admitidos, con permiso y condiciones.

f) Cultiven los compositores, animados de un espíritu cristiano la música sacra y acrecienten el patrimonio existente, componiendo melodías que puedan ser cantadas por los coros mayores y por los menores, que favorezcan la participación de los fieles y cuyos textos, conformes con la doctrina católica, estén preferentemente tomados de la Escritura y de las fuentes litúrgicas.

5. La instrucción «*Musicam sacram*» (30)

a) Define la música sacra: es «la que creada para la celebración del culto divino, está dotada de santidad y bondad de formas».

b) La divide en: canto gregoriano; polifonía clásica; polifonía moderna, en sus diversos géneros; música para órgano y otros instrumentos; canto popular sacro.

c) Indica la excelencia de una asamblea en que *todos* canten; divide su participación en: *interior*, con la que dicha asamblea presta su mente a lo que dice, y coopera a la gracia divina; *exterior*, que manifiesta su participación interior con gestos y actitudes, aclamaciones, respuestas y cantos; *interna*; por la cual eleva su mente a Dios, mientras escucha lo que cantan los ministros o el coro. Establece qué partes deben cantar los fieles: aclamaciones, respuestas a los ministros sacros, letanías, antífonas y salmos, himnos y cánticos; credo; sanctus; Agnus Dei; Padre nuestro (el ordinario podrá ser cantado en forma antifonal, alternando coro y pueblo).

d) Da normas para las nuevas composiciones musicales.

e) Señala la importancia del coro —que puede ser sólo femenino— y habla de su misión.

f) Recomienda la celebración de misas latinas, sobre todo con canto, donde haya grupos de varios países.

g) Coincide con los documentos anteriores: en el acentuar la importancia del canto gregoriano, la polifonía, la música moderna y la popular; en el recalcar la importancia de los coros en las iglesias; y en los criterios para la elección de instrumentos.

Tres puntos principales de la reforma litúrgica, presentes ya en los documentos de Pío X y Pío XII, subrayados en el Concilio Vaticano y la Congregación de Ritos, y tratados también por Pablo VI en sus discursos, cartas, etc.:

(30) «*Musicam Sacram*» (MS) de la Sda. Congreg. de Ritos, sobre la música en la Sda. Liturgia: 5-III-1967.

1. Uso de la lengua vernácula en la liturgia.
2. Deseo de una mayor participación actuosa en el canto de todos los fieles.
3. Dignidad e importancia de los coros, para dar mayor solemnidad a la liturgia y para sostener y guiar al pueblo; importancia de su existencia y conservación.

Otros puntos tratados también en dichos documentos:

4. Cualidades de la música sacra.
5. Búsqueda de lo bello (en Pío X, Pío XII, la Congregación de ritos y las enseñanzas de Pablo VI).
6. Primacía del canto gregoriano y valor de la polifonía clásica y la música sacra moderna.
7. Conveniencia de tener misas en latín y con canto, en algunas ciudades grandes.
8. Criterios para la admisión de instrumentos.

La Iglesia rechaza lo profano en la música sacra

OTRO punto importante es la constante preocupación de la Iglesia, de acuerdo con la concepción de Dios, Suma Perfección, cuyos templos materiales y su Iglesia espiritual son santos, de evitar infiltraciones profanas y teatrales en el canto sacro.

Por eso, en los escritos de los Padres, que condenan la búsqueda en el canto de la delectación estética más que el fervor del alma, aparece frecuentemente la contraposición entre la música teatral, que corrompe, y la de la Iglesia, que eleva; y así San Ambrosio escribe: «... Todos se amen, todos se ayuden entre sí, y se sostengan mutuamente los miembros, como un solo cuerpo; miembros, a los que deleite, no los cantos mortíferos y la música instrumental del teatro, que ablandan la mente para el amor mundano, sino el canto de la Iglesia y la voz y la vida piadosa del pueblo, conforme a sus alabanzas de Dios» (31).

Abunda en los mismos sentimientos San Clemente de Alejandría: «Debe desterrarse esa música artificial, que ofende a las almas y las lleva a varios sentimientos enervantes, impuros y sensuales, y aun a una excitación báquica de locura. No podemos exponernos al poderoso carácter de modos musicales excitantes o lánguidos, que, por el carácter de sus melodías, llevan al afeminamiento y a la

(31) S. Ambrosio: *Hexameron*, L. III, C. 1, 5 (Migne, *IXV*, 34, 5).

debilidad de propósitos» (32). En el período gótico, cuando el espíritu de rebeldía se hacía patente incluso en la Iglesia, el Papa Juan XXII condena las voces que en lengua vernácula «acompañan el texto sagrado con ostentosa lascivia» (33). También Erasmo (34) y antes Santo Tomás (35), que llega a decir que «el canto no se aviene con laudes divinas», se habían pronunciado contra el estado de la música sacra en las iglesias.

El Concilio de Trento, en el período renacentista, proscribió la música «en la cual (...) se mezcle algo sensual o impuro» (36).

En el período barroco, es Alejandro VII el que prohíbe «todo lo que sea vano (...) e inconveniente al rito eclesiástico, y que pueda ser ofensa a la Divina Majestad y escándalo a los fieles» y «los géneros en los que se imiten, más que las melodías eclesiásticas, las profanas y de danzas» (37).

En el siglo XVIII, Benedicto XIV vuelve a condenar abusos en el canto sagrado y, aunque admite la música sacra moderna, pone límite al volumen de los instrumentos permitidos y establece la prohibición de otros, como el clavicordio y la mandolina, «que por la calidad del timbre y por su uso, son típicos de la música mundana y teatral» (38). Hoy hubiese posiblemente hablado de las guitarras.

Ya en el siglo XX, Pío X decide que «nada debe ocurrir en el templo que turbe o disminuya la piedad de los fieles, nada que dé motivo razonable de disgusto o escándalo, nada, sobre todo, que directamente ofenda el decoro y la santidad de las funciones sacras y que sea indigno de la Casa de Oración y de la majestad de Dios. «Por eso la música sacra debe por lo tanto «excluir toda profanidad»; «las composiciones de estilo moderno que se admiten en la Iglesia no contengan nada de profano, no tengan reminiscencias de motivos oídos en el teatro y no estén compuestas, en sus formas, según los patrones de las piezas profanas» (39).

Pío XII, en *Mediator Dei*: «Cuando (las melodías modernas) no tengan nada de profano o que desdiga de la santidad del lugar y de la acción litúrgica (...) tengan cabida en nuestras iglesias» (40). Y en *Musicae sacrae disciplina*: la Iglesia, que con tanta vigilancia se interesa por la música sacra, quiere defenderla de todo lo que puede mermar su dignidad. Así no se admitan en la iglesia obras carentes de inspiración religiosa que no pueden inspirar la fe y devoción que se deben a la

(32) S. Clemente de Alejandría: *Stromata* VI, 11 (Migne).

(33) Juan XXII: Decreto «Docta Sanctorum Patrum», 1324-1325.

(34) Erasmo (1466-1536): *Opera omnia*, VI, 731 F.

(35) Sto. Tomás de Aquino: *Summa Theologiae*, Pars II/2, Q. 91, art. 2.

(36) Sesión: «Decretum de observandis et vitandis in celebrationem missae».

(37) Alejandro VII: Bula «Piae sollicitudinis studio»: 24-IV-1657.

(38) Benedicto XIV: «Annus qui»: 1749.

(39) Pío X: Véase nota 25.

(40) Pío XII: Véase nota 26.

majestad de la casa de Dios. «La Iglesia debe (...) extirpar de la música sacra (...) todo lo que desdiga del culto divino e impida a los fieles levantar sus almas a Dios». «La música sacra no admita en sí lo que sepa a profano, ni permita que se insinúe en las melodías con que viene presentada». Los instrumentos podrán admitirse «siempre que no tengan nada de profano o de ruidoso, cosas que desdican del sacro rito y de la gravedad del lugar» (41). Esta posición está refrenada por la instrucción (42).

Aunque el *Concilio Vaticano II* se limita a dar disposiciones positivas, condiciona la admisión de instrumentos al permiso de la autoridad eclesiástica y pide que sean aptos para el uso sacro y que «convengan a la dignidad del templo y favorezcan verdaderamente la edificación de los fieles»; y a las nuevas melodías les exige que tengan las características de la verdadera música sacra (43).

El documento *Musicam sacram* es más explícito: rechaza los instrumentos que, según el uso y juicio común, son sólo aptos para la música profana (44).

El Papa Pablo VI, hablando de la renovación litúrgica dice que ésta debe tener presente el *sensus Ecclesiae*, «sin el cual el canto, en vez de ayudar, puede convertirse en fuente de desasosiego, de disipación, de grietas en lo sagrado, cuando no de división en la misma comunidad. No todo es válido, no todo es bueno, no todo es lícito (...). Las melodías no estén sólo inspiradas en la moda, tan mutable como a menudo carente de valores espirituales además de los artísticos» (45). También de parte de Pablo VI, escribe el cardenal Villot: «La música que acompaña la palabra (...) no puede plegarse a normas que estén en contraste con el mensaje divino, ni asumir modos o tonos que aparenten cualquier expresión superficial de evasión o de diversión, o que distraigan el alma de la contemplación de las verdades celestes» (46).

El Papa Juan Pablo II insiste en el adjetivo *sacro*, aplicado a la música destinada a la liturgia por los documentos de la Iglesia, quien «con su experiencia secular, está convencida de que tal calificación tiene un importante valor; debe ser sacra por características especiales que le permitan ser parte integrante y necesaria de la misma liturgia... No se puede afirmar que toda música se convierta en sacra por el hecho y en el momento en que se inserte en la liturgia» (47). Y repite las palabras de Pablo VI: «No todo es válido, no todo es lícito, no todo es bueno...» (48).

(41) Pío XII: Véase nota 28.

(42) «Instructio de musica sacra et sacra liturgia» (IMS) de la Sda. Congr. de Ritos: 3-IX-1958.

(43) Véase la nota 29.

(44) Véase la nota 30.

(45) Pablo VI: Allocución a un grupo de mil religiosas asistentes a un convenio de estudios sobre el canto litúrgico: 15-IV-1971.

(46) Carta al Congreso italiano de M. Sacra.

(47) Juan Pablo II: Allocución a la Asociación italiana de Sta. Cecilia: 21-IX-1980.

(48) Véase la nota 45.

Respuesta a la reforma litúrgica

SU primer punto, la revolución de la liturgia vernácula, deseada y esperada por muchos, ha sido, en general, acogida con gran júbilo. Lo mismo podemos decir del segundo punto: la participación actuosa de los fieles.

Nuevos repertorios. Pero es en el querer proceder, con prisas, a la formación de nuevos repertorios de música popular, vernácula, donde se ha fallado: se ha prescindido casi totalmente del existente, no sólo del latino, gregoriano o polifónico, sino también en lengua vulgar. En verdad, no toda la música escrita a lo largo de los siglos ha sido de primera calidad: la ha habido excelente, buena, mediocre y mala. Y desgraciadamente no sólo la mejor ha subsistido, sino a veces (gracias a ritmos populacheros y a una ramplonería que la hacía asequible a la mayoría) la mediocre y la mala, cuya supresión hubiera sido un bien... Pero la mejor, en la que sólo los textos eran o dulces o ampulosos, no tan de acuerdo con la doctrina del concilio, ¿no se podría haber conservado, con un cambio de texto? ¿Es que acaso los himnos nuevos están todos basados «en la Escritura o en los libros litúrgicos»?

La demasiada prisa con que se trabajó para crear nuevos repertorios no era propicia a una elaboración reflexiva y selectiva de textos y melodías y no siempre los mencionados puntos 4 y 5 han sido respetados...; la riqueza de la música antigua, fruto de larga experiencia, no podía sustituirse de un golpe; como decía Pablo VI, por medio del cardenal Villot: «Es natural que la composición de tan vasto y complejo repertorio no pueda ser fruto de acelerada improvisación, sino que deba madurar lentamente, a medida que los misterios del Señor iluminen las mentes de *los compositores* y penetren suavemente su corazón, hasta hacer saltar la chispa de la inspiración» (49). Esta función no puede dejarse en manos ineptas..., que escriban melodías como la publicada en una hoja dominical del Japón (y que a mis alumnos de composición presentaba yo como ejemplo de carencia total de inspiración) consistente en una escala ascendente tonal y otra descendente; sin más: Do re mi fa / sol la si do - do si la sol / fa mi re do...

26 años después de la Constitución «Sacrosanctum Concilium», y 28 después de las palabras de Pablo VI que preguntaba con tristeza: «En el estado actual de las cosas, ¿qué lengua, qué canto podrá sustituir a las formas de la piedad católica, de las que hasta ahora os habéis servido?» (50), hay que reconocer que se ha hecho mucho en el terreno de la música sacra, pero ¿es todo bueno? ¿Es todo bello? ¿No se ha faltado, en este punto, con frecuencia? ¿Todo lo que se canta, responde a su

(49) Carta del cardenal Villot, en nombre de Pablo VI: 20-IX-1976.

(50) Pablo VI: Carta «Sacrificium laudis» a los Superiores religiosos: 15-VIII-1966.

finalidad: elevar, en comunidad, el alma a Dios? ¿Se han seguido las directivas de la Iglesia? Sobre esto último es Pablo VI quien se queja de que «las mismas Conferencias Episcopales, a veces, proceden por cuenta propia, más allá de los límites justos...» (51).

Pero es sobre todo el punto tercero, el que frecuentemente se ha desestimado y a veces descuidado totalmente:

El coro: ¡Cuántas veces se ha prescindido totalmente de éste, y aun suprimido en algunos casos...! Sin embargo, hemos visto a Pío X y a Pío XII dedicar al coro grandes alabanzas, al Concilio Vaticano y a la Instrucción afirmar su ministerio litúrgico, recalcar la gran importancia que adquiere su función, ya que se encarga de la participación actuosa del pueblo, que debe favorecer; y por eso recomendar la conservación de los existentes y la formación de otros nuevos.

Oíganos a Pablo VI: a) «Sigue siendo de capital importancia la función de los coros; sirven de guía a la asamblea litúrgica, animando el canto, educando el gusto y estimulando la participación activa» (52). b) «Aunque..., en las celebraciones el primado pertenece a la asamblea, no por eso viene disminuido el papel de los coros, cuya tarea deviene aún más importante, ya que deben servir de sostén, modelo y estímulo para una música más elevada y elevante» (53). ¿Se puede hablar con mayor claridad?

El cumplimiento de las normas indicadas en los números 5, 6 y 7 tiene estrecha relación con lo que acabamos de decir, ya que sin un coro que los interprete, y que sirva con sus intervenciones para una mayor solemnidad de la liturgia, la polifonía y un repertorio, de alguna calidad, de canto gregoriano, que según las palabras de Pablo VI «es su alma» (54), se convierten en algo irrealizable. Pero, más aún: es la asamblea misma la que sufre sin ese concurso, ya que es el coro el que le anima y le da vida, ya sea cantando juntamente, ya alternando en el canto con ella.

Principales tendencias de la música sacra vernácula

LIMITANDONOS a la música sacra popular, reseñemos algunas de las principales tendencias que se advierten en ella:

1. El laudable movimiento en favor de un mayor uso de los salmos, iniciado

(51) Pablo VI: Audiencia al Consilium: 4-X-1968.

(52) Pablo VI: Al Convenio X de Música Sagrada: 6-IV-1970.

(53) Pablo VI: A la Asociación Internacional de Sta. Cecilia: 25-IX-1977.

(54) Pablo VI: En la Audiencia General de 28-VII-1968: «El coro al que se priva de aquella melodía que sale de lo más profundo del alma —nos referimos al canto gregoriano— sería similar a una candelera apagada que ya no ilumina ni atrae a sí los ojos y la mente de los hombres».

en Francia, ya antes del concilio, por los PP. Luciano Deiss, C.E.S. y José Gelineau, S.J., que, aunque menos acentuado hoy, tuvo su auge en los años 50-70, aun en otras naciones a cuyas lenguas se adaptó la música de estos y otros compositores; esta tendencia tiene a su favor la gran ventaja de la bondad de los textos, siempre que sean traducidos fielmente.

2. Adaptación, mejor que traducción (de difícil realización, por la estrecha relación existente entre palabra y melodía), de cantos gregorianos a las lenguas vernáculas. Incluimos en esta tendencia, ya que tiene alguna relación con ella, la composición de nuevas piezas según los modos eclesiásticos, cercanos al gregoriano, y que dan con su ambigüedad tonal, un ambiente de arcaísmo y misterio conveniente a la liturgia, contrariamente a los que sostienen, como reprueba Pablo VI, que «debería desnudarse de su carácter sacro, y por eso piensan erróneamente que no se deben usar objetos y vestimentas sacros, sino sustituirles con los de uso común y vulgar (...). Esta clase de ideas trastuecan no solamente la genuina naturaleza de la sagrada liturgia, sino incluso el verdadero concepto de la religión católica» (55).

3. Uso, para las melodías sacras, de ritmos de música norteamericana, «rock» o «jazz». Estas nuevas melodías carecen frecuentemente de espíritu religioso, ya que sus ritmos de danza han sido siempre rechazados por la Iglesia, y ni siquiera son propias de nuestros países europeos. Y se puede ver, en la Iglesia, a personas que al cantarlas, se mueven a su ritmo. Recordemos aquí las palabras de Pablo VI: «Otras músicas que, sin aspirar a atravesar los umbrales del templo, satisfagan las exigencias modernas, especialmente de la juventud, podrán ser utilizadas en otras ocasiones, de alegre o meditativa distracción, de encuentros de reflexión y de estudio, como modo de reforzar con el canto fervores y decisiones. Pero en la liturgia..., acción sagrada por excelencia, se necesita lo que sea más apropiado a este su sublime carácter» (56).

4. Hacer música, más que fácil, facilona, pegadiza, o al estilo de la música «pop», con ritmos sincopados o de marcha. Como la música que llamábamos mala, se aprende en seguida, pero, por su pobreza melódica o su parecido con esas canciones profanas, se opone al sentido de lo sagrado.

5. Traducción e inclusión en nuestros cantorales de «espirituales» negros, género creado por los esclavos de las plantaciones del Sur de Estados Unidos, quienes lo cantaban, en el campo o en sus cabañas, mientras movían el cuerpo, la cabeza o los pies, que hacían resonar en el suelo, y se golpeaban rítmicamente los muslos o se acompañaban con palmas (57). No se les puede negar inspiración

(55) Pablo VI: Alocución al Concilio para la actuación del Concilio Vaticano II: 14-X-1968.

(56) Pablo VI: Alocución a la Asociación Nacional de Sta. Cecilia: 15-IV-1971.

(57) Charles Hamm: *Music in the New World*, Norton and Comp. New York, 1983.

(y frecuentemente fervor religioso), pero trasplantados y privados de ese movimiento, esencial a ellos, están fuera de lugar en nuestras iglesias.

Quiero copiar aquí, ya que estoy plenamente de acuerdo con él, lo que Cristóbal Halffter dice en una entrevista: «Se hace hoy poca música para las celebraciones litúrgicas, en la que no intervenga el pueblo. La que se hace para la participación de la asamblea está basada en general (...) en lo que esa asamblea oye en la calle. Y creo que es ahí donde está la enorme equivocación. Todo lo contrario de lo que se debe hacer. Si entramos en una iglesia es para que nos dé algo diferente de lo que se escucha en una discoteca. Cuando una letra de carácter profundo y espiritual se acompaña de elementos que vienen exclusivamente de la música de la sociedad de consumo se crea una disparidad tal que no beneficia a nadie (...). Justamente la Iglesia debería hacer lo contrario: (...) una música profundamente espiritual para elevar la sensibilidad (...). Yo creo que la música litúrgica no debe ir cambiando con las modas (como decía Pablo VI [58]), sino que debe ser de su tiempo. Debe ir enriqueciéndose, como se enriqueció el gregoriano, a través de los siglos; el gregoriano trajo consigo el discantus, y al final la polifonía y la orquesta. Cuando todo este enriquecimiento debía estar más en auge nos metemos en la música a la moda, a lo que se lleva en el momento. Creo que aquí hemos perdido, la Iglesia ha perdido su aportación cultural». «Cuando oigo un espiritual negro cantado por los negros de Estados Unidos, aquello es impresionante, ahora, cuando te metes en una iglesia románica y veo a un cura que es de allí y a unos señores con boina que son de la zona y cantan espirituales negros, digo: aquí pasa algo, esto no me va aquí, yo necesito mi cultura» (59).

6. Composición de piezas nuevas, según las corrientes modernas de la música —no extremadas, y, por lo tanto asequibles a asambleas y coros que no posean una educación musical especial— y según las características de la música sacra. A veces acuden al folklore del país para el que se escriben (como se procuró con éxito en algunos países, después del *Motu proprio* de Pío X), pero, si no, procuran adaptarse a la idiosincrasia de cada pueblo, según la célebre frase de Manuel de Falla, «Verdad sin autenticidad».

Realizaciones

ANTE la imposibilidad de tratar, en un artículo, para analizarla, la música sacra de hoy en todo el mundo, me limitaré a cuatro países, de los que tengo mayor conocimiento.

(58) Véase la nota 45.

(59) Cristóbal Halffter: Entrevista para la revista *Iglesia*: 28-XII-1985.

1. *Japón*: Existe un centro de música litúrgica, dirigido por un liturgista, que desafortunadamente, sin limitarse a su terreno, ha hecho incursiones deplorables en el de la música, aunque para ésta, junto con aficionados ilustrados, cuenta con el serio compositor Saburo Takada. Este centro, sin tener en cuenta las directivas de la Santa Sede, ignora la existencia tanto de la universidad de música Elisabeth, de Hiroshima, que tiene un departamento —único en Japón— de música religiosa, como las composiciones de sus profesores, quienes con un sano sentido de inculcación, emplean en ellas escalas y modos japoneses. Las publicaciones de este centro, en las que se hallan algunos números inspirados, quieren sustituir con sus cuadernos el antiguo repertorio —recopilación de himnos extranjeros traducidos—, pero no ha representado un gran avance litúrgico; las armonías son occidentales, y los recitativos, monótonos y carentes de gracia. Tampoco faltan piezas que muestren el influjo de jazz y las canciones modernas.

2. *Italia*: El volumen titulado «Nella casa del Padre» (60), del cual se han hecho varias ediciones sucesivas, es una colección seria, que sirve para el pueblo y para el coro, muchas veces con feliz alternancia de los dos. Dividido en 8 secciones, cantos rituales de la misa, cantos para la misa, sacramentos y sacramentales, oficio divino, Año Litúrgico, Iglesia, vida cristiana y celebraciones varias, incluye según las normas del concilio la misa «de Angelis» y los himnos gregorianos más usados; también hay en él corales antiguos y cantos tradicionales —de éstos, pocos— y composiciones nuevas. Desgraciadamente no faltan «espirituales negros» y concesiones, como ritmos de «jazz», acordes para la guitarra, síncopas, etc.

Existe otro himnario, «Alleluia, lodiamo il Signore», subtítulo «Cantos para reuniones de oración» (61), que contiene gran cantidad de textos —remitiendo a veces a otros libros con notación musical— y pocas, y por lo general pobres melodías; tanto en los primeros como en las segundas, a menudo, están indicados los acordes y aun los ritmos, de «rock» en su mayoría —en una ocasión «swing» andante—. Incluye muchos «espirituales», algunos cantos extranjeros —los más populares— incluso el «Glory, glory, alleluia», marcha patriótica de los soldados del Norte en la guerra civil americana, popularizada por Judy Garland, y que en Estados Unidos se usa a veces en la iglesia en fiestas patrióticas, con desagrado de no pocos. Si este volumen cumpliera la función de que habla el subtítulo sería aceptable, pero muchos de estos cantos se usan también en las celebraciones litúrgicas.

3. *Francia*: Ha sido editado en marzo de 1990 un volumen de cantos religiosos y litúrgicos, con el título de «Missel noté de l'assemblée» (62) (Misal de la

(60) Preparado por el Centro Catequético Salesiano y editado por Elle de Turín.

(61) Editado por el Comité Nacional de la renovación en el Espíritu.

(62) Preparado por M. Delhougne, J. Gelineau, Ph. Robert y J. Thunus y editado conjuntamente por Brepols, editions du Cerf, Chaillet, Levain.

asamblea con notación musical), que contiene una gran riqueza de repertorio: la música para todos los salmos, con variadas antífonas; cánticos bíblicos; cantos para las diversas partes de la misa; para los tiempos litúrgicos y las diversas festividades; una sección dedicada a los sacramentos; y otra, a cánticos varios. Contiene, como el himnario italiano, piezas de canto gregoriano, y otras en latín. Al principio, se dan normas para el uso de los cantos, el modo de cantarlos y cómo hacer para que una celebración con canto sea un éxito. Los pocos ritmos sincopados que contiene están usados de modo discreto. Preparada por 4 profesionales, de los cuales 3 son compositores, éstos (y sobre todo el P. Gelineau) están bien representados en el repertorio. Un verdadero acierto. ¡Felicitaciones!

4. *España*: El «Cantoral litúrgico nacional» (63), tras una introducción, en la que se explica el papel de la música litúrgica —con citaciones de documentos de la asociación *Universa Laus*— está dividido en 31 secciones: las 16 primeras (que responden a letras alfabéticas, de la A a la O) tienen una relación más estrecha con la liturgia eucarística; las secciones 17 a 31 se distribuyen así: 17, Adviento; 18, Navidad; 19, Cuaresma; 20, Semana Santa; 21, Pascua; 22, Pentecostés; 23, cantos a Cristo; 24, cantos a la Virgen María; 25, Iglesia-Misión-Testimonio; 26, sacramentos; 27, exequias; 28, salmos; 29, alabanza y acción de gracias; 30, liturgia de las horas; 31, cantos diversos.

Contiene varias piezas de canto gregoriano, pero del repertorio no gregoriano preconiliar sólo conserva unas 10. Esa drástica posición me predispuso contra el cantoral y su primera lectura me causó una gran decepción. Un estudio más detallado me ha llevado a una apreciación más objetiva, que quiero comunicar en estas páginas. Pero antes de proceder a un análisis del libro, y para no repetirme después, indicaré algunos defectos generales:

1. *Ritmos de marcha*: Posiblemente para no caer en el sentimentalismo propio de algunos cantos religiosos preconiliares —como el «Señor, que vienes a la tierra», de Gounod, cuya bella melodía es más propia de un aria de ópera— se ha caído en el extremo opuesto, de adaptar textos —por lo general muy buenos— a ritmos marciales. Podemos encontrarlos (y algunos muy marcados) en las secciones: O (cantos de comunión), 17, 21, 24, 25, 26, 29, 30, pero sobre todo en 28 y 31; algunos son sincopados. Y no es que el repertorio anterior estuviese carente de ellos; recordemos los himnos del Apostolado de la oración, de Nuestra Señora del Recuerdo, de la Virgen del Pilar, o la marcha de San Ignacio, todos ellos con ritmo de marcha aunque sin sínkopas.

Tres de éstos se hallaban en el antiguo cantoral «Cantemos al Señor» (64), que

(63) Presentado por la Comisión Episcopal Española de Liturgia y editado por Coeditores Litúrgicos, 1982.

(64) Editado por el P. P. M. Ayala, en la imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, Madrid, 1925.

incluía también piezas muy buenas de Goicoechea, los PP. Massana, Otaño, Alfonso, Donostia, Valdés; Más y Serracant, Sancho Marraco, Nicolau, Millet (todos compositores profesionales españoles) y otros extranjeros, como Haller, Perosi y Kunc —representado por el popular «Christus vincit»—, junto a magníficos cantos de Mendelssohn, para solo o dúo (canciones de amor a las que se habían adaptado textos religiosos).

Contra esta postura «iconoclasta», oigamos una vez más a Pablo VI: «No debe considerarse la renovación litúrgica de tal modo que se rechace el patrimonio sagrado de los tiempos pasados y se admita indiscriminadamente cualquier novedad. Bien sabéis lo que a este respecto propusieron los padres conciliares: que las innovaciones debían concordar con la sana tradición, de modo que las nuevas formas brotaran, de algún modo, de las ya existentes» (65).

2. *Concesiones*: A la canción popular de hoy, con ritmos sincopados, como en el «rock» o el «jazz», ajenos a nuestra música. Los hay en todas las secciones indicadas, especialmente en las 28 y 31 y además en *A* (cantos de entrada); *H* (procesión de ofrendas). Aquí de cinco cantos, tres, 19, 23, 27.

3. *Reminiscencias*: Un tercer defecto —en el que caen algunos números— es el de usar melodías demasiado parecidas a trozos de zarzuelas, canciones infantiles, etc. Hay una en *E*, 17, 18 y 31; 2 en *D*, *O*, 21, 24 y 26; 3 en 25 y 29 y 5 en 28.

Analizando ahora cada sección, tanto bajo el punto de vista del ritmo, como de la composición, podemos decir:

Las mejores secciones son: *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *J*, *K*, *L*, *M*, *N*, *Ñ* (prescindiendo de un gloria, un credo, un sanctus y un Cordero de Dios que no se atienen al texto oficial y no son, por tanto, litúrgicos): hay riqueza y variedad de melodías nuevas, junto a las tradicionales y a las oficiales en castellano; *la 18* (aunque «el tamborile-ro» me parezca fuera de lugar en la celebración litúrgica y yo hubiese sustituido el n. 55, Cristianos venid, por su homólogo del P. Otaño, más popular e inspirado); *la 19* empieza muy bien con la parte tradicional (aunque el n. 103 no sea un canto de penitencia, sino algo así como un Te Deum en vernácula, como aparece, en italiano, francés, inglés, alemán, español y holandés, en el opúsculo ofrecido por el Vaticano a los asistentes a la misa del Papa, el Domingo de Ramos de 1982) y los cantos modernos son correctos, y algunos, inspirados; *la 22*; *la 23*. en ésta el n. 273 está desplazado: en los países que he consultado se refiere a la Eucaristía; ¿por qué cambiarle a la fuerza el sentido?; en *la 24*, hay una parte buena, que incluye los dos únicos cantos de Otaño y Torres y el 304, que debería atribuirse a Iruarrizaga o Alfonso X, y una parte floja, por causa de los indicados defectos 2 y 3.

Las secciones flojas son: *A* (cantos de entrada), en la que muchas piezas

(65) Pablo VI al Consilium para la actuación de la Constitución conciliar: 14-X-1968.

adolecen del defecto 2; el himno del Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona (1952), con música de Aramburu y letra de Pemán, podía haber encabezado dignamente esta colección; *H* (procesión de las ofrendas); *O*: (cantos de comunión) que empieza muy bien con cantos o extranjeros o tradicionales españoles pero luego, con honrosas excepciones, como el magnífico n. 10, de Halffter, decae, sobre todo rítmicamente. Lo mismo *la sección 17*, que podía haber incluido el «*orate caeli*» gregoriano.

Encuentro *la 20* desambientada, excepto el n. 151. Un exultante coral alemán del siglo XVII (n. 219) termina *la 21*, en la que el ambiente de júbilo se basa en los tres procedimientos que hemos señalado antes como defectuosos (una de las piezas, en especial, recuerda demasiado el «porompompero»), pero donde hay, sin embargo, algunas piezas buenas. A pesar de las piezas de Deiss, en *la 25* hay marchas, barcarolas, ritmos de habaneras con reminiscencias... *La 26 y la 27* son pobres en melodías y ritmos. *La 28*, de los salmos, no puede compararse con sus correspondientes en el cantoral francés (completa y de altura) ni el italiano. A pesar de algunos aciertos, como los núms. 504, 508, 516, 533, son muchas las piezas que caen en los tres defectos mencionados, y hay recuerdos de las canciones populares religiosas francesas de los años 60 de Marie Claire Pichaud o del P. Duval. *La 29* contiene algunas piezas buenas, pero hay 2 calçadas sobre canciones infantiles, demasiado conocidas; una de las piezas (612), se basa en la repetición de una palabra con ritmo agobiante.

Nos acercamos al final: *La sección 30* empieza con un canto, pseudo «espiritual» —en realidad un canto de los «cow-boys» americanos y no un canto religioso. La última sección —*la 31*— es también desigual: aunque Bach, Mason, Deiss y los cantos adaptados a melodías populares le dan calidad, marchas con ritmos sincopados (de las cuales he oído una en Roma, cantada por mejicanos, que se acompañaban con movimientos de los brazos), espirituales negros, y hasta el «Gloria, aléluya», mencionado ya en conexión con la música litúrgica de Italia, no corresponden a ese buen principio.

Desde 1990 existe otra recopilación, más breve, llamada «Cantos para la misa», subtítulo «Repertorio básico» (66). Es mucho más litúrgica que el cantoral (que aún sigue en uso): recoge una mayor cantidad de piezas de canto gregoriano; Deiss y J. Berthier están ampliamente representados; el influjo de Taizé es evidente en los cantos en canon en los que las palabras se repiten —y pueden repetirse hasta la saciedad—; en la sección de Navidad se incluye el célebre villancico alemán «Noche de Dios» de Gruber (no Guiber, como está escrito tanto en el texto como en los índices); aparecen los nombres de Gelineau, I. Segarra, OSB,

(66) *Cantos para la Misa; Repertorio básico*: Coeditores Litúrgicos, 1990.

Beobide (es el único compositor al que no se le da su nombre propio, ni siquiera la inicial; ¿se trata de José María?); han desaparecido las partes de la misa de texto no litúrgico; son muy pocas las piezas con ritmos sincopados (que podían haberse omitido) y sólo una en ritmo claro de marcha. En resumen, un gran avance respecto a la publicación anterior.

Futuro de la música sacra popular

HAY que tener esperanza. Para eso es necesario que se sigan con más exactitud las directivas de la Santa Sede.

El primer paso es el de la buena formación musical en los seminarios, en los que no se descuide la formación del gusto estético, la enseñanza del canto gregoriano y de las diferentes polifonías (antiguas y modernas) ni la existencia de una schola cantorum (coro) que pueda ejecutar esas composiciones así como el buen canto en vernácula. De estos seminarios saldrán los párrocos y obispos responsables de la vida litúrgica musical de la parroquia y de la diócesis, y que tendrán que dar normas a las comisiones litúrgicas, que no siempre caminan por el camino recto. Y esto con humildad, aconsejándose de compositores y musicólogos, bien formados religiosa y profesionalmente, sin exceptuar a los laicos, como el Concilio Vaticano aconseja, y pidiéndoles su colaboración en la composición de piezas nuevas, para el coro o para la asamblea.

El segundo paso será el de formar musicalmente también a la asamblea. ¿Por qué no se puede, antes de empezar la misa, emplear parte del tiempo que se concede, a veces con demasiada largueza, para las homilias, a un pequeño ensayo de lo que se va a cantar y a una explicación de lo que cantará el coro, si lo hay? Es verdad que para esto se requiere una persona especializada. Esta, normalmente si hay coro, tan aconsejado como hemos visto, será su director; y si no pudiera haber coro, alguien con bagaje musical suficiente para poder enseñar sin errores melodías y ritmos de las piezas que ensaye.

El tercer paso será el de la formación de buena música religiosa: adaptada a cada país; basada en escalas y ritmos propios, sin despreciar lo bueno, que para la Iglesia se ha hecho con un sano criterio, en otras partes. Y aquí queda mucho por hacer. Preguntaba yo una vez, en Japón, al obispo de Kioto, por qué los obispos cuando se trata de levantar una iglesia, acuden a los arquitectos más famosos, sin escatimar gastos, y, sin embargo, no encuentran nunca lugar, en sus presupuestos, para plazas de organistas, directores de coro y compositores y por qué no se

pueden hacer concursos para la composición de música litúrgica, que ayudaría tanto a elevar su nivel; yo me refería entonces al Japón, pero ¿no se puede esto aplicar, en muchos casos, a otras naciones? En el renacimiento gran parte de los compositores eran sacerdotes, pero con gran formación musical; hoy ya no basta, como entonces, con ser sacerdote o ex sacerdote, o líder religioso; y menos aún cuando no se tiene la formación e inspiración de un Morales, un Palestrina o un Guerrero... Y debemos acudir a laicos bien formados espiritual y musicalmente, para que nos compongan una música bella, digna y religiosa.

No todo lo fácil es bello; no todo lo bello es difícil. Y hay que hacer música bella y asequible, sin concesiones, para todos; música digna del templo de Dios.

Una música para una elite, sea con acompañamiento de guitarras y ritmos de jazz o de rock, para jóvenes, o de música clásica ultramoderna, apta para algún grupo especializado, pero demasiado difícil para la mayoría, alejaría a otros grupos de personas de distintas edades o culturas; y hay que recordar que la Iglesia, la Eucaristía que se celebra en ella, son para todos, sin excepción.

Tampoco podemos vivir del pasado, con la *sola* ejecución coral de cantos latinos, gregorianos o de polifonía clásica, que excluirían la deseable participación actuosa del Pueblo de Dios, pero que tampoco deben olvidarse.

El futuro de la música litúrgica se debe encontrar en un equilibrio entre la asamblea y el coro, según la mente de los documentos que hemos visto. En educar las asambleas, en promover los coros; en crear nuevas obras de valor, que sustituyan a lo que no vale, *no* al tesoro de la Iglesia, que se debe conservar. Y para esto ayudarían los concursos para la composición de estas obras; en vernácula o en latín para el coro; en vernácula, como regla general, para la asamblea; y de aquellas que, en una feliz combinación, puedan ser cantadas por los dos grupos —coro y asamblea— alternadamente, o al menos con partes dedicadas a todo el pueblo cristiano, y así, todos juntos, con una sola voz o con una sola armonía, puedan cantar al Señor, como prueba de adoración, alabanza y amor, un canto nuevo (67).

(67) Judith, 16, 15.