

rrespondientes a los últimos números de la serie, han de adaptarse en todo momento al equipo disponible empleando las últimas técnicas de aplicación que sean permitidas por aquél, siguiendo la evolución de los métodos operativos y el perfeccionamiento de máquinas y medios de acción.

La habilidad conseguida con las ayudas expuestas no es más que el resultado de una serie de ejercicios dirigidos a la educación de la inteligencia, la iniciativa y el razonamiento. El trabajo es siempre una realidad dinámica en constante evolución de mejora y perfeccionamiento. Ello obliga, y es preciso repetirlo una vez más, a establecer y mantener la máxima coordinación posible entre enseñanzas teóricas y prácticas, de tal modo que permanezca asegurada la unidad de métodos y directrices. El método elegido para las enseñanzas en el taller no debe presentar al alumno solamente los aspectos particulares y los valores individuales de los trabajos que se exigen de él, sino también su sentido general y más amplio, debiendo situarlo en condiciones de realizar por sí mismo las operaciones necesarias para una tarea compleja mediante el desarrollo de su aptitud para valorar y resolver las dificultades en su totalidad.

Para la valoración del rendimiento de los ejercicios o prácticas de taller podría seguirse el método de los coeficientes variables según la importancia y dificultad de la tarea. Así, para las cotas fundamentales y no fundamentales, debería usarse coeficientes distintos; para el trabajo de cilindrado y rascado, también coeficientes diferentes.

Para valorar el rendimiento sobre la asimilación del contenido de la documentación de trabajo e información, resulta muy recomendable emplear hojas exploratorias que utilizadas semanal o quincenalmente no sólo obligarían al alumno a educar su inteligencia y retentiva, sino que también permitirían al profesor conocer a sus alumnos y conocerse a sí mismo, determinando el grado de aprovechamiento conseguido con el método empleado. Estas hojas han de contener pocas preguntas y muy concisas; pero a su vez, cada una de ellas ha de ser lo suficientemente clara y concreta para que el alumno pueda hacer una corta exposición de sus conocimientos sobre la materia considerada. Permitirían también prescindir de exámenes parciales o finales. En algunos países ya han sido suprimidos. Esta investigación del rendimiento podría ser completada con hojas de experiencias de taller preparadas especialmente para este fin.

Y para terminar este capítulo de sugerencias recordaremos a Giannarelli diciendo que una enseñanza provechosa supone:

«Una reflexión cuidadosa sobre los principios de la educación y de la didáctica, tal como lo formularon los más competentes pedagogos, antiguos y modernos.»

«Un seguro y profundo conocimiento de la materia que ha de enseñar, no sólo respecto a los modestos límites del programa de enseñanza, sino a su estructura lógica y racional y a sus relaciones históricas.»

«Una experiencia meditada y siempre en evolución sobre la enseñanza eficaz.»

La enseñanza de la música religiosa

III. Los problemas litúrgicos

FEDERICO SOPEÑA

REZO Y CANTO

Las nuevas disposiciones reafirman lo que ha sido siempre tradición de la Iglesia: que el canto no es un «más» añadido al rezo, sino constitutivo del canto en comunidad, de la liturgia como acercamiento del misterio. No se trata de resumir un tratado, pero sí de recordar alguna de las razones íntimamente ligadas con la enseñanza de la música. La liturgia necesita de la música no por una razón estética, sino porque la música, de por sí, da «misterio». Tanto más que el incienso contribuye a esa participación en la li-

turgia celeste desde la liturgia en la tierra. La liturgia, al ser noticia de misterio, necesita de la palabra dicha con claridad, pero de manera especialmente solemne; sólo la música puede unir ambas notas. La liturgia, de la que no es protagonista el «yo», sino el «nosotros», necesita de la música para la expresión de esa comunidad. Está claro que al hablar de música hablamos fundamentalmente de la voz humana, que tendrá siempre una primacía decisiva en la liturgia: todo lo que antropológico y estéticamente puede decirse de la voz humana se aplica de manera indudable a la música aquí y por eso durante siglos y siglos

la historia de la música en Europa es inseparable de la historia de la música religiosa. Esta íntima comunidad no ha cesado de plantear problemas. Hay no un mal de fondo, pero sí una vital e inevitable tensión entre la libertad necesaria del compositor y las normas de estructura que impone la misma liturgia: no es de extrañar, por tanto, que desde la legislación de San Gregorio hasta hoy esa tensión se haga no pocas veces drama entre el peligro de una música aséptica y el otro de una música profanizada. Veamos cómo se expresa esa tensión.

PARTICIPACIÓN Y ESPLENDOR

La liturgia es fundamentalmente participación. Hoy, con el uso de la llamada lengua vulgar, con la simplificación de las ceremonias, con el altar cara al pueblo, esto se acentúa mucho más. La mayor parte, por tanto, de la música en el culto es una música que debe cantar la asamblea: en las nuevas disposiciones litúrgicas se insiste en que una de las funciones fundamentales a cumplir por los «cantores» de la schola es la de ayudar a la asamblea, a la comunidad de los fieles a ser muy protagonista en el canto. El gran problema abierto al compositor está precisamente aquí: hacer música de verdad bella dentro de esa tónica de sencillez. Más al fondo aún: funcional, sociológicamente, incluso la belleza no aparece al compositor si no es desde una real, inevitable «actualidad», pero esa actualidad, en lo eclesiástico, necesita defenderse de la «moda». Graves, gravísimos problemas, pues la solución no está, sin más, en copiar de ese mundo de la canción, importantísimo hoy. No cabe tener como elemento decisivo lo que hasta ahora se llamaba popular, es decir, lo popular «campesino», pues hoy la Radio-Televisión ha hecho todo eso «urbano» y la canción urbana, callejera, gana en viveza y en actualidad lo que pierde en capacidad de permanencia. El problema, como se ve, es de primerísima importancia, aunque haya como conatos de enhorabuena en los compositores de la llamada «música ligera». Piénsese, además, en que la estructura de la canción ligera aparece hoy indisolublemente ligada con una expresión de sentimientos extremados muy difícil de congelar con esa no impasibilidad, pero sí gravedad y mesura que exige la música eclesiástica.

Lo anterior, de manera alguna puede ser visto como incompatibilidad con esa forma de participación que a veces olvidan los liturgistas: la participación por el «esplendor». Es cierto que el «misterio» litúrgico fácilmente se abre al peligro de la cercanía del espectáculo, especialmente a través de la ostentación y del lujo, pero no es menos cierto que en ciertos «espacios» del culto, el «espacio místico» se logra a través de una música que es de «participación» en tanto en

cuanto crea un «alto silencio» y contribuye a arracimar en torno al altar. La schola tiene como misión servirse de una música litúrgica y esplendorosa a la vez, mística hasta cierto punto, pues lo importante en ella no es lo que el misterio tiene de «noticia», sino de «elevación». En este capítulo, el compositor disfruta de una mayor libertad. Es una música que, incluso en lo instrumental, aparece claramente señalada en las nuevas disposiciones y que incluso puede recoger músicas «eclesiásticas» anteriores. Valga un ejemplo: un «Gloria» largo puede servir, en una misa de gran fiesta, para crear un ambiente de gozoso recogimiento poco antes de la ceremonia. Pastoralmente, en ciertos medios, la belleza de esa música —insistimos en que no se trata de ostentación tantas veces unida entre nosotros a la pobreza— puede tener una eficacia muy honda.

GREGORIANO Y POLIFONÍA

Históricamente, hay ejemplo y hay «constante» para las dos músicas: mientras ha vivido el latín como lengua universal de casi toda la Iglesia, el canto gregoriano fue, en verdad, paradigma y no sólo de la participación como diálogo, sino también de la participación por «esplendor», y basta recordar el trozo de vocalización, de «aleluya» entre la Epístola y el Evangelio. No caben nostalgias: las palabras de Erasmo sobre la lengua «vulgar», la necesidad de «entender» algo en la oscuridad del misterio, la misma experiencia de poco tiempo nos dice que «pastoralmente» la reforma es impresionantemente eficaz. Hacer para el castellano una como parodia de la música que es inseparable del latín resulta absurdo desde un punto de vista musical; pastoralmente, absurdo también, porque ha de ser la propia lengua la que busque y encuentre ese «más» para el misterio. Quedarán el latín y el gregoriano como testimonio de época y como recuerdo que se hace vivo, tan relicario y tan vivo como el insustituible latín en las viejas ceremonias universitarias.

No ocurre lo mismo con lo que llamamos habitualmente polifonía clásica. Obra de autores «vivos», obedientes a un estilo, creadores de auténticas cimas en la historia de la música europea, tienen, aun en su parte latina, plena «actualidad»: piénsese que en la «participación por esplendor» la noticia, el texto concreto es menos importante que el carácter general. Es un repertorio que debe conservarse, pues además en su núcleo central—Morales, Palestina, Victoria—obedece a una cierta renovación de espiritualidad litúrgica. No debe olvidarse, y nos interesa aquí especialmente, que desde un punto de vista pedagógico esa polifonía clásica es de aprendizaje necesario para el estilo coral.

IV. Aplicaciones a la enseñanza

EL PROBLEMA ESPAÑOL

Que la música de participación litúrgica sea bella, sencilla y cantada de verdad por el pueblo reunido en asamblea orante, depende de una permanente y doble retaguardia, determinada la primera por una nivelación económica y la segunda por una realidad pedagógica: unidad en la enseñanza y educación musical desde la niñez. La liturgia viva necesita desprenderse de un peligroso esteticismo minoritario, y buena parte del «campesino», se puede construir todo un aprendizaje mágico: recordando lo que más arriba escribimos sobre la característica urbana de la canción, sobre la pérdida de vitalidad de lo popular «campesino», se puede construir todo un aprendizaje musical desde la niñez, una experiencia viva de la música. Cuando la reforma luterana se queda prácticamente sin culto, buena parte del nuevo se crea a través de la música, pero eso, basado en el «coral» como música unánime y de participación, no hubiera sido posible sin la preocupada atención de Lutero hacia la música en la «escuela municipal». El primer teólogo del luteranismo actual, Karl Barth, señala la decadencia de esa estructura a través del subjetivismo del mundo liberal-protestante, pero el coral como base ya no se aprende, sino que se hereda como la misma canción popular. Esto no ocurre en España. Estamos todavía en la prehistoria de una verdadera organización de la enseñanza de la música como «vida» en la niñez y en la adolescencia. Hay una prueba bien clara, casi la única positiva: hace ya años cantaban muy bien y litúrgicamente los alumnos del Instituto Escuela, porque, «normalmente», cantaban canciones populares, porque luego en «Studium» hacían música para la Navidad, porque eran capaces de conocer, de cantar y de tocar la vieja música europea. Cuando no existe esa costumbre desde la niñez, sólo se puede aprender música muy sencilla y esa música se canta con timidez, con preocupación, cesando, por tanto, de ser elemento de «misterio».

La creciente afición a la música de los conciertos, a la música como «audición», como espectáculo, no favorece, sino que perjudica: hay como un envenenamiento de la música de concierto que pone casi en trance de caricatura otras músicas más sencillas y agrava hasta la desesperación esa timidez. ¡Pero si entre los fieles de tipo medio y universitario hay esa timidez hasta para la sencilla, la elemental participación de la palabra en voz alta! Como hace falta tiempo para que ese subsuelo fluido se haga musical, es necesario ir muy poco a poco, empezar por esa voz alta, acostumbrarse a oír y a seguir a los niños: de lo contrario, se aumentarán, acibarados, todos los peligros.

LA ENSEÑANZA

He advertido el peligro fundamental que fue realidad del daño en muchas músicas que nacen como consecuencia del *motu proprio*; que la adecuación a la sencillez litúrgica fuera pretexto para sentar plaza de compositor en cuanto aprendieran unas leyes elementales de ligadura de acordes. Ahora, con la música para la participación directa de los fieles, monódica por necesidad, se corren aún mayores peligros de puerilidad, de plagio, de radical prosaísmo. Creo, con toda sinceridad, que por la misma necesidad de una música sencilla hace falta en los compositores eclesiásticos, especialmente en los religiosos, una disciplina desde la jerarquía y una autodisciplina desde los músicos incipientes para que el momento de querer crear una melodía sea como la cadencia, el resumen de un oficio plenamente aprendido. Pues bien: aparte de la formación musical que debe darse en todas las casas de estudio, el que sienta de verdad la vocación musical debe estudiar en los conservatorios. Hace años esto era prácticamente imposible por la misma disciplina eclesiástica, pero ahora, en el nuevo régimen de los seminarios «abiertos», de su transformación en «colegios» hasta la Teología, de preocupación por esa formación cultural y profesional, no debe de haber problema. Se conseguirá con eso la necesaria comunidad de estilo entre los músicos, la apertura para crear en compañía y como consecuencia también la apertura de la enseñanza en los conservatorios a los problemas que plantea la música eclesiástica.

Distinto, incluso más fácil para la comunidad de estilo, es lo que se refiere a la llamada «música de la participación por esplendor»: las recientes disposiciones sobre la música eclesiástica dan un claro margen, incluso en lo que se refiere a la presencia de los instrumentos. Hay, sin embargo, un campo anterior, donde la comunidad de enseñanza y de vida entre compositores eclesiásticos y seculares viene amparada por la tradición: me refiero a la música «religiosa», a la no destinada directamente al culto divino, tan viva e interesante en la música de hoy. Más aún: los dos mundos de la música, tan separados en este siglo, tienen un campo especial de encuentro en la preparación, en la renovación de lo que se incluye bajo el nombre un poco equivoco de la «paraliturgia». Importantísimo campo que debe figurar como capítulo, como número de programa y de examen en la enseñanza de la composición. Incluye ese capítulo todos los problemas: la traducción de los textos con arreglo al espíritu y a la letra de la lengua vulgar—uso la denominación común para ser entendido, pero no sin protestar proponiendo el cambio de «vulgar» por