

¿Qué simboliza el canto romano antiguo?

Marcel Pérès¹

Con esta conferencia, me gustaría llamar la atención sobre una dimensión de la música que trasciende lo que podría ser un enfoque musicológico o histórico. Simplemente me gustaría plantear la cuestión del significado de los acontecimientos culturales que surgen en un momento dado de la historia.

A principios del siglo^{XX} se descubrieron cinco manuscritos procedentes de grandes basílicas romanas. Contienen una música que recuerda al canto gregoriano, se reconoce su estructura, pero el universo acústico que parece perfilarse detrás de estas melodías está sin duda muy alejado de la estética del canto sacro que se cultivaba entonces en la Iglesia católica.

Habría que esperar hasta la década de 1950 para que estos manuscritos sean estudiados, primero desde el punto de vista litúrgico y luego musical. En ese momento, Helmut Huckle propone llamar a este repertorio canto romano antiguo, para distinguirlo del canto gregoriano. A partir de la década de 1960 se desarrollaron los estudios musicológicos, con Bruno Stäblein y Michel Huglo, pero hubo que esperar hasta 1984 para que comenzara realmente la investigación sobre la interpretación de este canto, investigación presentada en el primer disco del *Ensemble Organum* dedicado al canto romano antiguo en 1985.

Si echamos un vistazo rápido a la historia de este redescubrimiento, vemos que desde 1900 hubo que esperar medio siglo para que comenzaran los estudios sobre estos manuscritos, ochenta y cinco años para que comenzaran los estudios concretos sobre la interpretación de este canto y hoy, ciento veinte años después, aunque *el Ensemble Organum* haya dedicado cuatro discos a este repertorio y haya publicado un libro destinado a la práctica de este canto en 2009, el canto romano antiguo sigue siendo completamente marginal en la reflexión global sobre el papel de la música en la transmisión y la creación de las tradiciones litúrgicas.

¿Por qué?

Antes de responder a esta pregunta, debemos precisar primero lo que nos enseña el descubrimiento de este canto.

En primer lugar, se trata de un uso romano, el manuscrito más antiguo conservado data de 1071. Este gradual, procedente de Santa Cecilia del Trastevere, está incompleto, ya que termina a finales de junio. Luego tenemos otro manuscrito, el ms.5319 de la Biblioteca Vaticana, probablemente escrito unos treinta años más tarde. Este manuscrito es el único que nos transmite las vísperas de Pascua, así como siete aleluyas con versículos en griego. Estas vísperas de Pascua tienen una importancia esencial en la historia del canto eclesiástico, ya que son el origen de la transmisión del canto romano en el imperio carolingio. San Chrodegang, enviado como embajador a Roma a finales del siglo VIII por Pipino el Breve, asistió a las grandiosas vísperas de Pascua y

¹ Conferencia pronunciada en el XI Coloquio CIEL en Roma, febrero de 2020.

quedó fascinado. A su regreso, transmitió a los francos su asombro y afirmó que era necesario aprender esta tradición. Y así fue como fundó el monasterio de Gorze, cerca de Metz, dedicado a la transmisión del canto romano.

Los manuscritos de canto romano nos revelan un estado de la tradición que aparentemente parece diferente al que nos transmiten los manuscritos carolingios del siglo X. Digo «aparentemente» porque, en realidad, el mundo acústico de los primeros manuscritos de canto romano y del llamado canto gregoriano hace referencia al mismo mundo sonoro. La diferencia es que en los manuscritos de canto romano antiguo casi todos los adornos están escritos, mientras que en los manuscritos llamados gregorianos, los adornos se simbolizan con grafías particulares, pero que no indican los detalles del adorno. Estos grafismos simplemente informan de que en tal o cual lugar aparece un evento vocal, sin que sea posible saber cuál es la forma exacta de ese evento vocal. Estos eventos vocales son, de hecho, ornamentos. Estos ornamentos representan un aspecto esencial para la resurrección de estos cantos. Pero el problema es que los restauradores del canto gregoriano, desde finales del siglo XIX, se han encerrado en una actitud rígida que consiste en negar la existencia de estos ornamentos en el canto eclesiástico. Lamentablemente, esta actitud extrema ha alejado radicalmente el proceso de restauración del canto gregoriano del flujo continuo de la tradición.

Para los gregorianos del siglo XIX y XX, la ornamentación representaba vestigios del siglo XVIII que no tenían nada de auténtico y no podían remontarse a la alta antigüedad.

En resumen, este canto romano antiguo refleja el testimonio vivo del canto eclesiástico del primer milenio. Este canto expresa criterios litúrgicos y mistagógicos muy diferentes de los objetivos que se habían fijado los restauradores de los siglos XIX y XX. Recordemos brevemente estos objetivos :

- Realizar una edición del canto gregoriano que permitiera a toda la catolicidad cantar el mismo canto y de la misma manera.

- Confiar la transmisión de estos cantos a los coros parroquiales y no a cantores formados en una tradición continua.

En los hechos de la reforma posterior al motu proprio de Pío X en 1903, hay una voluntad de romper con las tradiciones vivas. El siglo XX, con sus veleidades de crear un hombre nuevo, desconectado de lo que le precedió, ya comienza a extender sus tentáculos. Las reformas posteriores al Concilio Vaticano II continuarán en esta línea. Es un movimiento que a veces denomino «*idolatría de la amnesia*». El canto romano antiguo contradice absolutamente este movimiento. Esto explica el escaso impacto que ha tenido en la reflexión litúrgica del siglo XX.

El canto romano antiguo es memoria.

Memoria del primer milenio, memoria de los códigos genéticos comunes que se encuentran en el canto bizantino, el canto copto y el canto etíope.

Memoria de la Antigüedad. Porque este canto, al igual que el canto de Benevento y Milán, se basa en estructuras tetracordales, principio fundamental del arte musical de la Antigüedad griega

y romana, organización del discurso musical que la tradición remontaba a Pitágoras, quien a su vez lo había recibido de los antiguos egipcios.

Memoria de la verdadera naturaleza del acto de cantar en la liturgia.

Para comprender cuál podría ser la naturaleza del canto litúrgico, es necesario reflexionar sobre el significado de las palabras que utilizamos. Comencemos, pues, resumiendo lo que sabemos hoy sobre el canto romano antiguo.

1. El canto romano antiguo

Hoy en día, estas palabras designan un repertorio vinculado a las grandes basílicas romanas y a la capilla pontificia. Desapareció a finales del siglo^{XIII} con la marcha de los papas a Aviñón, y luego cayó en el olvido. A principios del siglo^{XX} fue redescubierto, justo cuando se estaban imprimiendo los diferentes volúmenes de la edición oficial vaticana del canto gregoriano. Así, el descubrimiento de este canto reveló que lo que en aquella época se llamaba canto gregoriano se practicaba en casi toda Europa occidental, pero no en Roma. Era difícil de aceptar, ya que durante más de medio siglo había habido en el seno de la Iglesia un fuerte movimiento de restauración de la música litúrgica, movimiento que tomó su forma oficial con el motu proprio de San Pío X en 1903.

En 2011, con motivo de la celebración del centenario de la creación del Pontificio Instituto di Musica Sacra, publiqué en las actas del congreso una conferencia sobre el tema «Por qué, más de un siglo después de su descubrimiento, el repertorio romano antiguo sigue siendo en gran medida desconocido para los músicos y los eclesiásticos».

Esta cuestión es importante porque revela la cara oculta, los tabúes y los límites de nuestros comportamientos culturales. ¿Por qué el canto que revela la tradición romana del primer milenio interesa a tan poca gente?

En primer lugar, porque las personas acostumbradas a cantar el canto gregoriano se sienten perdidas ante los manuscritos del canto romano antiguo. No saben cómo leerlos, ya que, interpretados según los criterios establecidos a partir de la segunda mitad del siglo^{XIX}, el canto romano antiguo se presenta como algo absurdo, no musical. A veces se habla de él como de un interés «arqueológico», pero completamente desconectado de las realidades y los retos actuales.

Al principio, no se sabía cómo llamar a este repertorio romano, y fue solo en la década de 1950 cuando Helmut Hucke propuso, en un congreso celebrado aquí mismo, en Roma, llamarlo «antiguo romano».

En resumen, se puede decir que este canto romano antiguo es simplemente canto gregoriano, pero anotado de una manera muy diferente a la notación cuadrada a la que están acostumbrados los gregorianos, pero también a las notaciones anteriores, como las de los siglos X^{me} y XI^(me). La gran diferencia radica en que en el canto romano antiguo se anotan casi todos los adornos, mientras que en la notación cuadrada no se anotan, y en las notaciones neumáticas anteriores los adornos se indican simplemente con un símbolo cuyo significado se ha perdido.

Así, para interpretar el canto romano antiguo, hay que comprender cómo se organiza la dinámica interna de la música, dinámica que no siempre aparece en la notación misma, leída según los criterios de lectura de los siglos ^{XIX}y ^{XX}. Todo esto puede parecer abstracto para un oyente que no sabe de qué estoy hablando. Por eso hay que volver a las propias palabras e intentar comprender a qué se refieren los términos «música» y «canto».

2. ¿Qué es la música?

¿Estamos seguros de que lo que hoy llamamos «música» tiene el mismo significado, la misma función y se manifiesta a través de los mismos rituales que hace quinientos, mil, dos mil, cuatro mil años...?

No, por supuesto que no...

Pero ahí reside una de las grandes trampas de la aventura contemporánea hacia lo que hoy llamamos música antigua.

Las artes del pasado se consideran a la luz de los parámetros actuales y, a menudo, las formas culturales de antaño se invocan únicamente para satisfacer el placer, la sed de exotismo o, simplemente, la erudición. Sin embargo, el estudio de los repertorios antiguos no puede limitarse a una simple reconstrucción de material escrito u oral en el marco de un concierto, una grabación, un ritual o una publicación científica. Requiere otra relación con la memoria, con su construcción a través de comportamientos musicales que revelan otros horizontes. La práctica de estas músicas transforma profundamente la relación con el patrimonio. En sus orígenes, este movimiento hacia el conocimiento de las músicas antiguas solo presentaba un simple interés arqueológico o estético. Pero a medida que ha ido evolucionando, se ha visto que este trabajo sobre las músicas del pasado lleva a replantearse en profundidad los comportamientos musicales y sus funciones dentro del tejido social. Porque la música tiene una función social, siempre, sea cual sea el repertorio.

La música antigua nos abre a otras formas de ser y, en primer lugar, de estar con uno mismo.

Pero, ¿cómo resumir en unos instantes lo que podría ser la naturaleza de la música? Observemos en primer lugar las grandes líneas que, a lo largo de los últimos 30 siglos, han transmitido el conocimiento de la música hasta nosotros.

Desde hace un siglo, la música ha experimentado una revolución esencial : la invención de la grabación. Antes, la música no podía existir sin músicos. Pero ahora, el momento musical puede multiplicarse infinitamente, en cualquier situación, y desde hace unos veinte años el fenómeno se ha acelerado aún más con las nuevas tecnologías. Pronto, y ya es el caso en algunos repertorios, no se necesitarán ni músicos ni compositores. La diosa del algoritmo creará instantáneamente una música adaptada al público al que se quiera llegar.

Pero nuestra época también encierra en sí misma muchos fermentos inéditos que podrían llevar a la humanidad hacia nuevos horizontes aún inexplorados. La palabra que resume estos diferentes fenómenos podría ser apertura.

Sí, una apertura en el espacio, en el tiempo, en la memoria. Nunca antes se había prestado verdadera atención a la música de otros, sobre todo cuando eran extraeuropeos, salvo, naturalmente, a unos pocos individuos excepcionales.

Desde principios del siglo^{XX}, la música popular ha sido objeto de un minucioso estudio. Desde la década de 1970, el interés por las tradiciones transmitidas oralmente ha aumentado considerablemente.

Hubo el Concilio Vaticano II y su exhortación a prestar especial atención a los tesoros de la música sacra, así como a los rituales orientales, un aspecto del Concilio Vaticano II que, lamentablemente, no se valora como debería.

El interés por la música antigua también ha crecido considerablemente, aunque en términos de volumen, el número de personas interesadas sigue siendo reducido en comparación con el conjunto de la población.

3. ¿Qué significa todo esto?

Las sociedades humanas funcionan como un organismo vivo que fabrica sus propios anticuerpos para restablecer el equilibrio, aunque también fabrica células cancerosas...

Es interesante observar que el interés por la música antigua y los repertorios tradicionales surge en la década de 1970, en un momento en que el discurso académico considera que la música contemporánea, y principalmente la corriente compositiva surgida de la escuela de Viena, dibujará los contornos del mundo musical en un futuro próximo. Las cosas no han evolucionado en ese sentido. La creencia en un progreso lineal del lenguaje musical, que se encaminaba hacia una expresión cada vez más compleja, se derrumbó a finales de la década de 1970 y, simultáneamente, surgió un movimiento de renacimiento de los repertorios antiguos. El corpus social rechazaba el futuro que algunos intelectuales querían construirle y, de una parte de ese cuerpo, surgió un movimiento de retorno a sonoridades, imaginarios y percepciones que impulsaban las sensibilidades más allá del horizonte del siglo^{XIX}.al tiempo que abrían el campo de posibilidades futuras hacia nuevos horizontes.

Del mismo modo, en el ámbito de la música litúrgica, las décadas de 1960 y 1970 se caracterizaron por un fuerte afán de modernidad y por un auténtico movimiento iconoclasta, obsesionado por hacer olvidar las formas musicales y vocales que se habían establecido desde principios del siglo^{XX}.

Por el momento, es sobre todo la música barroca la que, cuantitativamente, ha acaparado la atención de la mayoría. Las músicas más antiguas siguen envueltas en una nube de desconocimiento, pero a pesar de su escaso impacto en el público, estas músicas llamadas medievales tienen un gran potencial para provocar profundos cambios en la relación con el tiempo, el espacio y la memoria que los seres humanos del futuro podrían desarrollar hasta su pleno florecimiento.

Estas músicas anteriores al siglo^{XVI} alteran el marco establecido de la transmisión de la música. El ritual del concierto, tal y como se ha cristalizado a lo largo del siglo^{XX}, no se adapta realmente a estas músicas. Del mismo modo, la enseñanza en los conservatorios no es el marco más adecuado para abordar, absorber y reproducir los repertorios del primer milenio y de la primera mitad del segundo milenio. Por último, las liturgias modernas no ofrecen el marco ideal para que estas músicas se desarrollen y den sus frutos.

En estos repertorios, la relación con la escritura es muy diferente a la que se estableció en los siglos ^{XIX}y ^{XX}. Deberíamos decir más bien las relaciones con la escritura, ya que cuanto más nos remontamos en el tiempo y nos adentramos en el final del primer milenio, más diversas y abstrusas se vuelven las notaciones.

A partir del siglo^{XIV}, la figura del compositor se va convirtiendo progresivamente en algo imprescindible. Tanto es así **que** hoy en día muchos músicos no podrían concebir hacer música sin pasar por un compositor. Esta evolución ha transformado profundamente la responsabilidad del músico en el acto de crear. Ya no es la fuente del surgimiento, sino que intenta imitar y reproducir el surgimiento primigenio del que el compositor fue receptáculo hace mucho tiempo. El músico ya no es quien difunde en el espacio-tiempo su propio *daimon*, sino el del compositor.

Sin embargo, esta problemática es esencialmente europea, ya que aún existen muchas otras culturas en las que el aprendizaje de la música no pasa por la escritura. El músico debe ser, por tanto, el intermediario, el médium, entre los oyentes y una tradición. El músico es como un demiurgo que, gracias al conocimiento y la intimidad que mantiene con la música, puede hacer brotar en las orillas del tiempo una memoria viva a la que, gracias a su educación, tiene acceso y sabe reproducir.

Así, cuanto más nos remontamos en el tiempo, más aparece lo que constituía lo esencial en el acto musical : la memoria. Tengamos siempre presente que las nueve musas son hijas de Zeus y de Mnemosine, diosa de la memoria, ella misma hija de la tierra y del cielo. Así, la música es un canal privilegiado para acceder a la memoria. Memoria que para los antiguos no era solo una dimensión del pasado. Hay en la memoria algo intemporal que abarca lo que llamamos pasado, presente y futuro. Es en este sentido que hay que considerar todas las prácticas relacionadas con las artes adivinatorias. El adivino es aquel que puede acceder a la memoria del futuro. San Agustín, a la pregunta de su hijo sobre **qué** era el canto, respondió : « Cantar es recordar ».

La música formaba parte, entre los griegos y los romanos, de la tríada de las artes del movimiento, junto con la poesía y la danza. Esta tríada formaba parte a su vez de otra tríada, la de las artes terapéuticas. Incluía el conocimiento de las virtudes terapéuticas de las plantas, los animales y las artes del movimiento. Casi todos los concursos de música, a los que los griegos eran muy aficionados, se celebraban en centros terapéuticos. Epidauro, el santuario de Asclepio, el semidiós de la medicina, sigue siendo famoso por su prodigioso anfiteatro, cuyas representaciones constituían la última etapa del proceso terapéutico. Proceso que comenzaba con dos baños, el primero para limpiar el cuerpo al llegar, el segundo antes de dormir, baño ritual que se acompañaba de la inhalación de diferentes vapores de plantas. Luego, por la mañana, el sacerdote terapeuta

escuchaba al paciente hablarle de sus sueños. Y en función de su relato se determinaba el proceso terapéutico...

Todas estas consideraciones nos llevan naturalmente a la liturgia. Hay que tenerlas en cuenta para intentar comprender lo que significa el canto romano antiguo. A través de este canto y de la liturgia de la que forma parte, retomamos la mistagogia del primer milenio en línea directa con la ciencia religiosa de la Antigüedad. Así nos encontramos en el mismo terreno que los rituales orientales.

Estos rituales, aunque han conservado profundas dimensiones litúrgicas que el mundo latino ha olvidado, hoy en día están en peligro. Porque también entre los orientales existe una voluntad de modernizar los ritos y las lenguas litúrgicas. Muchos toman como modelo lo que han hecho los católicos latinos. El contacto con todo lo que transmite el canto romano antiguo puede aportar eficazmente otra perspectiva histórica a los repertorios de las Iglesias orientales. Por ejemplo, el canto romano antiguo revela un estado de la tradición grecolatina más arcaico que el que presenta hoy el canto bizantino, que ha sido fuertemente influenciado por las composiciones de los siglos XVII y XVIII y por las reformas de mediados del siglo XIX.

En lo que respecta a la reflexión sobre la liturgia latina, el canto romano antiguo amplía considerablemente el marco de reflexión sobre lo que es la tradición de la Iglesia. Hoy en día, el debate y las ideas están encerrados en un periodo de tiempo que va, esquemáticamente, desde el Concilio de Trento hasta el Concilio Vaticano II.

Pero es urgente abrir las puertas de esta prisión imaginaria.

La tradición de la Iglesia se remonta a los primeros siglos y esta Iglesia no surgió de la nada. Se inscribe en una tradición mucho más antigua. Recordemos que todos los sacerdotes son consagrados según el orden de Melquisedec. Debemos buscar siempre profundizar en esta dimensión de la Iglesia, lugar de una memoria viva. Para acceder a ella, la liturgia y los sacramentos son el viático más seguro, pero debemos explorar concretamente los caminos que nos conducen a esta memoria viva.

El tiempo de la Iglesia es de una naturaleza completamente diferente al tiempo lineal. Se podría reprochar a las reformas que siguieron al Concilio Vaticano II haber concedido demasiada importancia al tiempo lineal, al considerar que la Iglesia debía sacrificarse exclusivamente a los falsos dogmas de la modernidad.

El canto romano nos recuerda que la Iglesia es universal, tanto en el espacio como en el tiempo. Gracias a lo que nos transmite este canto, entramos en comunión con la energía de los hombres que, desde el siglo IV, han logrado la síntesis entre la ciencia de los rituales precristianos y la revelación de la alianza especial que Dios selló con la humanidad a través del sacrificio de Cristo.

Sí, el tiempo lineal no es la única realidad de la Iglesia, también existe el tiempo de la Transfiguración, que nos revela la contemporaneidad de todos los profetas, de sus palabras y de sus actos.

Este canto, descubierto en 1900, ha atravesado el siglo XX con total discreción, impulsado por unos pocos eruditos que habían comprendido en su conjunto la profunda riqueza que transmite este repertorio. En el siglo XXI, este canto podría ser la clave de una renovación litúrgica que llevaría al umbral del tiempo lineal, la claridad espiritual del primer milenio.

Los católicos se encontrarían así en el mismo terreno mistagógico que los ritos orientales.

En nuestra relación con el islam, el conocimiento concreto del canto romano nos revela los tesoros de la cantilación, ese arte de cantar un texto sagrado que los musulmanes han conservado con toda la energía de los primeros siglos. La ciencia de la lectura del Corán proviene del saber hacer de los cristianos y los judíos. En el mundo latino, esta ciencia ha desaparecido casi por completo. Sin embargo, el canto romano antiguo es un testimonio directo de este arte de cantar los salmos y proclamar un texto sagrado. En el canto romano antiguo, casi todos los adornos que constituyen la materia prima de esta ciencia están escritos. Por lo tanto, a partir del conocimiento concreto de este canto romano, es posible sentar las bases para un renacimiento de la cantilación, práctica que representa una de las fuentes más fecundas para la transmisión de la fe a través de la escucha de los textos sagrados.

Concluiré precisando lo que este canto revela sobre la naturaleza del canto litúrgico del primer milenio.

Nos encontrábamos en una época en la que las partituras musicales no existían realmente. Del mismo modo, los compositores, tal y como los concebimos hoy en día, tampoco existían. Era impensable considerar un canto religioso como una sucesión de notas determinadas de antemano por un compositor y cuya melodía, tempo y matices debían seguirse escrupulosamente. Precisamente, estos parámetros no aparecen en las notaciones de finales del primer milenio.

A partir del siglo^{XVI}, hemos pasado progresivamente de una humanidad profética a una humanidad alegórica. El profeta vive, expresa y comunica realidades invisibles. La alegoría no es más que una representación. El hombre ya no es el protagonista de una vida sobrenatural, sino su espectador.

La hegemonía de la alegoría se extendió por Occidente a partir del siglo^{XVI}. Encontró su consagración en la segunda mitad del siglo^{XX} con la llegada de la televisión. Se inscribió definitivamente en las costumbres con el desarrollo del turismo.

Así, el músico se ha convertido en una herramienta que permite a los oyentes observar desde fuera lo que podría ser una experiencia sobrenatural. Los oyentes se han convertido en turistas.

Solo el compositor conservó, en exclusiva, la función del «daimon», es decir, aquel que mantiene el contacto con la memoria del futuro. Lo que hoy llamamos el acto creativo.

Por eso nos cuesta tanto comprender las notaciones antiguas, ya que cuanto más nos remontamos en el tiempo, más recae esta función creativa en el intérprete. Así aparece la verdadera naturaleza de las primeras notaciones, que progresivamente, a lo largo de la historia de Occidente, irá debilitándose. La notación era el soporte de un acto simbólico destinado a relacionar una realidad invisible e inaudible, que existe fuera del tiempo, con una conjunción espacio-temporal.

Hoy en día, intentar recuperar el espíritu, la naturaleza y la función del arte equivale a revitalizar la memoria de nuestra civilización para devolver al arte su verdadera dimensión, la de un acto adivinatorio.