

derna está presente en los procesos humanos más apasionantes. El asunto nos llevaría demasiado lejos. Este debería ser tema para un trabajo posterior.

CONCLUSION

Con la clara conciencia de las posibilidades y las limitaciones de la televisión al servicio de una campaña de educación fundamental, conviene concluir que televisión y sistema docente deben formar un frente común. Aquélla, haciendo uso de sus peculiaridades expresivas, ha de documentar, descubrir, explorar, juzgar, conmovir, materializar, hacer participar y humanizar la materia programada.

La televisión educativa, cualquiera que sean sus grados y niveles, es ella en sí misma un sistema. El normal desarrollo de sus técnicas expresivas no puede disociarse nunca de las peculiaridades didácticas del sistema docente que se pretende promocionar, suplir o reforzar. En nuestro trabajo nos hemos referido concretamente a la alfabetización en un contexto más generoso (educación popular fundamental). Han sido los mismos condicionamientos psicopedagógicos los que han podido poner de manifiesto los límites, características y efectos de la acción de la imagen de la televisión, hallando ésta de este modo su verdadera dimensión técnica y expresiva (en definitiva humana) al servicio de una misión inigualable: la promoción cultural.

La enseñanza de la música religiosa. II. Perspectiva histórica

FEDERICO SOPEÑA

LA UNIÓN HASTA EL «MOTU PROPRIO»

Normalmente, la unidad de estilo de cada época ha tenido como consecuencia la enseñanza común para la música eclesiástica, para la religiosa y para la profana. No se trata ahora de hacer una historia detallada de la enseñanza musical, ligada durante tantos siglos —prácticamente hasta el XVIII— a instituciones eclesiásticas. Cuando se da el caso de polifonistas como Victoria, que sólo componen música eclesiástica —recordemos la importancia de la música profana en Palestina, cumbre y cabeza de la polifonía de su tiempo— se trata de una actitud personal, de una especial tensión religiosa, pero lo normal en la historia de la música europea es el manejo de los dos estilos aun en los mismos maestros de capilla.

La unidad de estilo en la enseñanza se hace unidad con predominio absoluto de lo profano en el italianismo operístico del pasado siglo: baste pensar en lo que significa entre nosotros Hilarion Eslava, compositor de óperas, maestro de la Real Capilla y, prácticamente, director del Conservatorio de Madrid durante toda una época que se prolonga hasta nuestro siglo. Es la época de la gran decadencia de la estricta música ecle-

siástica: la ruina de los órdenes monásticos debido a la política desamortizadora, la tremenda decadencia de la Liturgia como «participación», hacen que tanto el gregoriano como la auténtica polifonía —las músicas de la «participación» y del «esplendor»— sean casi sólo cuestión de «oficio». El mismo órgano se estudia dentro de directrices profanas. Ni siquiera en Roma puede hablarse de una auténtica escuela de «música eclesiástica» antes del «Motu Proprio», y sólo los intentos de los «cecilianos» alemanes y un poco la música de Perosi apuntan a una cierta «especialidad».

EL «MOTU PROPRIO»

El «Motu Proprio» de Pío X cambia radicalmente las cosas. Al separar netamente la música de iglesia de las restantes impone una enseñanza especial, rigurosamente especial en lo que se refiere al canto gregoriano: los benedictinos, con la abadía de Solesmes a la cabeza, crean todo un sistema construido para hacerse pronto «escuela» en las casas religiosas. Como la polifonía exigida por el «Motu Proprio» tenía que limitarse a la clásica o construirse bajo muy severas normas

litúrgicas, resulta que, salvo el solfeo —casi tampoco no, porque también la notación es distinta—, todo lo eclesiástico quedaba aparte y no se necesitaba el aprendizaje de la «otra música». Es verdad que los modos gregorianos eran capítulo importante en la emancipación de la tonalidad clásica y muy usados desde el impresionismo, pero su entronque con lo popular, y sobre todo el fin expresivo que se perseguía, no hacía necesaria una comunidad especial. Surge, pues, con el «Motu Proprio» no sólo una enseñanza especial, sino un nuevo tipo de compositor lejano de la música profana, compositor cuyo nombre raras veces aparece en los panoramas «normales» de música. La cumbre de este mundo al margen es la creación del Instituto Pontificio de Música Sacra en Roma y de las respectivas comisiones diocesanas. En España el monasterio de Montserrat hace del gregoriano todo un mundo de enseñanza y de propaganda y, naturalmente, surgen de ese mundo manuales y textos, obligados para la enseñanza en las casas religiosas. El órgano, es verdad, sigue enseñándose en los Conservatorios, pero el acompañamiento del gregoriano se organiza en el otro mundo de la música eclesiástica.

CONSECUENCIAS

Con una elemental justicia en la perspectiva, nadie puede dudar de la conveniencia y de la necesidad del «Motu Proprio». Intachable como legislación eclesiástica, pudo ser interpretado con espíritu más musical por los mismos compositores eclesiásticos. Si bien el gregoriano adquiere gran categoría y sutileza en el matiz, la verdad es que en las otras músicas, especialmente en la polifónica, o se trampea con el estilo o se construye una música aséptica, elemental. El conocimiento de pocas reglas de armonía pudo bastar para sentirse «compositor». Fue doloroso también que músicos como Vicente Goicoechea y el mismo Perosi se vieran interrumpidos en su creación. Mas se consiguió —y es actual recordarlo— en el orden de la «participación» popular: recordemos lo que significó entre nosotros la Comilla del padre Otaño. En todo caso se trata de un período de purgación, necesario, y cuyos resultados estuvieran en manos de los músicos: con un Palestrina y su «escuela» todo pudo ser distinto.

Desde la otra orilla, los músicos sinfónicos quedaron silenciosos, tenían que estar silenciosos. El mismo Manuel de Falla explicaba bien las razones, y Pemán las ha contado de una manera pormenorizada: deseando hacer música eclesiástica, él no podía hacer —son sus palabras— un «pastiche» de gregoriano o de polifonía. De hecho, en más de veinticinco años los grandes compositores europeos permanecen al margen de la música eclesiástica, lo cual en sí fue grave, pero, además, desde un punto de vista de medios de expresión, el ingenio, la prisa, la prisa para el

desenfreno y para el ingenio típicos de esa época en la música, no tuvieron el contrapeso de moderación característico de lo eclesiástico. De hecho también, la música eclesiástica fue en los Conservatorios más «historia» que transmisión de música viva.

LA CRISIS POSITIVA

Años después del «Motu Proprio», en los años que son consecuencia espiritual y material de la primera gran guerra, surge el importantísimo movimiento de renovación litúrgica, que va a tener muy hondas consecuencias en el mundo del arte. Cosa curiosa: los músicos muy defensores del «Motu Proprio» empleaban casi un lenguaje de canonistas, lejano por cierto, de esa primacía de lo litúrgico que era la verdadera causa de las modificaciones en el orden de la composición. Por otra parte, los liturgistas, muy sensibles en general al arte, no podían estar a gusto con un arte aséptico, como exangüe, lejano de las corrientes vivas de la época.

Siendo intocable la letra del «Motu Proprio» —siempre hubo, claro, privilegios y excepciones, entre ellas hasta hace veinte años el famoso «Miserere», de Eslava, en la catedral de Sevilla—, la renovación vendría, por otra parte, con más lentitud que lo ocurrido con la pintura. En los años finales del neoclasicismo, cuando se habla de una vuelta a las «humanidades» de la música, esa vuelta no se hace a través, por ejemplo, de los temas amorosos —hay miedo de aparecer como volviendo al romanticismo—, sino de textos litúrgicos —«Sinfonía de los Salmos», de Strawinsky— o de textos épico-religiosos —«Atlántica», de Falla—. Una nueva generación de músicos en París, «La Jeune France», aparece muy personalizada en Oliver Messiaen, organista, inspirado casi siempre en temas religiosos. Hasta el travieso mundo de la generación anterior se siente tentado por el tema, mientras en el mundo de la pintura Rouault se hace célebre con sus Cristos.

Al lado de esas músicas «religiosas», la eclesiástica hecha muy con arreglo al «Motu Proprio» parecía, y era de verdad, pobre y entra en crisis. Para llevar la tensión al máximo, Strawinsky compone y estrena su «Misa», y con muchas ganas de que fuera para oída durante la celebración litúrgica; lo mismo Poulenc. La crisis que esto crea se pone claramente de manifiesto en el Congreso de Música Religiosa celebrado en Roma durante el Año Santo de 1950: se cree ya pasado el período de «purgación» de la música sinfónica, entonces actual; sería la prueba de la posibilidad de un lenguaje moderno, pero no profano. Ahora bien: esta crisis coincide también con toda la avalancha de una renovación litúrgica que pasa de la postura estética a un nuevo ordenamiento con reformas radicales. Esto plantea una serie de problemas que requieren trabajo aparte.

(Continuará.)