



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 119

13 de marzo de 2010

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

Nacimiento del arte cristiano a través de la historia de su música I

RESUMEN

El arte cristiano, arte peculiar de Europa, nace y se desarrolla en unos pueblos presionados e infantilmente indefensos ante la última colonización romana: el cristianismo. Si Roma fue vencida por las ideas de Grecia, más tarde venció a Europa con las creencias que Pablo de Tarso y el cristianismo de Antioquía atribuían al Galileo; pero este triunfo es también un triunfo de Grecia y del vengativo Dios de Israel.

PALABRAS CLAVE

Música, Paleocristiana, Historia, Evolución, Musicología.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte.
Directora de la Galería The Art Deco
Galery. Marbella.

[Claseshistoria.com](#)

13/03/2010

El arte cristiano, arte peculiar de Europa, nace y se desarrolla en unos pueblos presionados e infantilmente indefensos ante la última colonización romana: el cristianismo. Si Roma fue vencida por las ideas de Grecia, más tarde venció a Europa con las creencias que Pablo de Tarso y el cristianismo de Antioquía atribuían al Galileo; pero este triunfo es también un triunfo de Grecia y del vengativo Dios de Israel.

Las artes musicales específicamente europeas, la polifonía, la ópera, el concierto y sus formas estructurales, la sonata y la fuga, vinieron a ser el cauce por donde discurría el lamento por aquello que ya no podrá ser, y de este modo, la música es el canto de un cisne que moría virgen porque nunca llegó a tiempo de celebrar sus nupcias con los pueblos que lo vieron nacer. También vino a ser lamento por la muerte de sus dioses, fugitivos y perdidos en las selvas y bosques oscuros, tenebrosos y olvidados, del subconsciente. Los dioses huían, y sólo quedaba un canto en la voz de los poetas que no olvidan – porque ésta es su misión- y en el cántico de los músicos que abren paso, que dejan manifestar la atroz y amenazadora hipóstasis de los dioses de la tierra, espantados ante el avance de estas legiones romanas, aún más terribles que las escuadras imperiales, porque junto al poderío de Roma, y precediéndole, iba el sombrío lhavé, arropado e “internacionalizado” por las lecturas, místicas y temibles, de los diálogos platónicos y sus férreas jerarquías.

La historia de Europa es la historia de aquello que no fue, que no pudo encontrar su ser en el incierto camino de los acontecimientos; es el lamento, de infinitas resonancias, nunca acabado, inconsolable, por todo aquello que se frustró, por todo aquello que habría podido ser y que nunca más podrá hallar su lugar en el tiempo, y que nunca más podrá encontrar su ocasión de manifestarse, y llegar a ser *símbolo*. Pero el arte –y en especial el arte de la música, lamento muy a menudo sin

texto, y velado por el temor- es el único *símbolo* posible de la frustración y de la convicción de un error, error de siglos, y error de culturas y de ideologías, y símbolo de la imposibilidad de volver atrás para empezar de nuevo, para iniciar el camino exacto y preciso, el camino que *debía* ser.

Europa es un gran error histórico, y al ser asumida y dominada por este subproducto del judaísmo y del helenismo que es la religión cristiana –religión de fuerza y espada, y de símbolos sangrientos-, por esta religión de misterios que religaba a las tan diferentes razas y talentos que la poblaban, y al hacer de este conglomerado de pueblos una apariencia de unidad y de ideología común, cometió el error ya imposible de enmendar: el camino de cada una de estas razas, de cada uno de estos pueblos y modos de ser se perdió. Quedaron sólo, como imagen de una ilusoria unidad, unos dogmas, inasequibles e incomprensibles a casi todos, y que destruyeron el fondo primitivo y autóctono de los diferentes pueblos, sustituyéndolo por la obligación de la fuerza, coaccionando el asombro pasmado de sus habitantes.

El arte de la música, en su aceptación occidental, como ordenación de unos elementos que no se dejan a la improvisación del instrumentista, y que presupone un *compositor* que los organice y los escriba definitivamente sobre el papel, es un arte europeo. En el área no cristiana, el fenómeno musical se consideró, y se sigue considerando, como poseyendo un poder creador de efectos mágicos en el oyente, pero en el área cristiana –tan influida en sus raíces por las ideas platónicas, y más tarde, por los neoplatónicos que contaminan profundamente toda la ideología cristiana, a través de las obras casi sagradas del Pseudo Dionisio que marcarán definitivamente el talento cristiano con su teoría de las jerarquías-, en esta área, tan sensible en ciertos momentos a la más sutil especulación mística –Eckhart, Juan de la Cruz-, hallaremos el fenómeno paradójico de que su mundo sonoro desembocará en una “edad de la razón”, en un estructuralismo práctico y funcional. San Agustín, en el s. V, se mostrará temeroso de la “emoción” del cántico religioso, y su opinión dejará una profunda señal que sólo Lutero, con certero instinto, sabrá encauzar por diferentes caminos.

La cultura que ha estructurado el fenómeno musical en su forma quizá más racional, creando la polifonía, con unas notaciones adecuadas para expresar y permitir el desarrollo de ésta, permitiendo así el abrirse a todas sus posibilidades de este

fenómeno tan peculiar de occidente constituido por la sonata y la fuga, parece haber encontrado una especial dificultad en la organización y concepción teórica de su música litúrgica, base de todo el posterior desenvolvimiento de la música occidental.

Hasta el s. XIV no se encuentra un teórico que realice un análisis del canto llano, y establezca sus formas, tipos melódicos, notación, ritmo interno e interpretación. Johannes de Grocheo (1300) fue el primero en hacerlo; es por ello que, para un inmenso corpus de música –más o menos documentado desde el s. VIII- y sobre el que, a partir del s. IX, se organizó la polifonía europea, sea en extremo difícil hacer un estudio de la ciencia que permitió la creación de tales melodías, debiéndonos limitar a una visión, a posteriori, de los monumentos existentes.

Lo luminoso, lo santo, en occidente, viene, cada vez más, envuelto en la irracionalidad de unos conceptos que, en su último horizonte, divisan al silencio y a la tiniebla absolutos: el canto litúrgico –a imitación de la liturgia angélica descrita en el *Apocalipsis* o en las obras del Pseudos Dionisio (*La jerarquía angélica*)- quiere expresar o mostrar esta especie de petrificación del tiempo, y se opone a cualquier construcción rítmica o a la intervención de instrumentos: el ritmo, como factor unificador y estructural, la “palpitación del corazón de Alá”, ha desaparecido. Grupos melódicos y carenciales organizan (organizar = ejercer el arte de un autor de *organa*, componer) el acaecer melódico, pero a la división temporal del espacio en Oriente, Occidente opone una “melodía infinita”, balanceándose dentro de un tiempo que parece detenerse.

La tonalidad –modalidad- de las melodías del canto llano halla sus raíces en el sistema del *oktoechos* bizantino: los arquetipos de las melodías básicas eran los cantos de los ángeles, inaudibles para los oídos humanos, pero perceptibles, por una misteriosa aprehensión, por los inspirados himnógrafos: los arquetipos de tales melodías existían preexistentes en Dios.

La tradición atribuye a Juan Damasceno la introducción del *oktoechos* o ciclo de himnos de ocho semanas, compuestos cada uno de ellos en uno de los ocho modos clasificados, de acuerdo con los escritores neoplatónicos de teoría musical griega. La idea de diferenciar y nombrar las melodías del canto llano según los modos del *oktoechos* no es anterior a los siglos VIII o IX, por lo que no existe la posibilidad de que esta teoría precediera a la composición de la mayor parte del corpus “gregoriano”;

mejor dicho, este sistema se empleó para codificar y clasificar melodías –con el prestigio y la autoridad que le daba el origen divino del *oktoechos*- que habían sido escritas o creadas siglos atrás. Es más, probablemente muchas de las melodías ya existentes fueron modificadas para encajar exactamente dentro del control de los modos.

Los compositores que nos legaron el corpus inmenso del canto llano no se preocuparon en buscar nuevas formas musicales, ni estructuraron sus melodías por razones de estricta lógica musical. La forma venía dada por las distintas clases de textos litúrgicos sobre los que debían adaptarse rígidamente. Éste es un arte funcional, y si lo supieron trascender, fue por la rara calidad de su invención melódica, y porque sus creencias y el gran espectáculo litúrgico se prestaban admirablemente a que, a su través, se transparentara su inventiva musical. Cuando la sociedad dejó de ser predominantemente religiosa, y la liturgia el único espectáculo posible, los compositores se inclinaron hacia formas y técnicas más adecuadas al contexto social. Con todo, en el llamado Renacimiento del s. XII, en el siglo de San Luís, aparece una forma de escritura musical con antecedentes hasta el siglo IX, pero con una riqueza de invención y una calidad musical que hasta hoy día no ha podido ser apreciada: la polifonía y la ciencia del *organum*.

La polifonía es Occidente. El teórico medieval sabe sintetizar, y de la *coniunctio oppositorum* de dos o más melodías independientes, puede crear una nueva melodía resultante. El hecho de la aprehensión por el oyente de varias simultaneidades, independientes y relacionadas entre sí, con un resultado unitario para el receptor, es un fenómeno muy complejo que exigiría un análisis que, evidentemente, sobrepasa el límite de este ensayo. Pero este fenómeno, con sus peculiares características, es prácticamente exclusivo de occidente, y de un determinado momento litúrgico y religioso en general. Los grandes polifonistas del siglo XIII parecen haber sido, siempre, grandes espíritus sofisticadamente religiosos, mientras que las instituciones o sociedades no-religiosas, de tipo no cristiano o de tipo “arcaico”, como las sociedades comunistas, parecen apartarse de las complejidades y riquezas intelectuales del juego polifónico, y de las formas complejas, como la fuga, para hallar su forma de expresarse a través de heterofonías –o en la actualidad con música de un primitivismo y una ingenuidad armónica extrema- muy primitivas, y de una vacía simplicidad.

Pero el compositor medieval es un hombre irracional –y al que los teóricos impulsan a un fuerte racionalismo- enfrentado, por el espíritu de su tiempo, y con temor y temblor, a la funcionalidad litúrgica de sus complejas polifonías para “magnificar” la liturgia (la música de los trovadores, y aún la más refinada como las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, o la música popular, son siempre monódicas) y “esta maravilla apenas comprensible para la intuición”, que reproduce en la tierra los pasos y liturgias de la Jerarquía Angélica, viene materializada, no por “sonidos sensoriales”, sino por “relaciones numéricas” (Jean Scot).

Rastros del uso de la polifonía pueden hallarse, quizá, en San Agustín, Boecio e Isidoro de Sevilla. En la *Música Teorética*, atribuida al venerable Beda (672-735), se nos informa de cómo obtener consonancias simultáneas de dos sonidos en el monocordio. Uno de los primeros que, sin duda, se refiere –aunque sin ningún ejemplo musical- a la música a varias voces, es Hucbaldo (m. 930) en su tratado *De harmónica Institutione*. Su referencia es breve pero convincente: “...consonancia... es la inteligente y armoniosa mixtura de dos sonidos, la cual ocurre cuando una unidad musical, tal como ocurre cuando un hombre y un niño cantan la misma melodía, o aquello que, generalmente, es conocido como *organizar (organizationem)*”.

La liturgia dio paso al riquísimo corpus del canto llano, y asimismo, engendró la polifonía. Tal como dos siglos más tarde lo hará Leonin, en París, el anónimo autor de *Musica Enchiriadis* nos dice, en lenguaje sibilino, y penetrado de sentido matemático, que en su tratado se han “...examinado una cierta especie de “superficies” de la ciencia musical, apropiadas para el ornamento de los cantos litúrgicos...”. El embellecer la liturgia divina (“para aumentar la perfección del servicio divino”) será, tanto en la *Música Enchiriadis* como en Leonin, el motivo fundamental por el que se inicia la experiencia de la polifonía. Todo el arte occidental, hasta nuestros días, está basado en las simples “dia-fonías” (*diafonia* –dos voces = *organum*) cuyos primeros ejemplos se hallan en la *Música Enchiriadis*. Bajo su aparente sencillez se hallaba latente el potencial que ha engendrado un arte de extrema complejidad.

BIBLIOGRAFIA

Alejandro ORELLANA, *Temas de Historia de la Música, (Apuntes fotocopiados), Caracas, Venezuela*

André HODEIRr, *Cómo conocer las Formas Musicales, EDAF, Madrid, España 1998*

Casper HÖWELER, *Enciclopedia de la Música, Edit. Noguer S.A., Barcelona, España 1974*

Émile VUILLERMOZ, *Histoire de la Musique, París 1949*

Eusebio de CESÁREA, *Historia Eclesiástica, Edit. CLIE, Madrid, España 1973*

HAMEL & HÜRLIMANN *Enciclopedia de la Música, Edit. Grijalbo, Barcelona, España 1970*

J. LORTZ, *Historia de la Iglesia en la perspectiva de la historia del pensamiento, Edit. Cristiandad, Madrid*

Jacques CHAILLEY, *40.000 Ans de Musique, Edit. Luis de Caralt, Barcelona, España 1970*

Jean COMBY, *Pour lire l' Histoire de l' Eglise, Edit. Verbo Divino, Pamplona, España 1996*

Joaquín TURINA, *Enciclopedia Abreviada de la Música, Bibl. Nueva, Madrid, España 2000*

Lewis ROWELL, *Introducción a la Filosofía de la Música, Gedisa Edit., Barcelona, España 1996*

LLORCA & GARCÍA VILLOSLADA, *Historia de la Iglesia Católica, 5 vol. Edic. BAC, N°54, 76, 104, 199, 411), Madrid*

M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia, Edic BAC, N° 132, 144) Madrid*

M. ROLAND, *Plaisir de la musique, París 1950*

Manuel VALLS GORINA, *¿Qué es la Música?*, B.B. Verbo, Lisboa, Portugal 1971

Manuel VALLS GORINA, *Para entender la música*, Alianza Edit., Madrid, España 1978

MILTON CROSS & David EWEN, *Encyclopedia of the Great Composers and Their Music*, NY, USA, 1962

Paul Henry LANG, *La Música en la civilización occidental*, Edit.UDEBA, Argentina 1963

Ricardo BACH *Pequeño Diccionario Musical*, Edic. Ave. Barcelona, España 1955

Ulrich MICHELS, *Atlas de Música*, Edit. Alianza, Madrid, España 1992