

## **El canto gregoriano: «icono sonoro» del misterio litúrgico<sup>1</sup>**

### **Introducción**

La comprensión y la capacidad de apreciación del canto gregoriano en su naturaleza más profunda, como aquella oración que Cristo (como cabeza de la Iglesia) dirige al Padre, para su glorificación y la redención del hombre<sup>2</sup>, hace necesario ante todo, el conocimiento de su fundamento teológico-espiritual. Solamente sobre esa base se puede llegar a comprender el canto gregoriano en su valor más rico, el de ser oración viva, así como también apreciar su riqueza estética y calidad musical.

Por eso comenzaremos sondeando sus bases espirituales, que se remontan a las Sagradas Escrituras y a la Iglesia de los Padres, principalmente de los primeros VII siglos.

### **I. El canto gregoriano y la espiritualidad lírica**

#### ***1. San Agustín y el canto Ambrosiano***

La síntesis más importante del fundamento bíblico y teológico del canto en la liturgia fue obra de san Agustín de Hipona (+430), pero el sus-

---

<sup>1</sup> El Autor es monje sacerdote beneditino de la Abadía San Benito de Luján, Argentina.

<sup>2</sup> Cf. CONCILIO VATICANO II, *Sacrosanctum Concilium* 5.

tento de sus afirmaciones se encuentra en su experiencia personal de conversión. En una de sus visitas al obispo de Milán, Ambrosio, Agustín encuentra a todo el pueblo reunido en la basílica Porciana, con su pastor, que los alentaba frente al inminente peligro del acoso arriano, haciéndolos cantar:

«¡Cuánto lloré con tus himnos y tus cánticos, fuertemente conmovido con las voces de tu Iglesia, que dulcemente cantaba! Y mientras aquellas voces penetraban en mis oídos, tu verdad se derretía en mi corazón, con lo cual se encendía el afecto de mi piedad y corrían mis lágrimas, y me sentía bien con ellas» (*Confesiones* L, IX, 6).

San Agustín, sin saberlo, asiste al nacimiento del canto «ambrosiano», antecedente histórico del gregoriano. Agustín descubre en el canto una fuerza de penetración de la Palabra de Dios que armoniza en un solo movimiento, dirigido a Dios, lo ético-religioso con lo estético. Esa Palabra que llama a la conversión recibe toda su riqueza de expresión en el canto.

Esta experiencia personal, sobre la cual san Agustín elaborará su «espiritualidad lírica»<sup>3</sup> reposa sobre una intuición que san Ambrosio (+397) había percibido y expresado en su *Comentario al Salmo 1*:

«Dios ha puesto el placer de la felicidad futura como el más grande incentivo para la virtud. El diablo pensó astutamente que el placer podía ser también la fuente del pecado...» Pero David advirtió de dónde y con qué fraude el hombre había caído... y por eso se aplicó a reconstruir y recrear aquella belleza y, dedicándose a los salmos, nos procuró un equivalente de la vida celestial»<sup>4</sup>.

El salmo, como texto bíblico lírico, reúne en sí lo ético y estético, lo humano con lo divino, reintegrando en el hombre dos dimensiones que se enfrentaron por el pecado, y que adquieren toda su fuerza cuando son restituídas a su unidad original en el plan de Dios. Esa era la concepción que san Ambrosio tenía del canto, entendiendo por ello el canto de los Salmos<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> VAGAGGINI C., *La teologia della lode secondo S. Agostino*, en *La preghiera*, Roma, 1964, p. 466.

<sup>4</sup> AMBROSIO, *Explanatio Ps 1,1-3*.

<sup>5</sup> L. Pizzolato ha estudiado la riqueza que tiene en Ambrosio el concepto de «salmo», poniendo de relieve su intrínseco carácter de «canto», así como la integración que realiza

Por otra parte conocemos el tipo de canto que creó Ambrosio y que llegó a desarrollarse con un repertorio y estilo paralelo, y bastante similar, al gregoriano, conservándose como patrimonio propio de la liturgia de Milán hasta el día de hoy.

Este canto «ambrosiano» puede considerarse un verdadero antecedente del gregoriano, tanto en sus formas como en su repertorio. De hecho el gregoriano ha incorporado en su haber el llamado «Gloria ambrosiano», de origen milanés<sup>6</sup>. Las características de ese canto inaugurado por Ambrosio son su extrema simplicidad, al punto de hacerlo muchas veces una simple «cantilación» de un texto, salvo alguna sílaba que es privilegiada, a la que se adorna con un conjunto de notas más extenso<sup>7</sup>. Ahora bien, ese recurso estilístico fue explicado en su fundamento litúrgico-espiritual por el mismo san Agustín, y pasó a ser uno de los recursos técnicos del posterior canto gregoriano. Se trata del *iubilus*.

#### a. El «jubilus»

San Agustín está muy lejos de convertir la celebración litúrgica en un discurso inteligible, y por eso, como discípulo de Ambrosio, sabía que era el canto el que podía sacar al hombre del tedio ante lo impenetrable, elevando su corazón y con ello todo su ser, superando la incapacidad de la inteligencia ante el misterio de lo divino. De este modo identifica el momento más elevado de la vida espiritual, el éxtasis (*ek-tasis*, estar fuera), en la celebración litúrgica, particularmente en la alabanza, que sólo puede darse en aquel que ama:

«*Cantadle un cántico nuevo, cantadle con maestría (Sal 32,3)*. Fíjate que Él te da como el tono de la melodía a cantar, no andes en busca de las palabras, como si tu pudieses traducir en sonidos articulados un canto con

---

de aquellos elementos separados por el pecado. Cf. PIZZOLATO L.F. a c.de, *Opera Omnia di Sant'Ambrogio, Commento a dodici salmi/1*, Roma 1980, pp. 21-31.

<sup>6</sup> Ese Gloria figura en el repertorio «ambrosiano», pero con un texto distinto, pues forma parte de una pieza que lleva por nombre *Laus angelorum*.

<sup>7</sup> El Gloria ambrosiano es bien representativo de esa simplicidad y de uso de *iubilus* como único recurso musical.

el cual Dios se deleite. Canta con júbilo. Cantar a Dios con maestría consiste en ésto: cantar con júbilo. ¿Qué significa cantar con júbilo? Comprender y no saber explicar con palabras lo que canta el corazón. Aquellos que cantan durante la cosecha, o la vendimia, o durante cualquier trabajo intenso, primero advierten el placer provocado por las palabras del canto, pero enseguida, cuando la emoción crece, sienten que no pueden más expresarla en palabras y entonces se entregan a la sola modulación de notas. Este canto lo llamamos con "júbilo". El júbilo es cierto cántico o sonido con el cual se significa que el corazón ha dado a luz lo que no puede expresar o decir» (*In Ps 32, Enar II, sermo I,8*).

La alabanza manifiesta el gozo por el bien alcanzado en el que ama, pero por eso mismo reviste una perspectiva escatológica, que sólo se realizará en el cielo, ante el trono del Cordero (cf. *Ap 14,3; 15,3*). Para Agustín la caridad cristiana, el amor, tiene un paso más allá que es la alabanza del amado. En la alabanza el amor alcanza su plenitud y expresión consumada.

Ese arrobamiento que Agustín llama «*jubilus*» pasó a significar en el canto gregoriano el conjunto de notas, a veces muy largo, que se encuentra bajo una sola sílaba, principalmente el *Alleluya*, que se extiende sobre la sílaba «*Ya*», que no es sino la abreviación hebrea del Nombre divino de Yahvéh. Ese «júbilo» significa el canto gratuito, que no se agota en la comprensión, sino que se extiende en el gozo del cantar a su Señor.

De este modo San Agustín deja sentados los fundamentos de la espiritualidad de la Iglesia de occidente, que será siempre una espiritualidad litúrgica, que alcanza su momento culminante en la alabanza comunitaria, cantada a Dios en el acto litúrgico\*, y esa espiritualidad es la que asume el canto gregoriano.

## 2. *El fundamento bíblico del canto*

### a. *La Biblia y el Canto: los Salmos*

A pesar de encontrar referencias al canto ya desde el mismo libro del Génesis (4,21: *El nombre de su hermano era Yubal, padre de cuantos to-*

---

\* VAGAGGINI, *op. cit.* p. 449.

can la cítara y la flauta), y lo vemos seguir a lo largo de todo el A.T., sin embargo podemos decir que es el libro del *Apocalipsis* el que nos da una verdadera clave para entender el sentido del canto en la Biblia.

Y lo primero que debemos decir es que el canto es un elemento esencial de la liturgia celestial que se celebra ante el trono de Dios y del Cordero:

*Entonces tuve una visión: Una puerta estaba abierta en el cielo y aquella voz que había oído antes, como voz de trompeta que hablaba conmigo, me decía: «Sube acá, que te voy a enseñar lo que ha de suceder después». Al instante caí en éxtasis. Vi que un trono estaba erigido en el cielo, y Uno sentado en el trono... En medio del trono y en torno al trono, cuatro Vivientes llenos de ojos por delante y por detrás... y repiten sin descanso día y noche: Santo, santo, santo, Señor Dios Todopoderoso, Aquel que era, que es y que va a venir... (Ap 4,1-8).*

Por eso san Agustín presentaba la liturgia de la Iglesia terrena como una imagen y anticipo de lo que será la vida en la patria celestial. Allí «videbimus, amabimus, laudabimus: ecce quod erit in fine, sine fine»<sup>9</sup> (veremos, amaremos, alabaremos: eso será al final, sin fin). Es esa perspectiva escatológica la que debe ordenar nuestra vida presente:

«¿Cuál será nuestra actividad en el cielo? Alabar a Dios, amar y alabar; alabar en el amor, amar en la alabanza. *Dichosos los que viven en tu casa, alabándote siempre (Sal 83,5)*»<sup>10</sup>.

La liturgia celestial como modelo de la liturgia terrena recorre toda la Escritura desde el libro del *Éxodo* (25,9) hasta el *Apocalipsis*.

Pero el canto es también para la Biblia la expresión final de la experiencia salvífica obrada por Dios, y su celebración. Pero más todavía, es en el mismo canto que se realiza el acontecimiento salvífico: lo hace presente y efectivo. El canto participa de la naturaleza sacramental de la liturgia, es decir, realiza aquello que significa y expresa.

Pero mientras que en el *Apocalipsis* el canto de la liturgia del cielo es expresión de la salvación definitiva, en el resto de la Biblia, vista como historia de la salvación, el canto es «memorial», actualización de un acontecimiento salvífico pasado y su presencia ahora, en la asamblea litúrgica: desde la Pascua judía hasta la Pascua de Cristo, en la Eucaristía.

<sup>9</sup> *De civ. Dei* XXII cap.30 n° 1 y 5.

<sup>10</sup> *Enarrat in Ps* 147,3.

De este modo encontramos cantos litúrgicos diseminados por toda la Biblia, desde el *Éxodo* hasta *Esdras* y *Nehemías*, pasando por los Profetas, y que alcanzan un coronamiento en el libro de los *Salmos*.

Según el gran estudioso R.Tournay O.P., el Salterio es una recopilación de 150 salmos de fechas muy diversas, que Esdras y Nehemías unificaron para que los fieles, que volvían del destierro de Babilonia, pudiesen revivir en la liturgia del Segundo Templo la experiencia de los profetas, es decir «ver y oír al Señor» en la liturgia, a través de los salmos<sup>11</sup>.

### b. El canto por antonomasia: El Cantar de los Cantares

Pero, a pesar de que el canto en las Escrituras tiene una presencia privilegiada en los *Salmos* (y ese será el material de base del canto gregoriano) no es en ellos donde se da la expresión mayor de lo que significa «canto» en la Biblia. Es en el *Cantar de los Cantares* donde el canto revela su naturaleza: es la expresión más alta del amor. Es más, lo que se llama «canto» en ese libro no es sino el amor, que bajo las imágenes esponsales, presentan el amor de Yahvé por sus fieles. Esa es la cumbre de la espiritualidad bíblica, expresada en el canto<sup>12</sup>.

En el Nuevo Testamento es principalmente el *Apocalipsis* (c.21 ss.) quien retoma esas imágenes, presentando a la Iglesia como la Esposa, y las bodas del Cordero como culminación de toda la historia de la salvación.

Pero dentro de ese lenguaje del amor que presenta el *Cantar de los Cantares*, el canto Gregoriano capitaliza otro elemento, central en la pers-

<sup>11</sup> TOURNAY R.. *Voir et entendre Dieu avec les Psaumes*, Paris, 1988.

<sup>12</sup> Un fenómeno curioso es que el *Cantar*, que en la tradición de Israel se cantaba especialmente en la Pascua, el canto gregoriano lo utiliza (en sus imágenes y textos) para referirse a la encarnación de Verbo, momento de comunión y Alianza definitiva de lo humano con lo divino. Y por eso lo vemos aparecer principalmente en los tiempos de Adviento (Himno *Conditio alme*, 3a estrofa: *Uti sponsus de thalamo*) y Navidad, así como en las fiestas de Dedicación de Iglesias (Himno *Urbs Jerusalem*, 2a estrofa: *Nova veniens de caelo, nuptiali thalamo; prae parata ut intacta, copuletur Domino*) y de la Virgen María (las antífonas de Vísperas de las Fiestas: *Dum esset rex, in accubitu suo...; Laeva eius sub capita meo; Nigra sum; Iam hiems transiit*), en quien se realiza de un modo especial esa presencia de Dios en Cristo, como lazo de amor esponsal.

pectiva del *Cantar*: la voz del amado. La gran revelación que hace el *Cantar de los Cantares* es que el Amado, el Señor Dios, habla a su novia o esposa, pero su voz, por ser voz del amor, es un canto. El amor de Dios por su pueblo se revela en un canto. Y por eso, como veremos más adelante, el canto gregoriano, al ser eminentemente bíblico, se presenta como la Voz de Dios, del Amado, y de la Iglesia, pero lo fundamental es saber reconocer en ese texto bíblico cantado la Voz del Amado<sup>13</sup>.

Finalmente cabe señalar la presentación que hace la *Carta a los Hebreos* del Sacrificio de Cristo. Según ella toda la obra de Cristo fue una gran ofrenda litúrgica al Padre, donde Él fue víctima, altar y sacerdote, presentada ante el altar del cielo (cc. 7-9). Y por su misma naturaleza de esa ofrenda fue *un sacrificio de alabanza* (c.13,15). Nuevamente el canto pasa a ser la expresión más plena del misterio litúrgico.

### c. La «cantilación» de todas las Escrituras

Pero el canto tiene una presencia aún mayor en las Sagradas Escrituras. Éstas, antes de ser fijadas por escrito fueron conservadas por una tradición oral, muy cercana a la forma de canto llamada «cantilación», que después describiremos. En rigor, la fijación por escrito tuvo objetivos prácticos, pues siempre se conservó el texto cantado como su forma plena, y la forma escrita como secundaria. Y ésto tanto en la tradición hebrea como cristiana.

En la tradición judía encontramos que el *Talmud* dice:

«Un profundo conocimiento de la Ley (*Torá*) sólo puede ser alcanzado cantándola. El que recita la Escritura sin “cantarla”, dice la *Mishná*, es un idólatra. A quien lee la Escritura sin cantarla... se le puede aplicar la palabra de la Escritura: *Les he dado leyes y no las observaron*.

Quien lee la Ley (*Torá*) sin la melodía y la estudia sin el canto muestra desprecio por sus valores y por su ley. Canta la Ley cada día, cántala cada día»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> El *Cantar de los Cantares* insiste en esa escucha de la voz del Amado en varias oportunidades: 2,8; 2,10; 5,2.

<sup>14</sup> Tomado de TROIA P. a c.đi, *La Musica e la Bibbia*, Roma, 1992. pp. 4-5.

Esto llevó a un profundo conocedor de la tradición hebrea a decir:

«El problema del canto, en la tradición musical hebrea está íntimamente conectado al de la lectura de la Ley»<sup>15</sup>. El canto no se limita a ser un modo de pronunciar la *Torá*; en el canto se revela el alma de la Escritura; el canto interpreta la Ley, descubre en cada caso su espíritu. En el canto vocálico el cantor-exégeta revela el *spiritus* de la Ley; su voz se transforma en este *spiritus*<sup>16</sup>.

«La “vocación vocálica” de la Biblia hebrea está en su esencia no vocálica»<sup>17</sup>. En efecto, el hebreo se escribe sin las vocales, sólo con consonantes, las vocales recién aparecen en la pronunciación oral. Las vocales, la voz, la debe poner el que la lee, el que la canta, y recién allí el texto alcanza su plenitud. Por eso para la Biblia la voz es el único instrumento que puede interpretar las Escrituras, ellas están hechas para la voz humana.

De este modo, leer las Escrituras significaba para los antiguos cantarla. La importancia de la voz en la lectura bíblica fue siempre central y determinante. La voz no puede ser sustituida por los instrumentos. «Los instrumentos en la Biblia son como las voces “materiales” y “mundanas” que cantan la alabanza de Dios con sus vibraciones: forman parte del mundo entorno al hombre que no puede sustituir al hombre mismo, quien con su canto alaba y bendice a su Dios, salvador y creador».

«Incluso en la tradición cristiana, la música instrumental no ha tenido nunca una verdadera motivación autónoma dentro de la liturgia: los instrumentos han estado siempre en función de la liturgia y del canto»<sup>18</sup>.

«La música humana, asumida en el misterio cristiano, se presenta esencialmente bajo la forma del canto»<sup>19</sup>.

«Las comunidades cristianas de los primeros siglos han cantado y “sonado” los salmos evitando el uso de instrumentos musicales que corrían el peligro de interponerse como diafragmas de “distracción” o de “idolatría” entre la voz que ora y Dios».

<sup>15</sup> CACCIARI M., *Icone della Legge*, Milán, 1985, p. 316.

<sup>16</sup> *Id.* p. 159.

<sup>17</sup> TROIA P., *op. cit.*, p. 5.

<sup>18</sup> *Id.* p. 6.

<sup>19</sup> GELINEAU J., *Canto e musica nel culto cristiano. Principi, leggi e applicazioni*, Turin, 1963, p. 38.

«El organismo humano, el cuerpo, mediante la voz, es considerado el mejor instrumento musical que alaba a Dios»<sup>20</sup>.

En síntesis, las Escrituras tuvieron su origen en el canto, y por eso mismo sólo revelan su ser cuando vuelven a ser cantadas.

## II. Los orígenes históricos del gregoriano

### 1. La cantilación

Ese fenómeno de la cantilación del texto sagrado fue la forma inicial que adquirió el canto litúrgico en la Iglesia de occidente.

La cantilación es el canto de un texto sin ningún tipo de ornamentación y siguiendo una línea melódica prácticamente uniforme, con pequeños cambios que sólo resaltan las pausas del texto.

Es la base de todo el canto litúrgico. El gregoriano lo adoptó principalmente para la liturgia de la Palabra, cuyas melodías (particularmente el Evangelio) son una simple cantilación, y de ese modo se siguen cantando hasta hoy en lengua vernácula. También se encuentra en otros cantos muy importantes, como son el *Pater Noster*, el *Credo*, y los Prefacios de la Misa.

Esa forma tan simple de cantar el texto bíblico tenía también una finalidad práctica. «Las perícopas escriturarias y los sermones patrísticos no eran leídos en recto tono, sino cantilados, es decir, recitados con una voz elevada *-excelsa voce-* que lleva el texto sagrado bien acentuado hasta el fondo de la iglesia, subrayando los comienzos de los períodos y sus cadencias con una ligera inflexión de la voz»<sup>21</sup>. Y para alcanzar ese objetivo las voces privilegiadas eran la de los niños.

«La lectura pública no se improvisaba: para preparar la cantilación del texto que se le había encomendado, el ministro propuesto para esa función agregaba sobre el leccionario o en la Biblia los acentos o los signos convencionales que recuerdan al lector en qué lugar preciso el recitado

<sup>20</sup> TROIA, *op. cit.*, p. 7. Cf. QUACQUARELLI A., *Retorica e liturgia antenicensa*, Roma, 1960, pp. 268-269.

deja la cuerda “horizontal”, para “descender” (cadencia) hacia la semi-final (;) o la final (.) del período»<sup>22</sup>.

Esos signos nos llegaron especialmente en esos textos que sólo se cantaban una vez por año, como el *Exultet*.

La cantilación entonces, es la forma primitiva del canto litúrgico y el canto gregoriano la incorporó en su seno como una de las tantas formas que incluye su repertorio y como el modo más simple, y rico, de cantar los salmos.

## 2. La antífona y el responsorio

Sobre la base de la cantilación fueron apareciendo las «antífonas» y los «responsorios». Es un paso más allá de la cantilación, un enriquecimiento musical de la misma.

Las antífonas y los responsorios ya son cantos propiamente dichos y forman como la trama fundamental de los momentos principales de la liturgia: Misa y Oficio divino (liturgia de las Horas).

Son piezas que se dejaban al canto de los cantores, mientras todos cantaban los salmos. El coro era el conjunto de la comunidad monástica o canonical, dividida en dos, a cada costado del altar mayor: unos cantan los versículos pares y otros los impares. Al fin del salmo, terminada por la doxología, el coro retoma la antífona.

La «Antífona» (*anti-fonos*: voz opuesta), es de origen griego. Desde el siglo IV existe la salmodia antifonada; es decir, era cantada por dos coros que alternaban los versículos o versos. Un elemento imprescindible en este canto alternativo o antifonal era un verso que precedía y anunciaba la melodía del salmo y daba, por su contenido, la clave para rezarlo<sup>23</sup>. Finalmente ese verso pasó a llamarse antífona.

El «Responsorio», en cambio, es de origen romano: es un canto alterado entre un solista y el pueblo que responde con un estribillo. Es la for-

<sup>21</sup> HUGLO M., *Les livres de chant liturgique*, Bélgica, 1988, pp. 17-18.

<sup>22</sup> *Id.*

<sup>23</sup> Esa clave podía ser cristológica, a través de un versículo del NT o bien simplemente orante, con un texto de cualquier libro de las Escrituras.

ma más antigua del canto litúrgico; tenemos un ejemplo vivo en la liturgia de la Palabra actual: en el salmo responsorial.

Los Himnos, tal como veremos más adelante, son el siguiente paso en el enriquecimiento de la liturgia y su canto.

### 3. *Los primeros repertorios occidentales*

Sobre esta base de la cantilación, las antífonas y los responsorios, se fue formando el canto litúrgico en la Iglesia de Occidente.

«En la Iglesia antigua se practicaba la lectura continua de la Biblia, y poco a poco fue el obispo, que presidía la eucaristía dominical, quien fue eligiendo las lecturas a hacer, y designaba también un salmista para cantar el salmo. Pero de a poco las lecturas y los cantos fueron fijados en las grandes metrópolis eclesiásticas, dándole a cada una de esas Iglesias una “fisonomía” litúrgica característica»<sup>24</sup>.

Dentro de una cierta multiplicidad, en occidente pueden clasificarse los repertorios en dos grandes categorías: los repertorios italianos y los galicanos.

a. Los repertorios italianos: «como su nombre lo indica, fueron formados y conservados en las grandes metrópolis italianas antes del período carolingio (antes del siglo VIII). Hasta el siglo XII en Roma no se cantaba el gregoriano, sino un repertorio más antiguo llamado “viejo romano”<sup>25</sup>. Más al sur, en Benevento y Nápoles, que seguían el rito romano, tenían un repertorio propio llamado “ambrosiano” porque había sido tomado, antes del período carolingio, del rito ambrosiano de Milán. Eran los cantos que se cantaban en Montecasino, tal como lo atestigua la *Regla* de san Benito<sup>26</sup> hasta el año 1058, cuando el papa Esteban IX ordenó dejarlos por el

<sup>24</sup> HUGLO M., *Musiques latines*, en *Le Monde de la Bible* 37, (1985), p. 52. Todas las citas de esta sección referida a la historia del canto gregoriano están tomadas de este artículo.

Del mismo autor, *Les livres de Chant liturgique*, Bélgica, 1988, pp. 17-28.

<sup>25</sup> El *Te Deum* (?). La *Regla* de san Benito habla de un modo propio de salmodiar de la iglesia romana. Cf. c.13,10 (año 535).

<sup>26</sup> c.9.4: *Inde sequatur ambrosianum, deinde sex psalmi cum antefanas* (Siga luego el himno, después seis salmos con antífonas). Cf. también c. 12.4; 13.11; 17.8.

Gregoriano».

«Sabemos también que el patriarca de Aquileya, en los límites de Italia con el *Ilyrico*, tenía una liturgia propia con cantos particulares, de la que no se sabe mucho porque Carlomagno mandó abandonarlos».

«Al norte de la península itálica, al centro de la Lombardía, la segunda capital del imperio, Milán, gozaba de una liturgia propia que es solidaria, en su mayor parte, del rito romano, especialmente para la Misa, pero que en el período carolingio tomó algunos elementos galicanos»:

#### *a. El «canto ambrosiano»*

Ya mencionamos los acontecimientos que llevaron a que en el año 386 naciese el canto en Milán. Ambrosio, para sostener a su pueblo en la fe, les hizo cantar «antifonas», innovación en los usos de Occidente, es decir, una salmodia a dos coros encuadrada por una antífona.

«La antífona ambrosiana ha conservado de esa época remota la ausencia de mediante en medio del versículo, y una enorme variedad de combinaciones melódicas destinadas a unir mejor la antífona con su salmo».

«Es en la salmodia y en la himnodia donde se manifiesta mejor el arcaísmo de la liturgia ambrosiana. La himnodia ha continuado desarrollándose en los siglos V y VI: los himnos de Ambrosio fueron suplementados por aquellos de Maximinus y por algunas otras piezas de Prudencio o Sedulio».

«En el ordenamiento de cantos de la Misa, Milán está muy cerca de Roma, pero, igual que en las liturgias galicanas, está mandado cantar una antífona durante la fracción de las hostias que precede a la comunión. Es probable que en la época carolingia, Milán haya tomado del rito romano algunas piezas para enriquecer el repertorio cantado de la Misa. El Oficio ha permanecido intacto desde sus orígenes: sin embargo las vigiliat nocturnas han guardado una estructura muy arcaica».

#### *b. Los repertorios galicanos*

Se llaman así a los que se formaron tanto en Galia como en la penín-

sula Ibérica. «Se caracterizan por el estilo redundante de las oraciones: amplificación y repetición de una misma idea bajo formulaciones diferentes; también las metáforas coloridas, vocabulario que recuerda al de los grandes escritores eclesiásticos que presidían los destinos de las Iglesias de Galia y España, como Fausto de Riez, Cesáreo de Arlés, Venancio Fortunato, Sidonio Apolinar... En España, Isidoro de Sevilla y su hermano Leandro, Ildefonso de Toledo».

Como testimonio del estilo galicano nos ha quedado el *Exultet*, del Sábado Santo: «la bendición del cirio Pascual no es otra cosa que una antigua *illatio* o prefacio para el oficio del Lucernario, en la vigilia de Pascua». Otra característica de la liturgia galicana fue el uso de himnos elaborados por poetas cristianos, que no eran textos bíblicos propiamente dichos. Es a Ambrosio (+397), obispo de Milán, a quien debemos la introducción de la himnodia en la liturgia, hasta ese entonces tomada exclusivamente de la Biblia: salmos y cánticos bíblicos.

### c. *El Canto Galicano*

El canto galicano prácticamente ha desaparecido en el momento de la reforma carolingia de la liturgia (800). Algunas piezas, las más bellas, sin embargo, han subsistido al incorporarse en un procesional: el *gradual* de Albi ha salvado algunos para las grandes fiestas del año. Otras han seguido cantándose hasta el siglo pasado. Este canto galicano era de una gran riqueza melismática (grandes conjuntos de notas sobre una sílaba determinada) y de una modalidad muy parecida al gregoriano. Tenían también mucha influencia de las liturgias griegas y siríacas, y por eso se cantaba un *Querúbicon* y un *Trisagio* de claro origen oriental (en S. Denis). Una característica de la liturgia galicana es que tenía más piezas que el gregoriano para cantar en la Misa, y se continuaron cantando en Cluny y Aquitania hasta el siglo XI, época de esplendor del gregoriano. El canto galicano se conservó en las fiestas propias de la región, como es la fiesta de san Esteban que tiene un ofertorio propio (el *Elegerunt*), que reemplaza el *In virtute* del gradual romano, y que se encuentra también en la liturgia hispánica.

#### *d. El canto hispano o visigodo*

Pertenece a la familia de las liturgias galicanas, caracterizado por el colorido de los textos, y por lo que tomaban de la liturgia de Jerusalén, o incluso del África romana.

La liturgia visigoda conoció los tres modos de cantar los salmos: la salmodia responsorial, la salmodia antifonada (sin flexa ni elevación melódica en la mediante, como en Milán) y finalmente la salmodia *in directum* es decir sin antifona.

Este canto tenía grandes melismas (muchas notas sobre una sola sílaba) pero lamentablemente esos neumas no fueron traducidos a la notación gregoriana del siglo XII por ser prohibidos por los papas del siglo XI en el intento de unificar la liturgia latina, y por eso no sabemos bien cómo eran interpretados, salvo algunos cantos que se continuaron cantando en el siglo XII en san Millán de la Cogolla con la nueva notación.

#### *e. El canto gregoriano*

«El canto gregoriano no tiene ninguna referencia geográfica precisa. ¿De dónde viene, cuándo fue compuesto, cómo se difundió? Seguramente su difusión se produjo antes de la ruptura del reino franco en 843. Para ese entonces el canto gregoriano estaba difundido por todas partes, menos en Milán, España y... Roma. Cuando Carlomagno y su hijo piden a Roma que les envíen los libros y cantos litúrgicos, llega de Roma el llamado canto "viejo romano" (que se remonta probablemente a la época de Gregorio Magno: 590-604) que es respetado en cuanto al texto y orden, pero en cuanto a la melodía es cambiada al estilo galicano, de melodías ya existentes o bien antiguas (romanas o galicanas) transformadas. Este trabajo es realizado seguramente por los cantores de la Capilla palatina de Aix, sede del emperador franco».

«Por eso el canto gregoriano, según los musicólogos medievalistas, es un sucesor directo del galicano, formado en los siglos VIII y IX sobre el canto romano. No fue una transformación de un repertorio en otro, sino

una "alineación" del repertorio romano-galicano de Metz y Aix (sede imperial) sobre el viejo romano de Roma»<sup>27</sup>.

Esta unificación fue a la par de la unificación de los sacramentarios (libros de oraciones litúrgicas). Eso se produjo en torno al año 800, y al tener como base los textos del *Sacramentario Gregoriano* el canto también recibió su nombre, cosa que consolidaba su autoridad<sup>28</sup>. De hecho, en los manuscritos, el nuevo gradual, sin notas y sin título, figura delante del texto del *Sacramentario Gregoriano*. Antes del 800 se encuentran ciertos graduales que comenzaban con un prólogo breve que decía «*Gregorius praesul*», lo que consagró para toda la Edad Media la autoridad de san Gregorio sobre ese libro de cantos.

«En el siglo IX, algunas décadas después de la primera difusión del canto gregoriano, el obispo de Lyon, Agobardo, se quejaba a los sacerdotes y cantores de su diócesis, contra los textos "sin autoridad" es decir, no sacados de la Biblia, que presentaban oscuridad de sentido: y decía a su clero que había hecho suprimir del antifonario lyonés todos los textos no escriturísticos. salvo los himnos, y así quedó el antifonario hasta el siglo XVIII. Los Cartujos, en el siglo XII hicieron lo mismo: su antifonario, todavía hoy, no contiene textos que no sean sacados de la Biblia. En Lyon como en Roma, los himnos poéticos no entraron en uso hasta el siglo XII. En la misma época, un copista de Reichenau indicaba al margen de su antifonario la fuente escriturística de las piezas que cantaba: ponía "cantor" delante de aquellas que no estaban sacadas de la Escritura».

### *La decadencia del canto gregoriano*

«Desde el comienzo del siglo X los cantos del *gradual* (libro de Misa) fueron interpolados y transformados con tropos, composiciones literarias

<sup>27</sup> En un reciente y voluminoso estudio, Ph. Bernard estudia ese pasaje del «viejo romano» al gregoriano, tratando de establecer las modalidades de cada repertorio y en qué medida las piezas conservadas como gregorianas responden al tipo romano o al tipo galicano. Cf. BERNARD PH., *Du chant romain au chant grégorien*, Paris, 1996.

<sup>28</sup> El uso de la *Regla* de san Benito se generalizó bajo los carolingios, por ser la regla de un *abbas romanensis* (abad de Roma).

que se colocan sobre los largos melismas del aleluya (secuencias) y del ofertorio (*prosul*). Por otra parte, en los introitos y la comunión, el tropo se interpola entre los versículos de la antífona, como la glosa interlinear de las biblias medievales. También los ordinarios, es decir los cantos repetidos en cada misa -*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei*- se enriquecen aquí y allí con melodías nuevas y variadas, propias de cada iglesia y región. Ese inmenso conjunto (700 piezas del Propio; 5700 secuencias, varios cientos de tropos, millares de antífonas y de responsorios del Oficio) formó el monumento que lleva el nombre de “canto gregoriano”, monumento incomparable por la riqueza, variedad y espiritualidad de su composición musical, destinada a resaltar los textos más bellos de la Biblia»<sup>29</sup>.

Por eso podemos concluir esta ajustada síntesis de M. Huglo diciendo que el canto gregoriano, dada su formación histórica, no es un canto uniforme. Tiene estratos que van del año 400 hasta el 800<sup>30</sup>, y procedencias distintas, desde Benevento hasta el norte de la Galia, que finalmente fueron unidos y adoptados por la corte carolingia como el canto propio de la Iglesia latina, en cuyo seno quiso generalizarlo. Por eso no se debe buscar una sola estética o caracterización musical, pues tiene muchas y muy variadas. Esto lleva a un estudioso como J. Gelineau a decir que sólo se puede definir el canto gregoriano como «el canto propio de la Iglesia romana»<sup>31</sup>, pues acoge en su seno una variedad muy grande de melodías, reunidas durante siglos. Sin embargo, como veremos, fueron siglos marcados por trazos estético-religiosos comunes y muy definidos.

### III. El canto gregoriano y el rito latino: características

#### 1. *El canto gregoriano y la estructura del rito latino*

Lo que nos muestra la historia de la formación del canto gregoriano

---

<sup>29</sup> Aquí concluimos las citadas tomadas del mencionado artículo de M. Huglo.

<sup>30</sup> En realidad todavía en los siglos XV y XVI se siguieron incorporando piezas al repertorio gregoriano, nacidas de necesidades litúrgicas por las nuevas festividades que fueron instituidas.

<sup>31</sup> Cf. GELINEAU J., *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris, 1962, p. 250.

que acabamos de ver es que éste se constituyó conjuntamente con la liturgia entera de la Iglesia latina, que en esos siglos iba tomando formas definitivas y estables, tal como lo ponen de manifiesto los libros Sacramentarios. Por eso podemos decir que el canto gregoriano es un elemento de la liturgia latina, que no sólo la ornamenta desde un punto de vista musical, sino que también lo integra desde dentro, determinando formas, expresiones y rasgos de la espiritualidad que hacen al centro de la espiritualidad litúrgica y de cada cristiano. Por eso aunque el canto gregoriano haya quedado reducido a una mínima expresión en cuanto a su uso en la Iglesia latina, sin embargo tanto el Oficio Divino como la liturgia Eucarística siguen conteniendo los elementos fundamentales del espíritu del canto gregoriano, que son los del rito latino.

Por otra parte el proceso de formación de los distintos repertorios que acabamos de ver, y la posterior consolidación del gregoriano, ponen de manifiesto que lo que importaba era, ante todo, los textos bíblicos que debían cantarse en determinadas partes del rito porque formaban parte del mismo en cuanto que arrojaban luz sobre el sentido del canto, o bien porque era el texto bíblico que correspondía al rito en su fuente bíblica, por ejemplo el lavatorio de los pies y el relato transmitido por san Juan en su evangelio (c.13). De este modo, adoptar un canto de un repertorio determinado significaba muchas veces incorporar el rito correspondiente para el cual había sido compuesto.

De este modo podemos ver cómo en la Eucaristía latina es el canto (sea gregoriano o no) el que pone el clima general de la celebración y del misterio eucarístico, mediante un canto de entrada, cuyo contenido es preferentemente bíblico, y está en relación con las lecturas de la liturgia de la Palabra. El canto gregoriano nació como un elemento de la estructura misma del rito latino, y por eso vemos que hay partes de ese rito que se conservan por el hecho de que el canto gregoriano tiene una pieza particular para el mismo (p.ej. el *Exultet* de la Vigilia Pascual), y son cantos que caracterizan esa liturgia latina «romana», a diferencia no sólo de los ritos orientales, sino también de los otros dos ritos latinos importantes (ambrosiano y visigodo). Así, por ejemplo, encontramos que la liturgia ambrosiana carece de «*Agnus Dei*», que en gregoriano es no sólo una pieza más, sino parte del rito que no puede sustituirse, aunque se diga en lengua vernácula y sin cantar.

Lo mismo sucede con la post-comunión, cuyo clima espiritual el rito

latino lo pone en manos del canto, particularmente del salmo 33 que el gregoriano canta con la conocida antifona «*Gustate et videte*».

Por eso el gregoriano puede menguar en cuanto a su expresión latina clásica, pero por estar tan íntimamente unido a la estructura de la liturgia latina, sigue presente bajo la estructura fundamental del rito latino<sup>32</sup>.

## 2. El canto gregoriano y las liturgias orientales

Por todo ello, el canto gregoriano debe ser visto siempre dentro del marco de la liturgia o rito latino que posee la Iglesia católica. Ese rito nació dentro del espíritu de la Iglesia de occidente y por ello es el que responde a un modo de ser cultural-religioso, que, más allá de las diferencias concretas que puede asumir según regiones, es patrimonio común del hombre occidental. La afinidad de éste con el rito latino se hace más notoria al compararlo con los ritos orientales, cuya riqueza y modalidad, también gestada a lo largo de siglos, se distingue muy claramente del rito y modo de ser latino.

Un primer rasgo que hace a la liturgia o rito latino, que lo diferencia de la liturgia bizantina es una simplicidad y sobriedad que responde a una mentalidad típicamente occidental. Eso se ve reflejado en el canto gregoriano, tanto por el número limitado de piezas que introduce en el rito, como también por las líneas melódicas, que responden a escalas musicales más simples y no admiten más que una voz, en la cual todos deben unirse.

El gregoriano prevé, como hasta hoy se hace, un canto de entrada, un canto interleccionar, un *alleluya* antes del evangelio, un canto al ofertorio, y un canto post-comunión. Esos elementos que hoy son considerados naturales, como pertenecientes al rito romano, responden también a las partes en que está estructurado el repertorio gregoriano desde sus orígenes y por eso se sostienen mutuamente en la unidad del rito.

---

<sup>32</sup> Esta relación del rito latino con el canto gregoriano es la que se da también en la obra de restauración de Dom P. Guéranger. Lo que él se proponía restaurar era el rito latino, y ello lo llevó de la mano al canto gregoriano. Un interesante estudio de este fenómeno es el de JOHNSON C., *Dom Guéranger et le nouveau liturgique*, Paris, 1988.

Esa sencillez de líneas del rito latino se pone también de manifiesto en la simplicidad como el tipo de sus movimientos, tanto de la asamblea como del que la preside. Por ejemplo, si tomamos las antífonas de Entrada del gregoriano, vemos que están compuestas de tal modo que acompañen y ayuden a una procesión de entrada sumamente simple, que responde a un sentido del orden y definición de los movimientos, de claro origen occidental. Por otra parte el gregoriano induce a un tipo de movimiento litúrgico marcado por la calma, el orden y la serenidad. Esto alcanza un grado muy notorio en los Oficios divinos, donde la inmovilidad y perfecta delimitación de los roles de los participantes es muy distinto al modo oriental, y se refleja en la misma estructura del modo gregoriano de celebrarlos.

Esta unión de canto y rito lleva a tener en cuenta la influencia del gregoriano en la liturgia no sólo por sus cantos, sino también por sus silencios. El canto gregoriano estructura el rito latino por sus cantos como por sus silencios. Y esto no es algo secundario, sino que está inserto en su misma naturaleza. Las piezas del gregoriano hacen un manejo de notas y silencios que lo transforman en un canto eminentemente silencioso. El canto gregoriano brota del silencio de la asamblea celebrante, no hace uso de instrumentos, y termina en el silencio, dejando a la asamblea litúrgica centrada en lo que está celebrando (a la luz del texto cantado) y no con el eco de sus melodías resonando en sus oídos. La importancia concedida al silencio, como otro signo litúrgico sacramental, se ve reflejada en el hecho de prescribir, para los tiempos de Cuaresma o Adviento, el callar de ciertos cantos, como el «*Alleluia*» o el «*Gloria in excelsis*».

Otra característica de la liturgia latina es el uso casi exclusivo que hace de las Sagradas Escrituras. Salvo los comentarios patrísticos de las Vigilias del Oficio divino, la liturgia latina carece de esas grandes y profundas Anáforas orientales, pieza central de la liturgia eucarística, compuestas por padres de la Iglesia como san Juan Crisóstomo, san Basilio o san Gregorio de Nacianzo. Y eso se ve reflejado en el canto gregoriano, que no nos ha dejado ninguna pieza de esa naturaleza, salvo el *Exultet* ya mencionado o los Himnos de la liturgia de las horas.

Esto nos pone ante una estructura litúrgica básica de la iglesia latina, que ha marcado a lo largo de los siglos la vida espiritual de los fieles:

lectura - canto - oración

donde el canto brota directamente de la misma Escritura, como sucede en la Gran Vigilia Pascual. Ya Tertuliano da testimonio de ésto a co-

mienzos del siglo III cuando dice, al referirse a la liturgia dominical: «Se leen las Escrituras, se cantan salmos, se pronuncian homilías, se hacen oraciones»<sup>33</sup>.

#### IV. El canto gregoriano: su naturaleza musical

##### 1. El canto gregoriano como «música icónica»<sup>34</sup>

El proceso de formación histórica de acabamos de describir nos puede llevar a entender también la naturaleza musical del canto gregoriano. Sabemos que los siglos VII-IX tienen sus propios criterios estéticos, que los diferenciaron fuertemente de otras épocas, y, a su vez, por ser del período formativo de la liturgia y de la vida eclesial más organizada, se grabaron de manera muy profunda en el ser mismo de la Iglesia occidental y de su liturgia.

La formación del repertorio del canto gregoriano se da en el período que corresponde al arte paleocristiano, de marcada influencia griega, y los comienzos del románico (siglos VIII-IX)<sup>35</sup>.

En ese mismo período, pero en la Iglesia de Oriente, también se estaba dando un proceso de consolidación de la vida eclesial, litúrgica y monástica (con la reforma de S. Teodoro Studita) y que recién terminó cuando la polémica iconoclasta tuvo punto final.

El icono, para el oriental, es un elemento de piedad litúrgica, que contiene un modo de expresar el misterio de la salvación con fundamentos teológicos y estéticos muy firmes y determinados que, por otra parte, armonizan y se integran espontáneamente con el mismo rito oriental de la celebración litúrgica.

Cuando Carlomagno manda pedir elementos para llevar adelante su

<sup>33</sup> *De anima IX*, 4.

<sup>34</sup> BARDON M., *La liturgie, lieu de l'amour de Dieu et de la beauté de l'homme*, en *Liturgie* 59, (1986), pp. 279-315.

<sup>35</sup> Cf. BRUYNE DE E., *Estudios de estética medieval*, Madrid, 1959, v.ii c.iv «Civilización carolingia, estética musical», pp. 322-354.

reforma litúrgica, eclesial y monástica, se dirige tanto a Roma como a Bizancio, sin embargo su preferencia por la primera fue notoria.

Para entender el rito romano «una contribución interesante nos viene dada por la controversia que surgió en Oriente en torno a la disputa Iconoclasta, a la teología de las imágenes en el Concilio VII de Nicea (787), y a la posición tomada contra ella por los teólogos de Carlomagno en el sínodo de Frankfurt (794)».

«La teología Oriental atribuye un valor eminente a las imágenes: en la imagen sacra la realidad del prototipo está presente, en analogía a cuanto sucede en el sacramento y en la acción litúrgica en general; se trata de una presencia distinta, pero siempre de verdadera presencia. De aquí la veneración tan profunda de la Iglesia Oriental hacia las imágenes. Los “libros Carolingios” en cambio, rechazan la doctrina de Nicea VII “como infame e inhábil” (PL 98)»<sup>36</sup>.

Sin embargo, esa concepción «icónica» que los carolingios rechazaron en la pintura la adoptaron en el canto, es decir, en el canto gregoriano. Según M. Bardón<sup>37</sup>, el canto gregoriano es un «icono sonoro» del misterio de la salvación celebrado en la liturgia.

## 2. La estética teológica del icono

Este carácter icónico del canto gregoriano tiene múltiples facetas:

a. Tal vez una de las características que diferencian el rito de la Iglesia occidental respecto del oriental es que este último tuvo siempre una predilección por los signos litúrgicos que hacen a la vista (iconos, ornamentos, humo), mientras que el latino, más frío y cerebral, privilegió lo que entra por el oído -sonidos y conceptos- mucho más cercano, por otra parte, a la naturaleza espiritual del hombre.

Y por eso fue en el canto donde se volcó toda la teología del icono pintado oriental.

<sup>36</sup> NEUNHEUSER B.DI, *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali*, Roma, 1983, p. 84.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 303.

b. El canto gregoriano, en cuanto icono de la vida sobrenatural, no tiene por finalidad transmitir los sonidos tal como son oídos en la naturaleza, sino que se dirige a un oído que percibe aquello que escapa a la percepción habitual del hombre: más que la percepción del mundo físico, la del mundo espiritual.

El canto gregoriano coloca al que lo oye en presencia de Dios y el mundo de lo divino. El universo que presenta el canto gregoriano en cuanto icono es aquel en el que reinan no las categorías racionales o la moral humana, sino la gracia divina, el misterio celebrado. Y es entonces, bajo este carácter icónico que el canto gregoriano pasa a ser sacramental, signo audible de la presencia en el misterio del Señor en el acto cultual.

Pero el carácter icónico del canto gregoriano viene del descubrimiento del carácter icónico de la misma palabra, y en particular la Palabra revelada (la Escritura). El canto gregoriano es una continuación de ese movimiento de revelación en la palabra, que sobrepasa el estrecho límite del contenido conceptual de la misma, y que alcanza una riqueza particular por su expresión musical.

c. El canto gregoriano busca ser la expresión icónica de los objetos que presenta (el Misterio de la Salvación), como de los sentimientos con que son contemplados (la oración y la fe del creyente). El Misterio de la Salvación es visto en su realización y actualización litúrgica. Y por eso el canto gregoriano, en primer lugar, es icono de la liturgia que se celebra en el cielo, delante del trono de Dios y del Cordero. Sin embargo, una de las características fundamentales del icono es el de presentar las realidades de la fe no como se dan en este mundo, sino en su estado de plenitud de gracia, tal como se presentan transfiguradas en su gloria. Eso se traduce en un hieratismo, característico del icono pintado y sonoro, que expresa ese estado de transfiguración plena por la gracia<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Se puede ver como ejemplo de esto los cantos que el gregoriano consagra a la Virgen o al Niño, principalmente en el tiempo de Navidad. Utilizando el texto de *Isaías 9* (*un niño nos ha nacido, un hijo se nos ha dado*), el Niño que el canto gregoriano nos pone ante los ojos es un niño lleno de la majestad del Hijo eterno, que nació antes del tiempo, en quien resplandece en forma abierta el esplendor de la divinidad (Misa *Dominus dixit ad me; Com. In splendoribus sanctorum*), y que por eso mismo lleva «el imperio en sus manos», y por eso está mucho más cerca del Cristo *Pantocrator* que del frágil niño en el pesebre de Belén. Esta concepción se observa también en los pocos textos no bíblicos que utiliza el gregoriano (himnos), como pueden ser las dos obras mayores de Venancio

Es por ese carácter icónico que el canto gregoriano intenta reflejar con su movimiento musical el dinamismo interno del texto bíblico cantado, el cual, por su parte, sigue el movimiento del misterio celebrado<sup>39</sup>. La música busca ser un signo transparente de la realidad celebrada en la liturgia y tal como se da en la liturgia, es decir, plenamente transformada en ofrenda y alabanza, y restaurada por la resurrección de Cristo.

d. Y dijimos que el canto gregoriano es también icónico respecto de los sentimientos con que hace llegar a los misterios cantados.

«El icono no representa la Divinidad; indica la participación del hombre en la vida divina»<sup>40</sup>. Lo propio del icono es hacer llegar al cuerpo mismo, a través de los sentidos, la plenitud de gracia que obra en el interior del hombre. Y por eso representa al hombre en toda la plenitud de su naturaleza terrestre, purificada del pecado y unida a la vida divina. El gregoriano no es un canto desencarnado, que ha hecho abstracción de la vida del hombre y de la cultura de un pueblo. Al contrario, los ha sabido asumir elevándolos por la luz del Espíritu alcanzando de este modo la verdadera idiosincracia del hombre que vive en comunión con Dios.

Por eso el gregoriano es una transmisión sobria, absolutamente desprovista de toda exaltación, de una cierta realidad espiritual, pero que sólo es capaz de ser percibida por el oído transfigurado del hombre nuevo. La liturgia gregoriana presenta esa oración transfigurada que el hombre realizará en el Reino. Por sus melodías y formas musicales el gregoriano busca expresar en forma simbólica, el estado interior del hombre delante del trono de Dios y del Cordero en la Liturgia del Cielo.

---

Fortunato. Una le canta a la Virgen como «Señora Gloriosa, excelsa sobre los astros» (*O gloriosa Domina, excelsa super sidera*); y la segunda le canta a la Cruz, en la Semana de Pasión, con un canto triunfal del Rey que asume la Cruz como su estandarte de victoria (*Vexilla Regis*).

<sup>39</sup> Un claro ejemplo de ello lo tenemos en el gran canto Gradual de Semana Santa: «*Christus factus*» (*Flp*), que sigue melódicamente el proceso de Cristo obediente, que es humillado hasta la muerte, llegando a lo más bajo de la misma escala sonora, para resurgir de ese abajamiento con una potencia de resurrección que le hace alcanzar las cimas de la exaltación, reflejada en las notas que toman una amplitud de escala que no todo cantor puede alcanzar con facilidad. Así, por la voz y el oído, el canto gregoriano ha hecho entrar y palpar en el alma de los fieles, el misterio de la Semana Santa: la humillación y exaltación de Cristo.

<sup>40</sup> OUSPENSKY L., *Théologie de L'icône*, Paris, 1980, p. 147.

Por otra parte el gregoriano prepara esa transformación en el hombre, y mientras el arte oriental lo realiza a través del icono pintado, en occidente pasa a la percepción auditiva y musical.

«Dicho de otro modo, mientras que en el estado habitual de dispersión, los pensamientos y las sensaciones vienen de la naturaleza caída, ahora son reemplazados en el hombre por una oración concentrada y el hombre es iluminado por la gracia del Espíritu Santo, el ser humano entero es como fundido en un único movimiento hacia Dios. La naturaleza humana entera se eleva espiritualmente y entonces, siguiendo la expresión de san Dionisio Areopagita, "todo lo que era desorden, se ordena; lo que era deforme toma forma y su vida... se irradia con una luz plena"»<sup>41</sup>.

Por intermedio de los sonidos y las melodías, con la ayuda de su realidad simbólica, el canto gregoriano revela el mundo espiritual del hombre que ha llegado a ser templo de Dios. El orden y la paz interiores son transmitidas, en el canto gregoriano, por la paz y armonía exteriores, de los sonidos y las melodías. Eso es una manifestación visible, audible, de la victoria sobre la división y el caos interior del hombre, tal como lo había intuído el mismo san Ambrosio.

e. El canto gregoriano, en cuanto icono, constituye una verdadera dirección espiritual de la vida cristiana y en particular de la vida de oración: el gregoriano prepara una actitud en la oración que cierra la voz a las pasiones o estridencias del mundo. De este modo, por el oído, tal como decía san Agustín, la Iglesia se esfuerza por ayudar al hombre a recrear su naturaleza viciada por el pecado.

Por su origen el mismo gregoriano refleja la santidad y ascesis de la Iglesia en su etapa de consolidación de los siglos IV-IX, y por ese lado lleva al hombre a «ayunar con los oídos» a todo lo que puede ser sensualidad o exaltación sensible.

El fin del gregoriano no es entonces el de provocar o exaltar un sentimiento humano natural, aunque intente ser religioso. No es «tocante» ni «sentimental». Su objetivo se dirige hacia la transfiguración de los sentimientos del hombre, lo mismo que su inteligencia y de los otros aspectos de su naturaleza, despojándolos de todo desorden. No suprime nada que sea humano, pero lo ilumina y transfigura por la gracia.

---

<sup>41</sup> *Id.*, pp. 148-149.

La belleza que busca el canto gregoriano es ante todo espiritual, es la belleza de la comunión de lo terrestre con lo celeste. Es una belleza-santidad cuya fuente es el Espíritu Santo, la semejanza divina adquirida por el hombre.

Por eso el valor del canto gregoriano, en cuanto icono, no reside entonces en su belleza en tanto que objeto, sino en aquello que él representa: es una imagen de la belleza-semejanza divina en el hombre.

## V. Los recursos estilísticos del canto gregoriano

Así como el arte del icono pintado tiene sus recursos y métodos, sus concepciones y sus materiales, también el gregoriano los tiene. Veremos los principales.

### 1. *La realidad sonora vista como símbolo-sacramento de la realidad de la fe.*

Uno de esos fundamentos del arte icónico musical es el saber que se está trabajando con signos y símbolos que señalan y actualizan una presencia espiritual y sobrenatural. Un ejemplo de ello es el canto del «*Aleluia*». Ya desde la época de san Benito (535)<sup>42</sup> queda prescrito en la Iglesia el no cantarlo en tiempo de Cuaresma. Y el motivo es que el *Aleluia* es signo o icono de Jesús resucitado. Por eso mismo, en la Vigilia Pascual, la liturgia latina prevé un pequeño rito que es el del anuncio del *Alleluia* (no siempre utilizado) del diácono al Obispo, seguido lo cual se entona el *Alleluia* después de los 40 días de «ayuno del oído». El *Alleluia* es signo de esa presencia, y por eso, por su mismo carácter litúrgico, también es sacramento de esa presencia, es decir, signo visible de una realidad de fe invisible, de la presencia de Cristo resucitado. Y debido a este valor simbólico, el *Alleluia* vuelve a aparecer en las piezas litúrgicas de otros tiempos (principalmente Navidad) señalando que la actualización de cualquier misterio de Cristo en la liturgia se da por su presencia como resucitado, simbolizado en el *Alleluia*.

Pero hay otro signo sacramental que el gregoriano resalta y utiliza en abundancia. En la tradición del Antiguo Testamento hay una realidad que

<sup>42</sup> Cf. *Regla de los Monjes* c.15.

siempre estuvo revestida de este carácter icónico: el Nombre del Señor (cuya traducción griega es *Kyrios*). Desde el AT hasta el NT *toda boca proclama que Jesús el Mesías es el Señor (= Kyrios)* [Flp 2,11]. El Nombre es icono, imagen de Dios, y por eso sacramento de su presencia. Y tenemos un lugar por excelencia donde se proclama ese Nombre, como signo de un Señorío que se reconoce y atribuye sólo a Cristo: en el acto penitencial que precede la liturgia de la Palabra en la Misa. El *Kyrie* de la Misa gregoriana no tiene solamente un sentido penitencial (subjetivo), sino que es ante todo proclamación de un Señorío, tal como hacían los paganos al pasar el Rey u otra autoridad. Y esa pieza llamada *Kyrie* se conserva en gregoriano en 18 formas distintas, provenientes de regiones distintas que poco a poco la Iglesia fue incorporando como una riqueza a conservar dentro del gran repertorio gregoriano.

2. *Carácter bíblico*: la materia prima con la que trabaja el canto gregoriano son las Sagradas Escrituras, principalmente el libro de los *Salmos*. El canto gregoriano busca resaltar y expresar musicalmente el contenido de un texto bíblico. Y eso influye muy fuertemente en la misma estructura musical de una pieza. Esto trae como consecuencia que a temas semejantes el gregoriano responde con melodías similares, llevando de este modo a que en los distintos tiempos litúrgicos el canto gregoriano refleje una homogeneidad melódica que pasa a ser la característica de ese tiempo litúrgico (especialmente Pascua, Cuaresma y Adviento) o de ciertas fiestas (de la Virgen u otros Santos).

3. *El gregoriano es un canto monódico*: no admite ningún sonido que suene a la par de la línea melódica principal, y por eso concentra toda la atención en un único texto. Por eso el espíritu es guiado por el horizontalismo y la pureza de línea melódica, que lo conduce hacia el término de la pieza cantada, es decir, al silencio, que lleva a la contemplación.

#### 4. *La modalidad gregoriana.*

En un reciente estudio publicado por el monasterio de Solesmes<sup>43</sup> se insiste fuertemente en que el gregoriano no comenzó con un método o una teoría musical. Comenzó como un canto que se transmitía oralmente, desde los siglos IV al IX, y recién entonces comenzó a anotarse con signos que

<sup>43</sup> SAULNIER D., *Le Chant Grégorien*, Solesmes, 1995. Este texto contiene lo sustancial de los cursos de verano que se están realizando en la antigua abadía de Fontevraud, donde funciona el Centro Cultural del Oeste, en Francia.

eran más una ayuda memoria que una escritura musical. Con la aparición de la escritura musical y la teoría griega de los modos, el gregoriano (o el repertorio de cantos que recibe ese nombre) comienza a ser pasado por escrito siguiendo una teoría que intentaba explicar una realidad viva y mucho más rica de lo que la teoría podía enseñar. Ese paso a una teoría rigurosa (siglo IX-X) y a la notación escrita con puntos cuadrados (siglo XI) llevó a un verdadero empobrecimiento de las gamas tan diversas que encierra el repertorio gregoriano, perdiendo la riqueza de su transmisión puramente vocal (de memoria) lo que le permitía conservar la fuerza viva de la música y del gesto vocal, cosa muy difícil de expresar en el papel. Por eso para entender y apreciar el canto gregoriano es necesario partir de la escucha y no del texto escrito. La teoría musical gregoriana intenta explicar lo que se oye, pero debe evitarse el equívoco de pensar que primero existió la teoría y después la ejecución, que primero existió el texto escrito y después el cantado.

Y, como dijimos, en el centro de la teoría que los estudiosos del siglo IX elaboraron como teoría del canto gregoriano está la «modalidad», y por eso mismo es el elemento más discutido por los estudiosos. El «modo» de una pieza es un cierto colorido, y está dado por el recorrido que hace la pieza dentro de la escala diatónica de notas. Es decir, la forma en que una pieza usa un cierto grupo de notas y no otro, con los medios tonos que contiene. Y lo que debe saberse en primer lugar es que el gregoriano utiliza una escala muy pequeña de notas. Muchas piezas (tal vez las más antiguas) se construyeron como un simple «bordado» alrededor de una nota que hacía de cuerda, sin salir del ámbito de dos o tres notas por encima o debajo de ella.

Partiendo de esa estructura elemental básica<sup>44</sup> las nuevas piezas fueron utilizando un mayor número de notas, pero que difícilmente pasaban de ocho (una octava). Y si se daba alguna nota más alejada era como un recurso extraordinario, para resaltar cierta palabra, pero no como ámbito de desarrollo normal de la pieza.

Dentro de ese desarrollo del ámbito de las piezas se dieron dos movimientos definitorios: uno hacia las notas agudas, respondiendo a la tendencia del acento latino de la palabra o la frase; otro hacia abajo, los graves,

---

<sup>44</sup> Llamadas «cuerdas madre» por Saulnier. Cf. *op. cit.*, p. 40.

señalando el fin de la pieza. Además en la nota aguda se colocaba el cantor cuando, terminada la antífona, entonaba el salmo, mostrando una mayor capacidad vocal que la asamblea, que retenía y cantaba con más facilidad en un tono más bajo.

Así se habrían formado los ocho modos o tipos de piezas que contiene el gregoriano. Sin embargo se ve en esta clasificación un intento de asimilar el gran repertorio gregoriano a la música de origen griego, que ya gozaba de un desarrollo mayor y de una teoría más afianzada.

Los musicólogos de la escuela de Solesmes prefieren seguir la línea del desarrollo histórico de las piezas, aceptando aún aquello que no se somete a las reglas de la teoría musical, y en esa situación se encuentran no pocas piezas.

5. *El ritmo gregoriano*: es el otro recurso fundamental del canto gregoriano, no tan polémico como la modalidad, y su finalidad es resaltar el ritmo del mismo texto, que no es otro que la frase latina de la Biblia. El ritmo mira el fluir de la pieza, con sus movimientos de arranque y reposo, dados por las sílabas no acentuadas y las acentuadas del texto. El canto gregoriano pone de relieve el «*canto obscurior*» que, según Cicerón, ya está presente en la lengua latina. La sílaba acentuada atrae hacia sí todas las anteriores, sin anularlas, y después del acento se produce la cadencia, que da el sabor final de la melodía, en sílabas que tampoco están acentuadas.

El ritmo gregoriano no es entonces un ritmo teórico, sino un ritmo marcado por la melodía que busca expresar el texto (bíblico) siguiendo y resaltando sus acentos internos, según una interpretación propia que es lo que hace a su estética. Por eso el ritmo de una pieza debe ser visto ante todo en los movimientos de ascenso de las notas hasta la sílaba donde está puesto el acento musical de una frase o de toda una pieza. Las notas que le preceden preparan ese momento del acento, y las que le siguen marcan su cadencia o vuelta al estado de reposo del que había salido<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Una obra muy interesante para entender y profundizar este tema del ritmo, más relacionado con la ejecución del canto que con la comprensión de su estructura o modalidad, es la de CROUAN D., *Le Chant Grégorien*, Montsûrs, 1987.

## VI. Situación actual del canto gregoriano

### 1. *La Semiología*

Actualmente, el monasterio de Solesmes, para llegar a una ejecución más auténtica de los cantos gregorianos busca ir mucho más lejos de la escritura cuadrada que hoy conocemos en los libros gregorianos, llegando a los más antiguos manuscritos (de los siglos VIII y IX) para ver los signos con que se escribieron antes, y tratando de encontrar en esos signos una expresión del gesto vocal más cercana al modo original de cantar la pieza. Las primeras formas de anotar la música fue con signos que trataron de fijar el gesto vocal sobre el pergamino. Sin embargo, aunque fuese muy precisa, esa notación no era el fundamento del canto. Esa anotación es una ayuda memoria para recordar la melodía, que se sigue transmitiendo por tradición oral. Por eso las primeras notaciones buscaban reflejar, sobre todo, el ritmo y los matices de expresión... Esa notación primitiva, llamada «neumática» es como una simbolización, la proyección en el pergamino del gesto vocal. Trata de imitar, de delinear la realidad musical, y de poner bajo los ojos un signo directamente accesible a la imaginación. «A la base de ese sistema se manifiesta la intención de traducir una melodía por un gesto o de fijar ese gesto sobre el pergamino. De hecho, el *neuma* es un gesto escrito»<sup>46</sup>. Cuando se pasó el gregoriano a la notación actual «los escribientes fueron negligentes en notar la finura rítmica que era el centro de interés de la notación neumática. La escritura se empasta: los puntos cuadrados (*punctum quadratum*) cada vez más gruesos se fueron separando de la memoria viva del canto. Entonces el recurso al libro anotado no trasmitió más el canto vivo, sino la materialidad de la melodía de las piezas. Ese intento de Solesmes por recuperar los matices primitivos, perdidos o escondidos por la notación cuadrada, y más claros en la notación neumática recibe el nombre del «Semiología gregoriana»<sup>47</sup>. La notación en puntos cuadrados produjo el mismo efecto que la teoría de los 8 modos: la uniformación de elementos que en el canto vivo, y en la notación paleográ-

<sup>46</sup> SAULNIER, *op. cit.*, pp. 115 y 120.

<sup>47</sup> Los principios fundamentales de la Semiología han sido expuestos en la obra de Dom EUGENE CARDINE *Semiologie Grégorienne*, publicado por Solesmes y traducido al español por los monjes de Silos, Burgos, 1982.

fica, eran distintos y por eso transparentaban una interpretación con matices que hoy no se pueden apreciar.

Por todo esto debemos hablar de una técnica gregoriana con mucha cautela. Y por eso mismo los estudios que se realizan hoy día utilizan una metodología más histórica y fenomenológica acerca de cómo se formó una pieza o el mismo gregoriano, más que teórica, sobre la base de una teoría musical fija.

## 2. Su difusión y comprensión

Aunque el canto gregoriano es ante todo un canto litúrgico, sin embargo, del mismo modo que sucede con el icono pintado, su uso fuera de la liturgia, o la simple escucha del mismo en las grabaciones tan difundidas, es de gran valor y provecho espiritual en la misma medida que se capta con espíritu de fe el misterio allí cantado. Y el hecho de pertenecer al período de configuración de la Iglesia de occidente hace que haya una afinidad de base que permita a cualquier oyente llegar a lo esencial del mismo: poner al hombre en actitud de oración frente a Dios. Ese «*sensus ecclesiae*», patrimonio de todo el pueblo de Dios, posibilita que cualquiera pueda ser tocado por el canto gregoriano como lo fue san Agustín, en el momento crucial de su conversión.

Teniendo en cuenta todo lo dicho acerca de una «teoría» gregoriana se puede decir que muchas veces está en mejor condición de comprender el gregoriano aquel neófito que lo oye con espíritu de fe, que un coro de profesionales, envueltos en principios no siempre muy certeros, y con la atención puesta en un sucesión de notas escritas sobre un papel, más que en el texto bíblico que allí se expresa.

## Conclusión

Cuando la Constitución *Sacrosanctum Concilium* del Concilio Vaticano II afirma que «la Iglesia reconoce el canto gregoriano como el propio de la liturgia romana» (SC 116), está señalando lo que es la característica más importante del mismo: el estar integrado de tal manera con la liturgia y el rito litúrgico que le permite ser él mismo un signo sacramental de la presencia de Cristo y su obra de redención. Y, como señalamos más arriba,

ese espíritu litúrgico es consecuencia de la naturaleza icónica del canto gregoriano, haciendo de él un modelo de inspiración para todo tipo de elaboración musical en el plano de la liturgia.

«Reencontrar la dimensión icónica de la estética, hacer de la oración cantada una ofrenda, un don accesible a todos»<sup>48</sup> es lo que todo canto litúrgico debe lograr, y en el gregoriano puede encontrar la mejor realización que tuvo la Iglesia.

Alcanzar esa forma icónica implica lograr asumir lo propio y auténtico de la cultura humana e impregnarla desde dentro, con un verdadero carácter de encarnación redentora, dando origen a una genuina composición litúrgica. Esto difícilmente lo alcanza un autor o compositor individual, sino que es obra de largo alcance, obra depurada, obra de la Iglesia, y que se va constituyendo y afianzando a través de los años de maduración, guiada por el Espíritu Santo. Y es ese carácter de «canto de la Iglesia» lo que da su autenticidad final a toda composición musical litúrgica.

*Abadía San Benito de Luján*  
*C. C. 202. 6700 Luján (B)*  
*Argentina*

---

<sup>48</sup> Cf. BARDON, *op. cit.*, p. 304.