

# ENSAYO

## LA SINGULARIDAD DE LA MUSICA RELIGIOSA

Por Federico Sopena

### El punto de partida

El problema de la música religiosa no puede hoy ser enfocado exclusivamente ni desde la "profesionalidad" sacerdotal ni -- desde la musical. Psicológica y sociológicamente quisiera mostrar en este ensayo, escrito ateniéndome a la estricta etimología --a gusto le hubiera llamado "tiento"-- cómo a través de la situación actual de esa música podemos acercarnos a un tema fundamental: la relación de la sociedad con el misterio. = Así como en nuestra música humanística el "tiento" parte de = una melodía "dada", yo parto del segundo hecho, estremecedor para mí desde los dos capítulos inseparables de mi vida. Si = predico, si predicara más bien a los jóvenes sobre mi fe en = la resurrección me dirían exactamente lo mismo que a San Pa-- blo en Atenas: "otro día te oiremos", símbolo de cortesía y = de indiferencia a la vez. Incluso el tema de la muerte puede ser recibido igual y hasta respondiéndome politizando ese tema con palabras de Marcuse. Pero esos mismos asisten a un concierto en el que se interpreta la "segunda sinfonía" de Mah-- ller cuyo tema es precisamente el de la "Muerte y resurrección" y entonces no sólo aclaman por la hermosura de la música sino que lloran por la transcendencia del tema. Piénsese en que es ta Fundación para la que escribo, supo responder a otra pasión musical de la juventud que difícilmente puede separarse de -- una realidad religiosa: la pasión por Juan Sebastián Bach. -- Piénsese también que en la arrolladora moda de la canción ligera el tema religioso no falta y no reducido, como se estima superficialmente, al gusto por los "espirituales negros".

Lo anterior puede dar la falsa idea de que nos encontramos ante una ruptura total en el campo religioso como en el = musical. Ensayo, "tiento", demostrar que no es así, que el valor de signo en la música religiosa, con toda su transcendencia sociológica, está en la esencia de esa música y en su desarrollo histórico y de tal manera que, con modestia pero con = firmeza, lo expuesto podría ser uno de los posibles apéndices al libro de Hauser, libro donde lo musical sólo aparece "para alusiones", siempre, es verdad, discretas y no pocas veces -- agudas. Hablar de esencia y hablar de historia exige partir = de una clasificación particularizada que avancé, hace ya años, frente a lo elemental de "música religiosa" y "música profa-- na".

### Música eclesiástica

La compuesta para el culto y que separada de él, o no es nada o es "otra cosa". Hemos de considerar no sólo el culto católi-- co y no podemos detenernos en todos: valga la referencia al =

culto luterano. En otra ocasión me referí al famoso párrafo = de Barth como punto de partida "diferencial" pero hay que ir más arriba, hasta el mismo Goethe. "Tiene el culto protestante poca plenitud para que pueda mantener unidos a los feligreses; de ahí la facilidad de que éstos se retraigan y formen = pequeñas comunidades o haga cada cual, sin cohesión religiosa, tranquilamente, uno al lado del otro, su vida cotidiana. Así data ya de antiguo la queja de que, de año en año, disminuye el número de feligreses que van al templo y en la misma proporción el de las personas que frecuentan la Eucaristía. Pero tocante a ambas cosas y, sobre todo, a la última, la razón no puede ser más obvia: solo que ¿quién se atreve a decirla?. Lo intentaremos. En achaques de moral y de religión, nada puede hacer el hombre de un salto, siéndole necesaria una continuidad, de la que se deriva la costumbre; no puede imaginarse de una manera suelta y descabalada aquello que debe amar y practicar. Y para que repita algo con gusto, es menester que no = se le haya hecho extraño. Pero si al culto protestante le falta, en conjunto, plenitud, inquierase el detalle y se verá -- que el protestante tiene harto pocos sacramentos".

Barth, el teólogo luterano, el más grande teólogo de nuestra época, arranca de ahí para decir las palabras más estremecedoras. "En nuestras iglesias protestantes la Biblia está abierta. Vale la pena pararse aquí un momento, para darnos cuenta de la peligrosa audacia de los reformadores cuando ellos osaron proclamar que la palabra de Dios, expresada en la Sagrada Escritura, es el fundamento y el fin de la Iglesia. El que no ha temblado jamás ante esta audacia, no tiene el derecho de = entonar cantos de alegría y de alabanza a la Reforma. Haciendo ésto, los protestantes nos han prohibido cualquier otra dirección. Lo mejor que la Reforma ha intentado poner como sustitución de la misa debería ser la predicación de la palabra. el "Verbum visibile", la predicación objetivamente clara de la Palabra, se nos ha dejado con caracteres de sacramento. La Reforma nos ha quitado todo y cruelmente no nos deja más que la Biblia. ¡Qué dura realidad es la de que no podemos sacudirnos el yugo!. ¡Si siquiera tuviéramos los recursos de que dispone la Iglesia Católica! ¿No hemos experimentado todos la nostalgia de los bellos cultos católicos y del papel envidiable del sacerdote en el altar?. El sacerdote no se limita a anunciar con palabras la doble gracia de la muerte expiatoria, de la = Encarnación del Hijo de Dios, sino que "creator creatoris" la consume en sus manos. ¡Si pudiéramos nosotros hacer lo mismo! ¡Qué poca importancia tiene entonces la misión de la predicación!. En primer lugar, el pequeño sermón formulario se oculta, se salva por el reflejo del milagro eucarístico en el curso del cual es pronunciado. De hecho, sólo por este milagro = vienen las gentes a la Iglesia. Pero el protestantismo no quiere esta solución. El no puede, sin perecer, alargar la base = terriblemente estrecha de la predicación. Está condenado a no servir más que a la Palabra, añadiendo que esta Palabra, pronunciada y pensada para un hombre cualquiera, es la Palabra = de Dios. Para quien tome en serio pareja audacia, el vértigo es inagotable. ¿Qué haces tú, hombre, poniendo la Palabra de Dios sobre tus labios? ¿Cómo te atreves a jugar este papel de mediador entre el cielo y la tierra?."

En el mundo de la Liturgia católica el elemento de estabilidad, conservador, resulta en apariencia sostenido por un dato fundamental que radicalmente se ha venido abajo después del Concilio: la permanencia del latín no sólo en el centro del culto que es la Misa. Ahora bien: la Historia de la Música nos señala que frente a los elementos de "estabilidad", el canto gregoriano y la polifonía que surge del Humanismo y de la reforma trentina, hay el continuo intento de ingreso de la música profana, ingreso que, si por una parte viene de los compositores hasta el punto de que la influencia del italianismo y el afán de ostentación en el culto borran casi la frontera entre la música eclesiástica y la música profana, por otra, la participación de los fieles no se limita al gregoriano. En la Misa y en los otros actos del culto ocurre un proceso que no ha sido señalado por los sociólogos y que reviste auténtico interés: en esa visión ideal de lo "campesino" frente a la ciudad, ocurre que en esa ciudad el calendario de devociones aparece muy influido por lo rural y de igual manera la misma música. Esta entrada de lo "ideal" campesino como música eclesiástica-popular es un fenómeno muy típico de la época de la Ilustración y que se prolonga hasta muy entrado el siglo XIX: recordemos las famosas y divertidas "seguidillas religiosas". Más tarde, aunque ciertos "cantos de misión" --léase P. Claret-- se entonen hasta en Palacio, la burguesía crea un tipo de canción-religiosa sentimental, de ínfimo valor, ligada sociológicamente al clarísimo predominio de la mujer. Barth, en uno de los escolios de su "Dogmática", explica un parecido proceso de decadencia que para él lo es incluso dogmática dado el papel "constituyente" que ocupa el coral luterano en su Liturgia.

Con el Concilio, con la entrada de lo que se llama, con mal nombre, lengua "vulgar" --yo diría y digo lengua común o mejor "vital"--, la barahúnda es total. Se avienta toda una gran tradición de música eclesiástica, no se puede improvisar al compositor que crea desde lo sencillo y no la música campesina sino la más descarada música callejera penetra en el templo, desde la "misa jazz" hasta la "misa flamenca" pasando por lo que yo creo más valedero: la canción, sin más. Digo que es lo más valedero, aunque pueda ser demasiado "adámica" en su estructura musical, porque no sólo a través de su letra sino --con todo su entero "talante" es signo de una forma nueva de vivir la fe, en el tipo de creencia que escoge y en el sentido muy hondo de "comunidad". No es tiempo todavía para que surja el compositor "distinto" que partirá tanto del pentagrama como de la nueva manera de vivir la fe.

### La música "religiosa"

La de ambiente "religioso", apoyada generalmente en textos, pero aún con ellos y en latín, compuesta no para el culto. Puede tener atmósfera propicia en el templo (no olvidemos, sin embargo, el subtítulo de los oratorios de Haendel: oratorios "escénicos") pero insisto en su no funcionalidad con respecto al culto. Sorprende, como decía al principio, la casi diríamos desatada pasión del público de hoy por este tipo de música. Falta en los historiadores de la música, que no manejan la realidad y el dato sociológico en la transmisión de la

fe, la consideración, el estudio de cómo esta música, siempre, se presenta en forma dialéctica contra la necesaria "funcionalidad" y consecuente conservadurismo de la música eclesiástica.

Unos cuantos ejemplos, pocos pero significativos, nos servirán para ilustrar la tesis de esa tensión: la música "religiosa" no supone en el compositor la aceptación de una fe "heredada" sino la expresión musical de la forma más genuina de -- creer, forma que incluso puede tener superficie y algo más de "contestación". El "oratorio" que deriva de San Felipe Neri, que surge en la Roma de la Contrarreforma, regresa, o mejor, mantiene la herencia del humanismo, se mete muy dentro de una interpretación "humana" de la Sagrada Escritura -la influencia de lo escénico ayuda mucho- y forma contraste, cuando no lucha, con una polifonía con peligro de manierismo o de asepsia. ¿Quién puede dudar, es otro ejemplo, que los oratorios = de Haendel contradicen la tendencia oficial, un tanto farisaica, del puritanismo? Mucho más interesante es el caso de Mozart: compone sus "Misas", bellísimas, para el mundo de la -- "iglesia-salón"; pero, frente a la religiosidad mundana de la = época, la verdadera tensión religiosa, aguda, la encontramos en las cantatas y lieder masónicos, cuando la masonería austriaca de entonces -muy distinta de la latina posterior- presentaba una apetencia de "misterio" y una apetencia de "caridad". No es disparate ver "La flauta mágica", con su interior trama masónica, como "música religiosa". Y aún dentro de la música eclesiástica, Mozart abre con su "Requiem" todo lo que va a significar el "tremendismo" y la "dulzura" en la manera de vivir la fe a lo romántico.

### La problemática de hoy

Lo de ahora, aunque pueda ampararse en esa tradición, tiene = muy notables caracteres de novedad que exigen un despacioso = examen y que están en el centro del carácter de "ensayo". Hay, primero, en un inmediato ayer, en el de Schönberg cuyo centenario de nacimiento celebramos este año, la radical novedad = de una música a la que podríamos llamar "antirreligiosa" con el matiz de hebraísmo que incluye sus feroces "Salmos" pero = no menos "Moisés y Aarón". Pero, cosa curiosa, en un ayer-hoy tenemos la postura radicalmente contraria: el maestro por antonomasia de la música europea contemporánea, Oliver Messiaen, desde una fe tan rigurosa como personalísima crea en el órgano y en la orquesta una música radicalmente "religiosa". Entre esos dos extremos nos encontramos con actitudes muy singulares, interesantísimas desde el punto de vista socio-musical.

¿A qué se debe esa pasión por Mahler a través de la cual el = público español está, por fin, a la par del mundo europeo?. = Inseparable de la muy certificada "desacralización" y del no menos indudable abandono de toda creencia dogmáticamente formulada, se presenta, como contraste y lucha contra la "sociedad de consumo", un afán de abrirse al "misterio", al misterio sin más. Una de las características musicales de la "sociedad de consumo" es la acentuación al máximo de la "música como espectáculo". Pues bien: cuando alguna vez y con acogida espe--

cialmente gozosa por parte de la juventud, se da lo que Mah--ler quería, la conversión del concierto en "acontecimiento espiritual" -una sola sinfonía, sin descanso, con unos minutos de silencio en medio como "reposo" y "repaso"- la sala y su ambiente destilan "misterio".

"Mysteria" se titula una de las obras más significativas de = Tomás Marco, el músico español más representativo de la nueva generación situado ya en la primera fila de los compositores europeos de su edad. Hubo una época, la que gira en torno a = las pinturas religiosas de Matisse y a la influencia de la -- "Sinfonía de los Salmos" de Strawinsky, en la que el artista, sin plantearse el problema de la fe, el artista incluso no -- creyente, se acercaba al arte religioso con un deseo de una = mayor "humanización". Lo de ahora me parece más sincero, más metido en el mundo vivo de la cultura. Si Messiaen, católico practicante, ha abierto musicalmente, como "maestro", la música europea a los ritmos orientales, ¿qué carácter podemos dar a la pasión universal entre los jóvenes por un músico como Ravi-Shankar?. Sale con su cítara, dice palabras de "meditación", hace que la sala se llene de olor a incienso: no es extremista hablar de cierto ambiente "religioso" porque, no lo olvidemos, el preámbulo indispensable para toda apertura a la fe, = es la apertura al "misterio" sin más. En el mismo "silencio" proclamado por el compositor John Cage, punta de vanguardia = desde hace años, hay matices muy singulares en esa línea. Recordemos, para terminar, la auténtica avalancha de multitudes juveniles en los conciertos de órgano: asistir a uno de Karl Richter, el más celebre, el casi mito viviente, en Munich, -- concierto en templo, es algo así y así se ha llamado como la más alta transcendencia y salvación de los "hyppies". Puede = haber un poco de exageración en todo ésto pero lo indispensable desde el punto de vista de la "Sociología del espectáculo" es que músicos "eclesiásticos" de antes -recordemos el éxito impresionante del "Oficio de Difuntos" de nuestro Tomás Luis de Victoria- y músicas "religiosas" posteriores con los "Re--quiem" en cabeza, aparecen incorporadas como pan cotidiano -- del espíritu a los que singular y colectivamente afirman su = incredulidad. No es paradoja sino síntoma de aguda tensión. = Lo confirma la parte final de este ensayo.

### La música profana "grave"

He aquí un tipo de música sobre el que creo haber sido el primero en llamar la atención. Históricamente yo he seguido la = pista a una línea muy singular que, en el paso de la "Ilustración" al romanticismo, la encontramos en los "conciertos espirituales", tan importantes para Mozart y en la última etapa = de Beethoven, especialmente en los cuartetos. La claridad de la estructura es el mejor signo de la tensión: sobre formas = de música profana, de estricta música profana, un "contenido" -necesitamos a veces recurrir a los viejos polos- muy cercano a lo religioso desde un ahondamiento muy grande de temas humanos. La corriente sigue a través de todo el romanticismo: parece mentira que todavía no haya un estudio serio sobre ese = piano que, primero en Liszt con sus "consolaciones" y luego = en César Franck, constituye un "corpus" de extraordinario inte

rés que dejará su huella en Debussy -lo religioso se hace "íntimo": piensese en "Pas sur la neige"- para llegar a su cúspide y a su máxima actualidad, primero en Bartok, luego en el Messiaen joven. Hace años intenté una primera aproximación especialmente revivida ahora en torno al estreno de "Wozzeck" de Alban Berg. El caso de Bartok es delicado y dramático. Dos cartas de París, escritas en el año cinco, tienen párrafos en los que el músico afirma, violentamente, su incredulidad. "Es chocante que la Biblia diga que Dios ha creado al hombre: es el hombre quien ha creado a Dios. Es chocante que la Biblia diga que el cuerpo es mortal y el alma inmortal porque esto es verdad pero al revés: el cuerpo -su materia- es eterno; el alma -su forma- es limitada. Es chocante que las carreras del sacerdote y del actor sean opuestas porque ambos hacen lo mismo: recitar fábulas". Este es el Bartok joven, violento, pobre, estudiante en el París lujoso y rosa, que reacciona contra ese lujo y ese poder, incluso contra una religiosidad en torno que le parece insubstancial; deambula por París con una irritada, silenciosa desesperación, que nos hace recordar al protagonista de los "Cuadernos de Malte" de Rilke. Después expresará como nadie la angustia de la noche sin Dios. En los años anteriores a la segunda guerra mundial, Bartok vive de manera total la tragedia de su país: esa vivencia de una continua angustia le hace compañero de toda una serie de compositores irritadamente angustiados. En Schönberg, en Berg, cuya música es compañera de la angustia de un Kafka, parece negarse la posibilidad de una esperanza: son vidas estremecidas, desencajadas, lunáticas, pero de noche sin paz, que prolongan la línea romántica. Pero aun en ellas se plantea el "misterium tremendum" y basta recordar el último tiempo del concierto para violín de Alban Berg. De esa situación parte Bartok en sus obras anteriores al exilio. Después, en Norteamérica, la enfermedad, la pobreza, la pena por la desgracia de su propio país, le acerca a esa realidad transcendente que de joven había negado. El artista, en esa situación de despedida, reza a través de su música. Mucho nos dice ese tímido "Dios lo sabe" de una de sus últimas cartas y mucho, muchísimo, nos dice la música "profana grave" de los tiempos lentos del tercer concierto para piano, del concierto para viola, andantes que él llama "religiosos". Dentro de esa "música profana grave" yo incluiría la grande y "cenicienta" obra póstuma de Falla: "Atlántida", "cantata escénica", intenta una singular estructura dentro de la línea que estudiamos porque, a fin de cuentas, como señaló Marañón, es religiosa a partir de un ahondamiento en el humanismo. La música eclesiástica que Falla no pudo hacer, dadas las limitaciones del "Motu Proprio" de Pío X, se encarna aquí pero con un mensaje mucho más libre.

### La problemática de hoy

¿No están en la línea anterior títulos como los siguientes?: "Cantata para los derechos humanos", "Requiem para una libertad imaginaria" (Cristóbal Halffter); "La libertad sonríe" -- (Luis de Pablo); "Mysteria" (Tomás Marco); "Homenaje a Cortázar" (José Ramón Encimar). Hablo sólo de músicos españoles para citar lo más cercano. Están en la línea señalada, pero con una gran novedad sociológica que debe de influir en la misma estructura: la búsqueda de "participación". Entendámonos. Hay

ya una dialéctica muy tensa de la que va a salir, precisamente a través de músicos como éstos, una nueva relación entre = el músico y los auditores. No digo del "público" porque el -- meollo de la cuestión está precisamente ahí.

La sociedad de consumo ha puesto de moda la "música como es-- pectáculo", señalamos más arriba. Eso sólo trae como conse-- = cuencia una terrible inversión de valores: el intérprete, so-- cial y económicamente -realidades inseparables- se coloca por encima del compositor. Se ve la música como esplendor al que se le une una melancolía, un "misterio sin compromiso". Esto afecta de manera retroactiva al concepto que se tiene de los compositores ya consagrados: salvo unas vagas dimensiones de melancolía, se ve la inspiración como algo muy solitario, muy fuera no ya de su tiempo sino de las "situaciones permanentes" que exige una audición verdadera. "Fidelio" de Beethoven no = es ópera popular precisamente porque es lo más claramente com prometida. Los ejemplos podrían multiplicarse: el público de hoy, atento al esplendor del divismo, se ve empujado incons-- cientemente a olvidar el soporte político que fue inseparable de la gran ópera italiana del diecinueve o de la auténtica de nuncia de la idolatría del dinero que hay en la "Tetralogía". La rebelión de muchos contra Mahler estriba en que no es posi ble el gozo musical sin la meditación del mensaje.

En el polo opuesto de esa tensa dialéctica tenemos una forma de componer que casi viene directamente hecha desde el audi-- tor, desde un auditor radicalmente "contestatario" que "exi-- ge" lo que quiere oír y que, por lo tanto, excluye esa última raíz personal e insustituible de la inspiración. Esto, inevi-- tablemente, empobrece el valor estético y así de verdad se -- planteó -nada es totalmente nuevo- en la música eclesiástica de la antigua liturgia, cuando al lado del "esplendor" en el = coro surgía la verdadera miseria musical de tantos cánticos = "populares".

Lo que busca la "música profana grave" de estos compositores va más allá de esos conciertos esencialmente minoritarios, -- conciertos "para amigos" con éxito asegurado: es indudable, = como ocurre con el teatro, que en ese ambiente se ejercite la participación pero sin exigencia máxima. En cambio, en esas = obras "grandes" se busca llamar al público normal para que as cienda a "comunidad". Difícil empeño como se ha visto al in-- jertar en una temporada de ópera "Selene" de Tomás Marco. Se logra mejor en el mundo sinfónico porque ya dentro de su pú-- blico funciona un verdadero "grupo de presión" que impone, al menos, el respeto. La comparación con el teatro es útil: en-- tre el público que todavía añora la "alta comedia" y grupos = como el de "Tábano", está la madurez-puente de las obras de = Buero Vallejo, por ejemplo. De aquí, que en la enseñanza de = la música, de su Historia, insistamos tanto en los problemas que plantea este ensayo y que, como en las novelas por episo-- dios, "la solución mañana". Pero es importante que el proble-- ma pueda plantearse desde la "música religiosa".