

LA EJECUCION DE LA MUSICA GREGORIANA

P O R

Mario H. Baera G.

Cuando en el siglo XI Guillermo de Hirschau llamó «gregoriano» al canto llano, nunca imaginó que esta denominación sería definitiva en la historia. Verdad es que Gregorio Magno había emprendido y realizado la enorme tarea de hacer «católico», es decir, universal, un género de música vocal que, a no mediar su decisiva influencia, difícilmente habría podido arraigar en el mundo occidental. Valga entonces, lo que él hizo para que con justicia lleve su nombre.

Es muy posible que alguien juzgue que hacemos una resurrección de temas arcaicos e intrascendentes cuando pretendemos llegar al estudio que nos ocupa. Sin embargo, no es así. Aparte de la importancia que el Canto Gregoriano, en todos sus aspectos, tiene para la Iglesia Católica, cosa que aquí no nos corresponde analizar, es indudable que un género de música que fué durante seis siglos la única manifestación del arte musical en Occidente, tuvo una influencia insospechada en todo el desarrollo artístico musical posterior. No quiero con esto menospreciar la importancia de aquella espontánea afloración que significó la canción popular propia de cada uno de los pueblos europeos por aquellos siglos; pero no hemos de olvidar también que esta creación auténticamente occidental fué ignorada o voluntariamente despreciada. Ya vendrían los tiempos en que, unido el Canto Gregoriano a la canción popular, prepararían la realización feliz de un renacimiento musical total.

Por otra parte y esto me parece esencial en el problema que nos ocupa, ¿cómo podremos entender el espíritu y, más aún, la ejecución de las obras vocales renacentistas, si antes no hemos comprendido plenamente el espíritu y la ejecución del Canto Gregoriano en el cual con insistencia se inspiraron, aprovecharon sus temas y calcaron sus ritmos? Me parece totalmente imposible que se llegue a una ejecución honrada de la obra religiosa de Palestrina, Victoria, Suriano, Animuccia, Morales, Guerrero y tantos otros sin un conocimiento profundo de la ejecución gregoriana. El resultado de tal olvido lo palpamos al escuchar ciertas interpretaciones polifónicas desfiguradas, faltas de espíritu, divorciadas totalmente del pensamiento y la línea que sus creadores quisieron darles.

No es el caso que nos detengamos a hacer un recuento del desarrollo histórico del canto llano hasta sus últimas consecuencias, puesto que todos estos datos fácilmente los encontramos en cualquier libro de divulgación. En posesión ya de esos datos históricos y en el del íntimo encadenamiento que con la posteridad tuvo, se presenta al estudioso moderno un grave problema, muy zarandeado

por las escuelas y no pocas veces falsamente interpretado: ¿Cómo ha de ejecutarse el Canto Gregoriano?

Antes de formular una respuesta, hemos de aclarar que al decir Canto Gregoriano tomamos esta expresión en su más amplio sentido; pues nos referimos no solamente al canto de San Gregorio o Itálico propiamente dicho, sino a todo el canto llano o litúrgico eclesiástico, llámese Ambrosiano, Galicano, Gregoriano o Mozárabe.

Para entrar en el verdadero sentido de la ejecución gregoriana, hemos de tener en cuenta, ante todo, que esta música fué compuesta (y esto es absolutamente esencial para comprenderla), sola y únicamente en función del texto literario y con el fin exclusivo de ilustrarlo, exaltarlo y tratar de traducir en la mejor forma posible su íntimo sentido. Entender otra cosa es, ya desde su base, desvirtuar y desfigurar completamente el sentido genuino del Canto Gregoriano. Toda ejecución, por consiguiente, que pretendiera ignorar la idea y las palabras textuales o solamente velara ligeramente su comprensión, aunque fuera una interpretación exacta de la línea melódica, de tiempos, pausas, modos y signos rítmicos, sería cualquier cosa menos Canto Gregoriano.

Si para la ejecución más acertada de cualquier trozo musical moderno (llamo moderno en oposición a gregoriano) es necesario compenetrarse íntimamente con el sentido que su autor quiso imprimirle, al tratar de Canto Gregoriano esto es doblemente preciso. Sus creadores no se contentaron con expresar sus ideas por medio de sonidos, sino que dieron a esos mismos sonidos un sentido racional, exacto y claro, cuando los hicieron vehículos de expresión y más aun; este medio, muy noble, pero simplemente medio, como tal se empleaba para decir un texto de palabras que constitúan su oración y el de toda la comunidad cristiana.

Indudablemente que la ejecución más o menos perfecta del Canto Gregoriano presenta numerosos escollos; muchos comunes a cualquier ejecución vocal y otros específicos de esta manera de canto. Pero, a nuestro juicio, la dificultad más importante reside en el verdadero e inteligente uso del *ritmo* como elemento totalmente esencial y cuya apreciación falsa, desfiguraría también por completo su sentido propio y característico.

Permítasenos, para la mejor comprensión de la ejecución rítmica gregoriana, que recordemos, de paso, algunos elementos que constituyen, por así decir, su parte teórica.

Sobre una pauta de cuatro líneas solamente se escriben las notas simples y los *neumas*, que se presentan solos o agrupados en diversas combinaciones. El *punto cuadrado*, el *punto inclinado* y la *virga* constituyen la base de los neumas y su duración, vertida a nuestra notación moderna, equivale más o menos a la extensión de una corchea.

La diversa colocación de las llaves de *FA* y *DO* hace automáticamente que todos los neumas queden siempre distribuídos dentro de la pauta o a lo sumo con una línea adicional. Naturalmente, esta colocación de llaves nunca indica el tono absoluto en que haya

Los signos de notación simple que antes hemos señalado, se encuentran generalmente reunidos en grupos que reciben nombres diversos según la manera de agrupación y entre los que cabe señalar el *podatus*, el *porrectus*, el *scandicus*, el *torculus*, etc. Cada una de estas agrupaciones, cuya forma podemos encontrar en cualquier tratado de musicología, debe ser ejecutada conforme a normas bien definidas y largamente practicadas, que sería imposible analizar en un estudio como el que hacemos.

Con estos antecedentes, ligeramente recordados, veamos qué papel desempeña el *ritmo*, punto neurálgico, como hemos dicho, dentro de la ejecución gregoriana.

El secreto de todas las malas interpretaciones rítmicas del Canto Gregoriano, reside, a mi juicio, en haber olvidado algo esencial: la naturaleza rítmica del idioma latino, total y absolutamente diverso del juego rítmico de nuestras lenguas modernas. No olvidemos que los compositores hicieron sus obras teniendo en cuenta esa lengua. Por consiguiente, cualquier sentido rítmico que se quiera dar a la música gregoriana tendrá que estar de acuerdo con la lengua y con el sentido que en ella se daba al ritmo. Ya que no se trata de un estudio filológico, nos bastará recordar que este idioma y el griego no siempre hacen coincidir el acento tónico de la palabra con su acento rítmico. Esto es difícil de entender con la mentalidad de nuestros idiomas modernos, en donde de ordinario ambos acentos coinciden y esto es también lo que nos ha hecho caer en errores profundos al apreciar la ejecución rítmica gregoriana. Es verdad que hay compositores que han hecho música con palabras latinas en que han coincidido ambos acentos y es verdad también que no faltan algunos gregorianistas que por haber puesto música a textos escritos en versos de estructura moderna, nos hacen falsear el sentido del idioma. Pero, si observamos atentamente la mayor parte de los textos gregorianos, advertiremos con claridad que sus autores nunca entendieron así el acento literario latino. Jamás, y esto entiéndase bien, fué para el prosista o el poeta latino el acento de las palabras un movimiento *tético*, pesado, profundo, sino un acento liviano, impulsivo, *ársico*.

Veamos por vía de observación la siguiente frase tomada del himno Ave Maris Stella:



Si el acento tónico latino fuera un acento incisivo, *tético*, el compositor no lo habría colocado donde hay una sola nota, sino al contrario, donde hay sonidos largos o grupos de notas. En nuestro ejemplo vemos cómo la sílaba *A*, en que recae el acento tónico, apenas si suena para hacer recaer el acento rítmico en la sílaba *VE*, átona. Luego encontramos que la sílaba *STEL*, sílaba con

tancia especial a dicha sílaba, de tal manera que las demás le sirvan como preparación o lógica consecuencia.

El acento rítmico, por consiguiente, que se encuentra distribuido en el Canto Gregoriano por medio de los grupos binarios y ternarios en las diversas sílabas de las palabras, ha de ir preparando, como una ondulación suave y ligera, la ascensión hacia la sílaba tónicamente acentuada y, después de darle todo el brillo que le corresponde como a espíritu animado de la palabra, glosarla ligeramente en las ondulaciones rítmicas sucesivas hasta llegar a preparar la nueva ascensión hacia la siguiente sílaba tónica.

Dicha importancia silábica, extendida hacia ciertos miembros de la frase musical que serán señalados claramente por la línea melódica o por el mismo texto literario, hará que una ejecución, antes fría y sin relieve, llegue a ser, a causa de un acento tónico y fraseológico bien entendido, un monumento de vida que deje amplio margen a una perfección artística que, lamentamos, no siempre se busca en este género con bastante empeño.

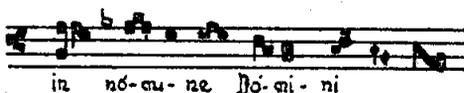
Quando por primera vez miramos un texto de Canto Gregoriano (tan acostumbrados estamos a las señales gráficas de la música moderna), nos parece incomprensible esta música vocal, al parecer sin ritmo y sin tiempos. ¿Para qué estudiar problemas rítmicos en una música que no los posee? Muchos han querido poner en tela de juicio la existencia de medida y tiempo en el Canto Gregoriano, calificando de totalmente contrario al espíritu de este canto y de afirmación antojadiza su pretendido reconocimiento en los diversos textos.

El Canto Gregoriano, sin embargo, posee un ritmo, como lo poseen todas las cosas: como el viento, como nuestro respirar, como los pliegues de las hojas, como la ondulación de las montañas. Al contrario de lo acostumbrado en música, su ritmo es libre, sin determinaciones previas, sin cortes de sucesión precisa. Desarrollado en una maravillosa combinación de tiempos binarios y ternarios, se adapta espontáneamente y sin reservas a la naturalidad de ritmo, libre también, de nuestro lenguaje. Es música de conversación, flúida y natural, no música de ciertos versos que galopan en la imaginación y en los labios, hasta el cansancio.

Esta tendencia nuestra a agrupar todas las cosas en sucesiones de dos y tres, halla en el Canto Gregoriano su más nítida expresión. Bastará cualquier trozo para convencernos de ello y encontrar combinaciones insospechadas de ritmo que nuestra música actual es incapaz de realizar. A veces, se nos aparecen grupos de mayor cantidad de notas: cuatro o cinco. En estos casos, la misma conveniencia y fluidez de la ejecución nos reclama hacer esa división binaria o ternaria que sirva como de pie de descanso, como ligero toque rítmico; algo así como ocurría en nuestros años de niño, cuando lanzábamos piedras al río, las que, dando imperceptibles pasos en el agua, llegaban hasta cerca de la otra orilla.

Sin mayor esfuerzo de nuestra parte, podemos ver cómo este

ritmo fluye con toda naturalidad y que podemos establecer líneas divisorias perfectamente definidas entre cada grupo de dos y tres y en cada nota larga. Esto nos lleva a establecer sin vacilación, en las notas largas y en los principios de grupo, una señal inequívoca de este juego rítmico de los tiempos. En casos que por lo raros son totalmente excepcionales, aparece alguna dificultad para señalar ese ritmo, pero esta dificultad desaparece examinando el giro de la melodía y el mismo texto literario. Examinemos a modo de ejemplo este fragmento del Sanctus de la Misa «Orbis Factor»:

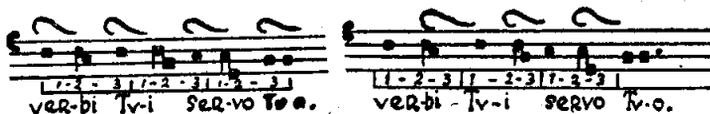


Solamente en la tercera nota de *NO* y la cuarta de *NI* no está señalado el tiempo por nota larga o principio de grupo. Estos dos y uno más dentro del mismo trozo, son los únicos casos que tienen tal particularidad, dentro de cerca de cincuenta tiempos que están señalados claramente y sin lugar a discusión. Por ese motivo se les ha colocado el *epicema* vertical.

No es posible entonces colocar arbitrariamente estos acentos rítmicos o *ictus* dentro del sistema que sustentamos, sino que, salvo esas ligeras excepciones, la nota larga y la iniciación del grupo nos señalarán infaliblemente el impulso ársico, quintaesencia del Canto Gregoriano.

No hay duda que en los pasajes recitativos o salmodiados tales normas carecen de valor, puesto que en ellos no hay notas largas ni neumas compuestas, pero esto se evita fácilmente si tomamos en cuenta que el *ictus* será señalado entonces por el orden de las sílabas con respecto a la última de la frase.

Al hacer esta acentuación rítmica, pongámonos en guardia oportunamente contra el peligro de hacer una interpretación sincopada, de ciertos pasajes; defecto en el cual no es difícil caer y que debe ser totalmente desterrado de nuestra ejecución. Con esa síncope vendríamos a destruir ese ritmo ternario tan hermoso que antes encontramos en el Ave Maris Stella y que es usado con tanto éxito por los más antiguos gregorianistas.



No es del caso entrar en detalles acerca del mecanismo que se debe seguir para una acertada dirección coral gregoriana o quiromonía. Eso nos llevaría a extensas consideraciones que más vale dejar encarpetadas. Con todo, completemos el ligero estudio que sobre el ritmo hemos hecho para aprovecharlo en la ejecución prác-

tica. Es indudable, entonces, que el mecanismo que debemos seguir para la dirección del Canto Gregoriano no deberá consistir en ir señalando cada una de las notas, sino indicar los *ictus* del pasaje a fin de dar toda la flexibilidad que la ejecución gregoriana requiere.

Pero, como estos *ictus* no forman parte de una ejecución aislada, sino que forman parte de una frase que les debe dar su verdadero y propio sentido, no podemos amanerar en cierto modo, esta acentuación, sino distinguir el valor que cada uno de ellos tiene dentro del conjunto de la frase sonora. Es posible que un conjunto de *ictus*, por encontrarse en la parte ascendente de la frase musical, tenga todo el carácter *ársico*, hasta que, una vez llegada ésta a la plenitud, los *ictus* del descenso tengan un carácter *tético*, que hace acentuar la voz dentro de la fluidez. Veamos un ejemplo:



Por tanto, no olvidemos que el Canto Gregoriano es un organismo sonoro en que debe existir la más íntima relación de continuidad entre los miembros de un mismo grupo y de éstos entre sí. Este estilo ligado, compacto, sin rigidez, da al Canto Gregoriano una de sus mayores fuentes de belleza. Es preciso que casi no se perciba el paso de un sonido a otro y que la frase liviana y ligera, cuerda de seda al ascender, se haga línea trabada y grave en el descenso.

Un categórico ejemplo de lo que estamos sustentando lo podremos encontrar firmemente subrayado en la ejecución de la Antífona «Salve Regina», realizada por los monjes de la Abadía de Solesmes. Cuando se escucha esa maravillosa arquitectura sonora en que se han trabado en mutua competencia el espíritu y la honradez artística, se comprende cómo se puede llegar a cantar la música gregoriana sin que sea preciso poseer una voz que asombre. El respeto por el texto, hace comprender lo que más adelante señalábamos: la música se ha transformado, de instrumento de la palabra, en carne y vida con ella y ambas se han fundido para hacerse una plegaria sonora del espíritu.

Conocer el Canto Gregoriano es apreciar íntimamente uno de los movimientos más interesantes de la música artística universal. Por esto, la cruzada que en pro de su depuración han emprendido los monjes de Solesmes y entre ellos Dom Andrés Mocquereau, Dom Gajard, Dom Potier, Dom Desroquettes merecen toda la atención, el respeto y la gratitud de nuestros movimientos modernos.