

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS FILOSÓFICO-TEOLÓGICAS
ESCUELA DE TEOLOGÍA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN TEOLOGÍA**

**EL CANTO LITÚRGICO, EXPRESIÓN SUBLIME DE LO ESTÉTICO
Y SENTIMENTAL VÍA ECLESIAL DEL ENCUENTRO CON DIOS**

Darwin Andrés Salazar

Director: Profesor. David de la Torre, SS. CC.

Quito-2018

ÍNDICE

Contenido	Páginas
ÍNDICE	2
INTRODUCCIÓN	3
RESUMEN.....	6
ABSTRACT.....	7
CAPÍTULO I	9
EL HOMBRE INMERSO EN UN ENTRETEJIDO DE RELACIONES	9
1.1. Música, filosofía y religión.	13
1.2. El arte como expresión de lo más sublime del hombre	18
1.3. El canto litúrgico medio de comunicación entre el hombre y Dios	25
CAPÍTULO II	30
LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA PARA UN ENCUENTRO CON DIOS, EN EL ANTIGUO TESTAMENTO	30
2.1. La música en la liturgia del pueblo de Israel.	31
2.2. La importancia de la música para el encuentro con Dios en los Salmos.	37
2.3. Acompañamiento instrumental de los cantos litúrgicos en el Antiguo Testamento.	40
2.4. Uso de la música en la liturgia del Nuevo Testamento.	43
CAPÍTULO III	50
EL CANTO LITÚRGICO EN LA HISTORIA DE LA IGLESIA Y SU IMPORTANCIA EN LA ACTUALIDAD	50
3.1. El canto litúrgico a lo largo de la historia de la Iglesia	50
3.2. El canto litúrgico desde el Concilio Vaticano II hasta la actualidad.	58
3.3. El canto litúrgico desde la Teología.	64
CONCLUSIONES	69
BIBLIOGRAFÍA	76

INTRODUCCIÓN

En la actualidad dado el acelerado modo de vida de la humanidad y el creciente desarrollo de la Ciencia y Tecnología, se han ido perdiendo ciertos elementos importantes para las relaciones humanas, incluso para la comunicación con Dios. Las comunidades cristianas se encuentran entre la espada y la pared; por un lado sienten la necesidad de renovarse y de caminar a la par con el mundo y la cultura moderna según la sugerencia del Concilio Vaticano II (Gs 4.10), pero por otro lado, este hecho puede ser contraproducente en el sentido que las cosas de Dios no son tomadas debidamente en serio, se tiende a abreviar los ritos y la celebraciones, acortando los tiempos en la medida de lo posible, porque la gente ya no cuenta con suficiente tiempo para Dios.

En la simplificación de las celebraciones litúrgicas, se ha suprimido algunos elementos que parecieran de segundo o simples adornos, aunque no lo son; desde esta perspectiva, por ejemplo. Lo primero que se ha sacrificado en la liturgia cristiana es la música, y en particular el canto, éste último puede faltar tranquilamente sin que no pase nada, es más, incluso se suprime a propósito para acortar los tiempos.

Dada esta problemática, interesa en este trabajo rescatar la importancia de la música no sólo para el ámbito litúrgico, sino también antropológico, sociológico y espiritual, en cuanto significa un medio de comunicación entre los hombres y entre los hombres con Dios. Para este fin se han desarrollado tres capítulos, los mismos que en su conjunto proporcionarán al lector todos los elementos para tomar conciencia sobre la importancia de la música y el canto en las celebraciones cristianas, y la eficacia de la oración cantada en las mismas y así poder rescatar de la banalidad, el profundo significado del canto celebrativo y litúrgico.

Así, en el primer capítulo, analizaremos la importancia de la música y el canto para la expresión de sentimientos humanos y respondemos la interrogante de como la música ha sido ese medio de comunicación eficaz en el entretendido de relaciones humanas, sociales y religiosas.

Partimos de la idea de que el hombre por naturaleza no es un ser solitario, sino de relaciones, por ende busca comunicarse, expresar a alguien sus sentimientos y pensamientos, y esta comunicación se da no necesariamente por medio de un diálogo explícito, sino que lo hace mediante diversos mecanismos, en los cuales expresa lo que siente por medio del arte y lo estético como: la pintura, el baile, la arquitectura, la música, el canto, entre otros.

Con esta finalidad, haremos un recorrido desde la antigua Mesopotamia buscando el uso que se le daba a la música, luego haremos una breve alusión a la salmodia judía, ya que volveremos a ella más adelante. Luego nos detendremos en la cultura griega y analizamos las funciones y usos de la música en tres autores concretos, Pitágoras, Platón y Aristóteles, posteriormente pasamos a filósofos como Kant y Hegel para completar la visión de lo bello y lo sublime que encierra el arte en general y la música y el canto en particular.

Para finalizar el primer capítulo analizaremos la importancia de la música en la liturgia cristiana, para ellos revisamos algunos manuales de liturgia y reforzamos las ideas vertidas con autores de renombre como Ratzinger, Garrido, entre otros.

En el segundo capítulo, nos interesaremos en profundizar el tema de lo estético como aporte eclesial para un encuentro con Dios, revisaremos formas estéticas judeo-cristianas, como la salmodia y los rituales cristianos a lo largo de la historia, teniendo como trasfondo de análisis el hecho de que el hombre por naturaleza es un ser trascendente y busca ir más

allá de lo tangible, y conocer aquello que desconoce; y esto lo logra haciendo un itinerario dentro de una comunidad eclesial, en donde en comunión con los hermanos buscan expresar la propia fe e historia por medio de la liturgia. Así por ejemplo el pueblo de Israel, elaboró una serie de cantos litúrgicos y salmos, para lograr expresar lo mejor de sí a Dios, así se construyó una identidad propia, donde la música cumplía un papel fundamental.

Con estas precisiones, pasaremos al capítulo tres, en el que analizaremos el valor del canto litúrgico a lo largo de la Historia, nos detendremos un poco en el canto gregoriano para luego analizar la importancia del canto litúrgico desde el Concilio Vaticano II hasta la actualidad, donde la Iglesia según su función santificadora por medio de la liturgia y los sacramentos, ha elaborado un sinnúmero de melodías para alabar a Dios, Sin embargo, en las últimas décadas a pesar de la apertura del Concilio Vaticano II, la liturgia se ha tornado breve y se ha subutilizando el recurso cantoral, por lo que es necesario hacer un recorrido por la liturgia de manera que se le devuelva la importancia para una comunicación certera con Dios, de tal forma que los fieles puedan entender y valorar su sentido en cuanto camino de santificación como comunidad eclesial y glorificación de Dios, para ello expondremos tres experiencias de tres teólogos y músicos importantes como son: Hans Urs Von Balthasar, Joseph Ratzinger, Johann Sebastian Bach.

Con estos elementos respondemos a la pregunta, por de más general, pero que inspira este trabajo ¿Cómo el canto litúrgico en cuanto expresión sublime de lo estético y sentimental se constituye en una vía eclesial para el encuentro del hombre con Dios? Y podremos corroborar nuestra hipótesis que “lo estético es el resultado de la dimensión sentimental del hombre, la misma que se exterioriza en la comunicación con los otros y con Dios, esta exteriorización se hace por algunos medios como: la pintura, la danza, la música y el canto,

elementos que la Iglesia sabiamente a reunido en la liturgia para favorecer el encuentro entre lo humano y lo divino, encuentro que se da mediante el signo de lo bello y de la gracia.

RESUMEN

Este trabajo investigativo, se orienta en base a la interrogante : ¿Cómo el canto litúrgico en cuanto expresión sublime de lo estético y sentimental se constituye en una vía eclesial para el encuentro del hombre con Dios?, partimos del hecho de que la música tiene una gran importancia no solo en el ámbito litúrgico, sino también , antropológico , sociológico y espiritual, desde las culturas mas antiguas que se ha utilizado como un medio de comunicación entre los hombres y entre los hombres con Dios . En Mesopotamia y Egipto, se le ha utilizaba en rituales y celebraciones religiosas, en la antigua Grecia, se la utilizaba metodológicamente, para forjar el carácter de los ciudadanos. En el judaísmo se la usa para comunicarse con Dios en las diversas circunstancias de la vida, fruto de ello es la colección de salmos que ha llegado hasta nosotros. en el cristianismo la música y el canto son dotadas de un significado mas profundo “quien canta ora dos veces “. Además, se asocia el arte y por ende a lo bello y lo sublime, como vehículo para expresar lo inexpresable tanto en lo antropológico como en lo trascendente; un ejemplo de ellos es el canto gregoriano. En consecuencia, la música y en particular el canto y las demás expresiones humanas como: La pintura, la danza, entre otras son elementos que la iglesia sabiamente ha reunido en la liturgia para favorecer el encuentro entre el humano y lo divino, ente lo bello y la gracia; La música se convierte en el eje transversal que atraviesa toda la historia de la salvación, esta presente desde el Génesis hasta el apocalipsis en el canto de la bodas del cordero, por esta razón en este trabajo queremos rescatar su importancia, para ello recurrimos a experiencias de grandes músicos y teólogos como: Hans Urs Balthasar, Joseph Ratzinger, Johann Sebastián Bach,

cuyas apreciaciones mas importantes presentamos en este trabajo, con el objetivo de rescatar la importancia de la música y el canto en la liturgia cristiana.

ABSTRACT

This investigative work is based on the question: How can the liturgical song as a sublime expression of the aesthetic and sentimental be constituted in an ecclesial way for the encounter of man with God?, we start from the fact that music has a great importance not only in the liturgical sphere, but also, anthropological, sociological and spiritual, from the oldest cultures that has been used as a means of communication between men and between men and God. In Mesopotamia and Egypt, it has been used in rituals and religious celebrations, in ancient Greece, it was used methodologically, to forge the character of citizens. In Judaism it is used to communicate with God in the various circumstances of life, the result of which is the collection of psalms that has come down to us. In Christianity music and singing are endowed with a deeper meaning "*who sings pray twice*". In addition, art is associated and therefore the beautiful and the sublime, as a vehicle to express the inexpressible both in the anthropological and in the transcendent; an example of them is the Gregorian chant. Consequently, music and in particular singing and other human expressions such as: Painting, dance, among others are elements that the church has wisely gathered in the liturgy to favor the encounter between the human and the divine, between the beautiful and grace; Music becomes the transversal axis that crosses the whole history of salvation, is present from Genesis to the apocalypse in the song of the marriage of the lamb, for this reason in this work we want to rescue its importance, for this we resort to experiences of great musicians and theologians such as: Hans Urs Balthasar, Joseph Ratzinger, Johann Sebastian

Bach, whose most important appreciations we present in this work, with the aim of rescuing the importance of music and song in the Christian liturgy.

CAPÍTULO I

EL HOMBRE INMERSO EN UN ENTRETEJIDO DE RELACIONES

Si bien es cierto, el ser humano es considerado como un ser social, que necesariamente necesita del otro para irse desarrollando como persona. Es decir, comienza a ser persona en el momento en que interacciona de forma recíproca con el mundo que lo rodea, cuando envía y recibe información de forma dialéctica tanto con la sociedad como consigo mismo.

Por tanto es necesario que se desarrolle aquí brevemente el proceso de sociabilización de la persona para entender mejor cómo el hombre es un ser social. El proceso de sociabilización no es mecánico y determinado, tampoco es solo producto de la maduración biológica de la persona; sino más bien, es el resultado de una maduración social de algunas variables que están directamente relacionadas con el quehacer cotidiano de la persona, teniendo en cuenta el grupo social en el que el individuo se desenvuelve.

La expresión más significativa de socialización siempre ha sido la palabra, bien sea oral o escrita, pero el modo de expresión más efectivo de los sentimientos humanos ha sido el canto y la música. A continuación exponemos algunas precisiones.

Al revisar los orígenes de la música, nos encontramos que ella es tan antigua, como antigua es la historia de la humanidad,

Decenas de miles de años atrás nuestros ancestros tocaban música fabricando flautas con huesos, instrumentos de cuerda usando marcos hechos de mandíbulas de animales y evolucionando el ritmo y la percusión con instrumentos hechos de cualquier artefacto que pudiera generar sonidos (Fornazzari, 2008).

Luego en la medida que las sociedades avanzan en su construcción integral, también avanzan en la construcción de identidades, en cuyo proceso interviene activamente la música, la

misma que se la relaciona con todos los elementos de la vida social. Así, la música pasa por un proceso de sociabilización en dos escenarios a saber: objetivo y subjetivo a la vez donde la persona recibe varios elementos de sobrevivencia y los va haciendo suyos y que al transcurrir de la vida van a ser pautas fundamentales para el desarrollo de la identidad personal y social.

La música, a pesar de ser un componente fundamental en la vida del hombre, no obstante su estudio desde las ciencias sociales es reciente, pues los grandes avances en musicología se han dado desde otras ramas del saber, como la filosofía y la Teología; sin embargo, en las ciencias sociales los aspectos de la música “fueron un objeto de estudio distante y ocasional hasta hace unas dos décadas, cuando empieza una irrupción de estas ciencias con variadas perspectivas” (Ibarra, 2004).

Desde una visión contemporánea en las ciencias sociales, el enfoque que se ha dado al estudio de la música tiene varias líneas de análisis, que pueden ser de carácter lingüístico (Gadamer, Chomsky); pedagógico (Kodály, Suzuki, Orff, etc.); filosófico (Th. Adorno); etc. No obstante, es pertinente hacer un acercamiento de carácter general con el fin de encontrar elementos teóricos para entender la importancia de la música en la comunicación con los otros y con la Divinidad. Campo en el que la música ha sido muy utilizada y estudiada.

Si bien la Música es un concepto absolutamente amplio que engloba otros elementos como el ritmo, la melodía, la letra y la voz, el canto, es un concepto más concreto y se lo puede entender como parte de la música, obviamente con ritmo y melodía, en ocasiones con acompañamiento instrumental, en otras simplemente a viva voz.

Lo cierto es que el fenómeno musical comparte elementos comunes con otros elementos de la vida del hombre, desde la antigüedad ha recibido atención privilegiada por ser “un lenguaje esencial, capaz de difundir los mitos sobre los propios orígenes del mundo y de la humanidad [...] fue un elemento de cohesión para las comunidades y participó en los grandes ritos colectivos” (Catucci, 2005, pág. 9).

El origen de la música puede tener fuentes distintas ya que potencialmente cualquier objeto es musical y en este sentido, la naturaleza es una fuente de sonidos; sin embargo, distinguir algunas fuentes de donde surge la música, permite delimitar de mejor manera el carácter que ésta adquiere en la vida del hombre como un elemento de construcción social que va reflejando las múltiples facetas de la vida del hombre.

Entre estas fuentes destacamos algunas que van desde los primeros años de la vida del individuo, hasta aspectos más complejos como el carácter mágico que adquiere la música, vista como un medio de comunicación entre los dioses y los hombres, ya que ella misma abarca toda la vida del hombre y sus diferentes aspectos:

Emocionales (gritos, quejas); lingüísticas, comunicación vocal en distancias largas a través del sonido musical; funcionales, la música asociada con la danza y con los movimientos corporales favorece el trabajo rítmico haciéndolo más eficaz, imitativas, imitación de efectos naturales como sonidos de animales; mágicas, comunicación con el más allá; ontogenéticas, sonidos primeros del ser humano (Gertrudix & Gertrudix, 2011, pág. 14).

Se plantea entonces la discusión sobre el origen y pertinencia de la música como un fenómeno universal o como una manifestación particular de los pueblos, ya que cada uno posee caracteres musicales distintos. Ante esta disyuntiva, cabe distinguir la universalidad del *ser* de la música que le es útil al hombre en las diferentes facetas que se describen- y que a su

vez expresan de manera fecunda, las múltiples posibilidades de realización que ha ido desarrollando la humanidad en su transcurso de vida.

Pese a la importancia que reviste el estudio académico, no se debe perder de vista que “si se quiere entender mejor la música, lo más importante que se puede hacer es escucharla” (Copland, 2006, pág. 21) ya que en ella misma se conservan los elementos constitutivos de la realidad, del individuo y de su proyección como ser material y a la vez trascendente, en una particular combinación de elementos concretos y abstractos que forman parte de su modo de realización en el mundo.

Cabe mencionar que los distintos pueblos conservan sus elementos culturales por medio de tradiciones, costumbres y de manera particular por medio de su música que constituye una huella que muestra los procesos de construcción de la misma cultura a la que representa ya que “la música, como parte esencial de la cultura que rodea a una sociedad [...] determina diferentes elementos que definen a sus miembros; ya sea en el ámbito de culto o en el popular, en el religioso o en el profano” (Ruiz, 2015, pág. 2).

La función que cumple la música es múltiple ya que su valor no reside en el uso que se hace de ella, sino en la posibilidad de representación que adquiere, lo que se aplica a diversos ámbitos: “mitológica, mitomágica, propedéutica, litúrgica, estética, orgánica cultural” (Gertrudix & Gertrudix, 2011, pág. 16). Esto significa que la música es capaz de expresar lo inexpressable de una comunidad o de una cultura, su uso puede ser diverso, pero lo más importante es lo que expresa y conduce a la realización o felicidad.

Una muestra de esta relación está expresada en la cultura griega, donde la música era parte fundamental de la educación de los ciudadanos que si bien veían en Homero al

pedagogo nacional, no podían entender toda la construcción literaria, mítica, filosófica, sin el acompañamiento musical como un mecanismo de unión de todos los demás aspectos educativos: gimnasia, danza, poesía, etc. (Marrou, 1971, pág. 35).

Algo semejante ocurría en Viena o en París, que en su momento fueron capitales musicales que congregaron a músicos de renombre ya que ofrecían las condiciones para que éstos pudieran desarrollarse y adicionalmente, quienes vivían en estas ciudades, apreciaban la música de tal manera que hicieron de estas ciudades pilares culturales, lo que permite entender la relación entre desarrollo cultural y urbanismo, sin que por esto haya una necesaria disociación entre el campo y la ciudad.

En nuestro continente, ha adquirido singular importancia la música popular y la música folclórica como dos elementos de carácter cultural que conservan elementos constitutivos de la memoria histórica de los diferentes pueblos y que han devenido en manifestaciones contemporáneas que recogen una serie de ritmos y melodías en las que cada grupo social va mostrando aquello que le caracteriza.

Varios ritmos propios de América han contrastado la idea dominante que se tenía sobre la música “las formas de combinación instrumental han dado lugar a que se exprese una diversidad social y étnica en la elaboración de la música tropical, al permitir que los instrumentos y la tradición polivocal quiebren la jerarquización que es tan central en la musicalidad occidental” (Ibarra, 2004, pág. 3).

1.1. Música, filosofía y religión.

La música encaja perfectamente en el concepto kantiano de lo bello y lo sublime (Kant I. , 1961) lo bello coincide con lo sublime en que ambos gustan por sí mismos, y, además, en

que ambos presuponen no un juicio que se defina por los sentidos o lógicamente, sino mediante la reflexión; es decir tanto en lo bello como en lo sublime hay un juicio de gusto el cual no se debe ni a un placer sensible (lo deleitable) ni a uno racional (lo bueno). Esto es posible por mediación de la imaginación que, lejos de ser una facultad pasiva, simplemente reproductora como hasta el momento se la podía considerar, pasa a ser una facultad activa que establece una suerte de concordancia entre lo individual del juicio de gusto (de lo bello o lo sublime) y la validez universal de tal gusto aplicable a todo hombre. (Kant I. , 1961, pág. 85). De ahí que de todas las artes, la música es una de las más espontáneas y constituye uno de los elementos esenciales de la condición humana. En ella, son expresadas todas las facetas del comportamiento humano que no son necesariamente racionales, sino que corresponden a esa dimensión sentimental y espiritual, incluso instintivas del ser humano.

Estos conceptos Kantianos sobre la música, nos conducen a regresar en la historia para comprender la importancia que tuvo en las culturas más antiguas de la humanidad. Como dato interesante, encontramos que la música tuvo un papel fundamental en Sumeria, Tal es así que los primeros vestigios históricos encontrados sobre este hecho datan del siglo XVIII a.C. Donde los sacerdotes de la antigua Mesopotamia, habrían formulado la primera teoría musical. Los cánticos religiosos contenían ya diálogos entre un solista y coros, acompañados de flautas y timbales (Pilar, 1994, pág. 402); “La cultura de esta región del mundo se mantuvo en un elevado nivel durante la ocupación babilónica y asiria, y del tiempo del imperio persa a partir del 538 a.C, se conservan restos evidentes de música sacra y popular” (Nueva Enciclopedia Temática Planeta., 1993).

Lo mismo habría ocurrido entre los egipcios, ellos creían que la voz humana era el instrumento más poderoso para comunicarse con los dioses. “Se conserva el texto, aunque

no la música, de algunos de los cánticos de sus templos y de ellos se deduce que intervenían los cantores solo dos voces, y que se utilizaba como recurso el dialogo entre dos sacerdotisas. Los faraones ostentaban a la vez el poder real y el religioso, por lo que se puede establecer la relación entre la música religiosa y la de la corte.” (Pilar, 1994); Lo mismo habría pasado en China y Grecia, en estas culturas antiguas la música habría sido un instrumento importante para el culto a los dioses y para los rituales cortesanos.

La Grecia Clásica fue la primera civilización occidental que describió la música como un arte y una expresión de importancia en la formación de los ciudadanos. Los griegos consideraban de gran valor a la música. La utilizaban en funerales, bodas, nacimientos y festivales religiosos. Cantaban y bailaban al son de instrumentos lejanos como el oboe doble "aulós" o la flauta de pan, es de ellos que proviene la palabra actual música (mousike) que englobaba tanto la danza como la música en sí misma. (Gómez, 2010).

Merece la pena detenernos un poco más en esta cultura, ya que es de donde heredamos directamente el significado e importancia de la música. El primero que habría reflexionado sobre la música habría sido Pitágoras, un matemático por excelencia cuya teoría fundamental era que existía una armonía en todo cuanto existía y la fuente de la armonía habría sido el número, por ende al desarrollar la teoría de la música encontró que su esencia era numérica y establece una relación entre el cosmos, la música y el número. Así aludieron que “la altura de un sonido depende del número, en cuanto depende de las longitudes de las cuerdas, y es posible representar los intervalos de la escala con razones numéricas, entonces así como la armonía musical depende de un número, se puede pensar que la armonía del universo depende también del número.” (Gómez, 2010).

Platón por su lado siguiendo la teoría pitagórica de la música, encontró que las ciencias esenciales para el conocimiento son: las matemáticas, la geometría, la música y la astronomía, en cuanto trascienden el mundo físico y se conectan directamente con la idea de perfección y armonía que existe en el mundo de las ideas; estas ciencias nos permiten tener

acceso al mundo inteligible, y, por lo tanto llevarnos a la verdad; es decir, aunque “la verdad no se halla sino lejos de los sentidos, ésta solo se puede hallar a través de la inteligencia y se puede desarrollar únicamente con la ayuda de estas ciencias”. (Platón, 1872). Platón cree que la música es más que un arte, la define como ciencia; y aunque no establece cuál de las ciencias es mejor que la otra para este fin; no obstante, pensamos que sería la música en cuanto armoniza y sensibiliza el alma y la conecta con el cosmos y además le permite trascender hasta lo inteligible, de ahí que es necesario una educación musical.

Ahora bien, Glaucón, la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afectan más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está. Además sostiene que: aquel que ha sido educado musicalmente como se debe, es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; “alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien. (Platón, 1963, pág. 210).

De este modo, vemos que para Platón la música representa la idea de belleza y además puede ayudar al hombre a encontrar esa idea de belleza, mediante sus elementos principales ritmo, armonía y melodía letra. La música entonces, permite al hombre trascender hasta un encuentro con la sublimidad que sólo los dioses pueden disfrutar. Mediante la música el hombre participaría de aquello que se igualaría al néctar y la ambrosía, en cuanto otorgan valor, templanza y grandeza de alma.

Platón piensa que el objeto de la música, debe ser el amor a la belleza y el arte educador por excelencia, en cuanto penetra el alma por medio de los sonidos, inspira el gusto por las virtudes. (Platón, 1963), con la música se forja el carácter para la guerra, como para

la política, la filosofía, el arte o cualquier profesión que el joven elija, por eso según él la educación de los jóvenes entra por ojos y oídos.

Aristóteles por su parte, también hace ligeras reflexiones respecto a la música, y lo hace en relación con la educación del ciudadano: leer y escribir, la gimnástica, la música y el dibujo. ¿Porque éstas ciencias son importantes para Aristóteles? Porque éstas educan no solo el cuerpo, la mente, sino también el alma, “contribuye en algo al entretenimiento intelectual y a la cultura moral.” (Aristóteles, 1977, pág. 335). Para hacer esta afirmación, Aristóteles parte de la idea que “de la música todos afirman ser una de las cosas más placenteras y agradables, tanto solas como acompañadas por el canto, de aquí que pueda aceptarse que todos los jóvenes reciban educación musical” (Gómez, 2010, pág. 27). Por esta razón afirmará que “la enseñanza de la música conviene a la naturaleza juvenil, ya que en razón de su edad, los jóvenes no toleran nada que no esté endulzado por el placer, y la música es por naturaleza dulce, hay además algo en nosotros que está emparentado con la armonía y el ritmo, y por esto dicen muchos sabios que el alma es una armonía” (Aristóteles, 1977, pág. 329).

Siguiendo con la idea platónica de la música, Aristóteles afirma que la música forja el carácter, de las personas por ende no debe practicarse por un provecho único, sino por muchos, uno es la educación, otro la purificación y el tercero, es el divertimento como relajamiento y tregua del esfuerzo. (Aristóteles, 1977, pág. 331).

Por eso es que se debe escuchar melodías: éticas que son aquellas que forman el carácter (expresivas del carácter), prácticas, incitan a la acción (o de la acción) y entusiásticas que afectan a las emociones (o de la emoción). Así mismo reconoce ritmos unos los que

ponen triste al hombre, otros que levantan el ánimo, unos con clase y otros vulgares que incitan a los bajos placeres y vicios, estos últimos se deben evitar.

Estas ideas o parte de ellas las reproduce en la poética, con alusión a los estilos: dórico, hipodórico, frigio, hipofrigio, lidio, hipolidio, mixolidio, hipomixolidio, de los que recomienda para la educación al dórico, por ser el más elaborado y completo.

Así, la música, encuentra un lugar privilegiado en las principales culturas antiguas del universo, esta llena de sentido porque permite trascender hacia la divinidad, pero también educar el espíritu para las actividades humanas. Si bien en estas culturas la música es considerada más que un arte, los griegos la consideraban como una ciencia en cuanto, el arte únicamente era llevado a cabo mediante las manos, en cambio la música incluía la razón, por su combinación matemática; no obstante en la modernidad, la música será considerada como arte en cuanto es expresión de lo sublime que tiene el hombre.

1.2. El arte como expresión de lo más sublime del hombre

Para empezar a hablar del tema del arte como expresión, es necesario primero hacer una breve explicación de lo sublime y de lo bello como percepción del sentimiento y sensibilidad del hombre en cuanto que percibe y contempla objetos que le permiten entrar en asombro y conmueven su ser. Hay que tener en cuenta que para percibir lo bello y lo sublime, se necesita cierta sensibilidad de la persona, en cuanto que, lo que para unos puede ser algo agradable, para otros puede ser algo terrorífico, lo que para unos puede ser placentero, para otros puede ser tenebroso.

Esta sensibilidad dependerá de algunos elementos, se desarrolla según la persona, la edad, el medio en el que desenvuelven; aun cuando lo que cada persona busca en todo

momento es disfrutar de placeres, estos no son los mismos para todos, por todo esto es posible una teoría del gusto. El gusto es susceptible de cambio y perfección, todos tendríamos gustos diferentes, pero estos se afinan para percibir lo bello y lo sublime; nadie puede intervenir al momento en que un sujeto busca deleitarse ya sea con una pintura, o una melodía, cada ser posee un espíritu que le permite percibir lo que es agradable para sí, por tanto el gusto es tan subjetivo, que sólo le pertenece al individuo.

En este sentido Kant afirma que todos los seres humanos tienen una sensibilidad que les permiten gustar placeres a su modo, sin necesidad de envidiar otros y sin poder formarse ideas de otros. (Kant I., 1946, pág. 12).

Cuando el hombre percibe un objeto que le llama la atención, siente una emoción sensible que le lleva a experimentar un sentimiento de lo sublime y de lo bello. La emoción en ambos es agradable pero en diferente modo: la contemplación de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la vista de un inmenso río con fuerte corriente, la descripción de una tempestad, o la contemplación de una pintura del infierno producen agrado, pero unido a terror. En cambio la contemplación de un campo florido cubierto de rebaños pastando producen también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. (Kant I., 1964).

Al parecer en Kant, lo bello es un sentimiento meramente positivo, mientras que lo sublime encierra, cierta incompreensión tanto de lo bello como de la magnificencia y de lo desconocido, es lo que produciría el Asombro, de modo que la primera impresión ocurre, porque existe en el ser humano un sentimiento de lo sublime y para disfrutar de lo bello, se activa un sentimiento que percibe lo bello. (Kant I. , 1961).

En cuanto a los diferentes sentimientos que crean tanto lo sublime como lo bello afirma que lo sublime conmueve, lo bello encanta. Lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello también puede ser pequeño. (Kant I. , 1946, pág. 15).

Esta breve descripción nos ayuda a entender mejor los tipos de sentimientos que el hombre puede experimentar al momento de contemplar un objeto que le lleva a descubrir objetos tanto de naturaleza propia como objetos imitados por el arte que a continuación vamos a tratar de manera más profunda para entender cómo el hombre puede expresarse, manifestarse y dar a conocer de manera palpable lo que tiene en su alma por medio de una obra de arte.

Para entender mejor esta problemática, es necesario primero exponer la relación que existe entre lo bello y natural, de lo que se ocuparía la Estética en cuanto ciencia; y de lo bello y artístico, de lo que se ocuparía la Teoría del Arte. Lo artístico es obra del espíritu, por lo tanto se considera que lo artístico es superior a lo natural, por el hecho mismo de que es obra de lo espiritual. No obstante, esta visión antropológica relega a un segundo lugar la obra de la creación en la que el artista se habría inspirado.

El mismo Hegel, afirma que lo bello artístico es superior a lo bello natural porque es producto del espíritu. Todo lo que procede del espíritu es más elevado que lo que existe en la naturaleza. (Hegel, 1977, pág. 8). No obstante los materialistas no estarían de acuerdo con esta posición, por el contrario, antes que recurrir al espíritu en su absolutez y causa de las expresiones artísticas, osarían recomendar ver en la naturaleza, la armonía cuasi divina que ella misma representa.

Sin embargo, desde el idealismo puro al que Hegel representa, el ejemplo más claro es el siguiente: el sol que constituye un momento absoluto, esencial en la existencia y la organización de la naturaleza, lo consideramos bello por el hecho mismo de su existencia necesaria, en cambio lo bello artístico es engendrado por el espíritu y como ya hemos pronunciado brevemente que lo espiritual es superior a lo natural, ya que si participa del espíritu, por consiguiente participa de la verdad.

Cabe destacar que el hombre ha hecho uso del arte para expresar sus ideas, y no solo expresarlas, sino también para conocerlas y tomar conciencia de ellas y los intereses más elevados de su espíritu, si hay algo que la simple palabra no puede expresar, el arte lo puede hacer brevemente, hay sentimientos, emociones, pasiones, instintos, que cuestan expresarlos mediante palabras; no obstante, se los puede dar a conocer, o manifestarlos a los demás por medio de una obra artística que como ya lo hemos dicho, no es algo natural, sino que es obra del espíritu de cada persona.

Haciendo una aproximación a la descripción hegeliana de lo bello, encontramos que hay una infinitud de elementos que nos aproximan a lo bello, pero también está el hecho de que lo bello es objeto de nuestra imaginación, de la intuición, del sentimiento, no podría ser objeto de una ciencia y no se prestaría a un tratamiento filosófico. (Hegel, 1977, pág. 17)

Desde esta perspectiva, lo bello es fruto del ser de cada persona, es decir es subjetivo y al mismo tiempo es también objetivo dada la infinita variedad de gustos. Es cierto que lo que es bello para algunos no lo es para otros, pero así mismo, nadie osaría negar que la Mona Lisa, la Venus de Milo, la pintura de la capilla Sixtina, son obras de arte. El arte entonces cumple un papel fundamental en el hombre, ilumina sus ideas, sus instintos, todo su interior,

haciéndolo mejor persona; por medio del arte el hombre puede salir de un mundo oscuro en cuanto a las ideas, y encontrar la libertad de su ser en cuanto expresa algo y dice algo más de lo tangible y palpable, su ser mismo.

Hegel lo decía de una forma metafórica pero muy concisa, cuando afirma que es justamente “gracias al arte que podemos liberarnos del reino turbulento, oscuro, crepuscular de los pensamientos, para recuperar nuestra libertad y elevarnos hasta el reino sereno de las apariencias amables” (Hegel, 1977, pág. 17).

De ahí entonces que las obras de arte tendrían su fuente en la libre actividad de la imaginación, el arte no tendría solo a su disposición toda la riqueza de las formas naturales, sino que la imaginación creadora del hombre lo tornaría inagotable. Entonces el arte escaparía a la competencia del pensamiento científico ya que tienen su origen en la imaginación y el sentimiento. “el arte y sus obras, en tanto que surgidos del espíritu y por él engendrados, ellas mismas son de naturaleza espiritual, en tanto que su representación afecta una apariencia sensible, si esta apariencia está penetrada de espíritu” (Hegel, 1977, pág. 25).

El espíritu se vuelve a hallar a sí mismo en los productos del arte, en cuanto que no solo es una expresión o una manifestación de pensamientos o conceptos, sino que hace un itinerario que parte de sí mismo hasta llegar al *Espíritu Absoluto* de donde se habría derivado, es decir según Hegel el espíritu humano a través del arte, sale de sí mismo para aprehenderse en ese otro yo transformado, superando la forma alineada que las fatigas que la vida produce, en pensamiento y esencia de modo que a más de encontrarse consigo mismo se encuentra con lo absoluto. (Hegel, 1977, pág. 25)

El hombre cuando realiza una obra de arte siente la necesidad de expresar una idea abstracta y manifestarla en un contenido palpable rico en materia y forma, de tal manera que el otro pueda percibir lo que el artista quiere manifestar o lo que su espíritu y sus sentimientos le inspiren ejecutar, exteriorizando lo más íntimo de su ser.

Según Hegel, “el fin del arte consiste en tornar accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano, la verdad que abriga el hombre en su interior, lo que mueve el corazón y agita el espíritu.” (Hegel, 1977, pág. 44). En él se expresan todas las pasiones como: amor, alegría cólera, odio, piedad, entre otras. Las mismas que pueden invadir el alma de la persona y en efecto lo puede manifestar por el poder y la acción del arte, cosa que el otro percibe rápidamente y conoce lo que hay en el espíritu del emisor. De modo que a la obra de arte se la percibe en miras a una satisfacción espiritual, no es apreciar una obra desde la ciencia, sino desde un aspecto sensible es que la obra que se exterioriza de lo más profundo del hombre, se vuelve algo perceptible a la vista y al oído.

Ahora bien, al haber tratado el tema del arte como lo sublime que permite al hombre trascender y comunicarse con el Otro, expresar lo más bello y sublime de su interior, para liberarse del yo y entrar en comunión con el Otro y con los otros. Entonces aquí encuentra sentido lo que exponíamos en la primera parte de este trabajo. El arte es capaz de establecer una relación social y al mismo tiempo de trascendencia. A través de él, lo finito del hombre alcanza la posibilidad de tornarse infinito y eterno.

En este sentido, lo más representativo del arte es el arte musical, en cuanto es la forma más inmediata para expresar los sentimientos y emociones humanas en relación con uno mismo, con los otros y hasta con Dios. Por eso es que según Levinas “lo finito del hombre

se vuelve infinito, en cuanto se puede pensar más allá de lo que el hombre y sus acciones son capaces de contener en su finitud de cogito”. (Levinas, 2006, pág. 30).

Para Levinas, el hombre posee un pensamiento de lo absoluto, busca ir más allá de lo tangible, busca hacer un itinerario que tiene como fin el desprendimiento de su ser mismo para entrar en comunión con lo infinito, aunque esta búsqueda trascendente por cierto, es al mismo tiempo una búsqueda de sí mismo, a través del otro y no con el otro como mera parte del mundo. (Levinas, 2006, pág. 34).

En definitiva, el hombre posee en su ser esa intriga, esa sed de trascendencia hacia lo absoluto, tiene la intención de saber, es la búsqueda de la verdad absoluta, el hombre tiende a ir más allá de las cosas sensibles, para descubrir la trascendencia y no se sentirá satisfecho hasta que no entre en ella. No obstante hasta que eso suceda, busca de todas las maneras posibles entrar en relación con esa trascendencia y ha logrado una eficaz relación mediante el canto. Si el hombre mediante el canto expresa todos sus sentimientos, emociones, decepciones, angustias, entre otros, también ha encontrado que a través del canto en particular y de la música en general, puede entrar en contacto con Dios y expresarle, sus sentimientos, de alabanza, penitencia, desconsuelo, adoración, incertidumbre, entre otros.

La primera forma de este contacto es a través del canto litúrgico, que no es nuevo, sino que incluso las comunidades más primitivas ya tenían estas prácticas, ejemplo de ello, el judaísmo que compuso una serie de salmos para: dar gracias, alabar, pedir perdón, pedir fortaleza y pedir auxilio a Dios entre otras (Salmos).

En el cristianismo pasa algo parecido, se ha compuesto una serie de cantos litúrgicos con contenidos muy ricos para expresar todos los sentimientos humanos a Dios. En tal virtud

haremos a continuación, un acercamiento al canto litúrgico y a sus funciones en los diferentes ritos cristianos.

1.3. El canto litúrgico medio de comunicación entre el hombre y Dios

Si bien es cierto, la dinámica de la liturgia conduce al hombre a un encuentro definitivo con Dios, lo asiste en el itinerario que hace para tener una relación íntima con el creador, en la liturgia se lleva a cabo una completa y absoluta comunicación, es Dios mismo que por su palabra se comunica con su creación, y esta responde por medio de la música, su canto y su oración.

El hecho mismo de congregarse como Iglesia para celebrar la Eucaristía es una respuesta del hombre a un Dios que quiere comunicarse, un Dios que no es lejano a la realidad del hombre, sino que es cercano y consciente de la respuesta de su Iglesia.

El concilio Vaticano II en la constitución apostólica *Sacrosantum Concilium* (1962) dice que: las acciones litúrgicas no son acciones privadas, sino celebraciones de la Iglesia, que es sacramento de unidad, es decir pueblo santo congregado y ordenado bajo la dirección de los Obispos (SC 26).

Es el pueblo de Dios el que se congrega para celebrar su fe, y no es la persona la que de manera individual eleva una oración a Dios. Es la Iglesia la que por medio de la liturgia hace ese itinerario para que la alabanza y la oración lleguen al Padre.

Ahora bien, el canto en la liturgia es sumamente importante ya que por medio de él, la Iglesia expresa al Padre sus necesidades, su acción de gracias y su alabanza, la música dentro de la liturgia no es un acompañamiento o un adorno, sino que es indispensable ya que por medio de ella se eleva una glorificación a Dios y el hombre se santifica.

Según el Manual de liturgia latinoamericano, en efecto, entre las expresiones artísticas que aportan su riqueza a la celebración litúrgica, sobresale de manera particular la música, como lenguaje humano, como expresión superior de la oración, como signo de unidad, como elemento que enriquece la celebración, pero sobre todo como particular ministerio litúrgico. (C.E.L, 2000, pág. 387).

El canto aporta de manera solemne a la oración para que ésta llegue con mayor delicadeza al Padre, sin menospreciar la oración hablada, sino que por medio de una obra artística el hombre puede expresar más elementos de su ser, puede abrirse más a Dios y al otro, de allí que San Agustín diga que “cantar es propio de quien ama” y que “quien bien canta, dos veces ora”. (CEC, N° 1156).

La respuesta humana correcta a la manifestación de Dios incluye la expresión musical. El mero hablar, el mero callar y el mero obrar no bastan. Ese modo integral de expresión humana de la alegría o la tristeza, de la adhesión o la queja, que se realiza en el canto, es necesario para responder a Dios, que nos afecta en la totalidad de nuestro ser (Ratzinger, 2005, pág. 120).

Lo cantado va poco a poco introduciéndose en el Espíritu y hace que el hombre pueda expresar más profundamente su sentir ya sea su alegría o su tristeza, o su acción de gracias por las bendiciones recibidas, y así la oración tiene mucha mayor eficacia que lo hablado o lo que es solamente pensado; por medio del canto litúrgico el hombre manifiesta su identidad y da testimonio de su fe y su esperanza, muestra también el rostro de Dios a los hermanos. En el canto es en donde se funde en una sola voz la oración de la Iglesia, el hombre es el que

lo expresa individualmente, pero en la liturgia es en donde se hace una sola voz y un solo canto.

Hay una unidad entre el canto litúrgico y la palabra de Dios, ya que Dios quiere comunicarse con el hombre por medio de Jesucristo y Jesucristo es quien habla por medio de su palabra y más aún si es dentro de la dinámica de la liturgia, por eso se puede decir que la liturgia tiene una estructura dialogal en donde Dios habla y el hombre responde.

Hay una diferencia fundamental entre la palabra hablada y la palabra cantada; la palabra hablada sirve adecuadamente para la comunicación cotidiana. “Pero cuando aumenta la emoción, cuando se expresan con intensidad profunda los sentimientos y las convicciones, la palabra necesita ser potenciada, es decir cantada”. (C.E.L, 2000, pág. 391).

Cuando se pronuncia una palabra de manera cantada, es cuando sale del corazón y llega al corazón, por lo que si se proclama la Palabra de Dios cantada penetra más en el corazón del hombre que proclama y llega más plenamente al hermano, Cristo es quien está presente en su palabra, es Él quien habla cuando se proclama su palabra en la Iglesia, por eso recomienda Ratzinger “Se debe cantar desde el Espíritu y para el Espíritu; cantad de un modo digno del Espíritu y acorde con él, con disciplina y pureza” (Ratzinger, 2005, pág. 117).

El salmo 32 (33) 3 dice “tañer bien” o “cantar bien” lo que nos da la pauta para proclamar la palabra de Dios con toda claridad pronunciada de manera que llegue al corazón del pueblo de Dios que celebra su fe, es el hecho mismo de cantar de una manera digna con un toque artístico. Al momento de cantar, el cristiano se adentra de manera más plena en el mensaje de la palabra, siempre y cuando se sienta con el corazón lo que se proclama. Entonces, Cristo mismo se convierte así en director de coro que nos enseña el canto nuevo,

que da a la Iglesia el tono y le enseña el modo de alabar a Dios correctamente y de unirse a la liturgia celestial (Ratzinger, 2005, pág. 116).

Dentro de la celebración litúrgica como ya lo hemos afirmado el canto es parte integrante de la misma, es así que para que una celebración litúrgica tenga solemnidad, es necesario que haya el canto sagrado, esto para que se sienta y se exprese de una manera más fuerte y profunda el sentimiento religioso: ya sea entusiasmo, gozo, dolor, entre otros.

En esta tónica afirma Manuel Garrido que el canto ha sido siempre considerado como la manifestación más solemne del sentimiento religioso, la expresión más sublime de la alabanza, de la súplica y de la acción de gracias. (Garrido, 1964, pág. 512).

Se debe tener en cuenta que el arte de la música como de todos los artes que han sido admitidos en la Iglesia, son un servicio para la misma, el canto como arte se lleva a cabo en la Iglesia y para la Iglesia siempre concorde y en armonía con la celebración litúrgica que se celebra. Por lo tanto todo arte litúrgico debe estar sometido a la legislación eclesiástica. Pero es sabido también que no todo arte religioso, es arte litúrgico. Para ello, la obra, además de ser bella y capaz de producir un placer estético que disponga a una actitud religiosa en general, es necesario que sea apta para producir precisamente la actitud religiosa exigida por la liturgia. (Garrido, 1964, pág. 514).

Hay la tentación de caer en el mero deleite artístico cuando se canta dentro de la celebración litúrgica ya que si la asamblea centra su atención en la forma artística, se descuida el mensaje que ésta quiere dar. La música es arte, y como arte es bella, pero si caemos en el deleite estético solamente del canto y no aprovechamos abriendo el Espíritu a lo que se canta, entonces la celebración se vuelve un deleite artístico como cualquier exposición de arte, es

necesario tener en cuenta que la liturgia en general hace presente a Cristo en medio del pueblo que se congrega como Iglesia y que trae un mensaje de salvación.

CAPÍTULO II

LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA PARA UN ENCUENTRO CON DIOS, EN EL ANTIGUO TESTAMENTO

El hombre por naturaleza es un ser trascendente, busca ir más allá de lo tangible, y conocer lo que se encuentra fuera de sí mismo, y para conocer o comunicarse con lo desconocido y trascendente utiliza la música en general y el canto en particular, ya que como dice el dicho popular “donde fracasan las palabras la música habla”¹ y no sólo la música, sino todo lo estético; No obstante, este tratado hace referencia a la música y cómo esta puede favorecer un encuentro con el Creador, por esta razón, haremos mayor referencia a la música en detrimento de los otros ámbitos de lo estético, pero además ligaremos la música con la liturgia y así presentaremos al lector una visión bastante completa y coherente de la importancia de la música para el encuentro con Dios cuyo espacio propicio para que esto suceda, es el rito litúrgico.

Como lo indicamos en el primer capítulo de este trabajo la música ha sido un eje transversal fundamental en la vida de los pueblos y de las personas a lo largo de la historia de la humanidad. La música ha cumplido deferentes funciones tanto sociológicas, psicológicas, educativas, sentimentales y rituales, entre otras.

Lo que interesa en este apartado es hacer un acercamiento a la importancia de la música en la liturgia especialmente judía y posteriormente cristiana, aunque está demostrado

¹ Es una frase célebre atribuida a Hans Christian Andersen (1805-1875)

que esta importancia puede remontarse a culturas muy antiguas como la sumeria, babilónica y la egipcia.

El uso de la música en los diferentes rituales litúrgicos y en las diferentes culturas antiguas no tiene una explicación meramente racional, es más, cualquier explicación racional sería ínfima comparada con la profundidad y el sentido de su significación. La música es capaz de ir más allá de las palabras y expresar con toda sinceridad lo que el hombre lleva en el corazón. En ella lo bello y lo sublime se conjugan perfectamente. Por eso es más efectiva que cualquier oración, así lo refiere el dicho atribuido a san Agustín “El que canta ora dos veces”. (CEC, N° 1156).

La música tiene una dimensión incomprensible, las culturas más antiguas como la sumeria, babilónica y egipcia ya dan cuenta de aquello y aun cuando no lograban entender completamente el fenómeno siempre usaron a la música como conducto que une a lo humano y lo divino, se creía que con la ayuda de la música, se podía entrar en trances y penetrar otros mundos desconocidos, o por lo menos el mundo de los muertos.

2.1. La música en la liturgia del pueblo de Israel.

Rastrear el uso de la música en la liturgia del pueblo de Israel, resulta difícil, en cuanto no existen muchas fuentes; a las que tengamos acceso, sin embargo contamos con una, “la Biblia”, en ella vamos a buscar, los vestigios y significados de la música especialmente en la liturgia, empezando con el pentateuco y los libros históricos, en un segundo momento nos dedicaremos al análisis de los Salmos, en cuanto es la colección más representativa del género poético y musical de la cultura religiosa de Israel.

Para Israel, la música tenía una gran importancia en la liturgia del templo, sobre todo en la época de los Reyes, parece haber existido un oficio de cantores desde muy antiguo, tal es así que el libro del Génesis ya nos da testimonio de aquello: “El nombre de su hermano era Yubal, padre de cuantos tocan la cítara y la flauta.” (Gn 4, 21). Así mismo parece ser que existía un oficio propio de animación ceremonial, tanto litúrgica como civil, de modo que Yubal, habría sido el jefe de alguna tribu, cuya descendencia estaba reservada para este oficio.

Este oficio al parecer se consideraba tan noble como el oficio mismo de profetizar, o al menos parece ser que tenían cierta relación ya que los dos oficios eran de inspiración divina “Llegarás después a Guibeá de Dios, a la entrada de la ciudad tropezarás con un grupo de profetas que bajan del alto, precedidos del añafil, el adufe, la flauta y la cítara, en trance profético”. (1S 10, 5). Esto indica que la música hacía entrar en trance a los profetas, para que entraran en comunicación con Dios.

La música además era considerada como un tranquilizante, por la misma dimensión trascendente que ella posee. Cuando el Rey Saúl, estaba ya avanzado en edad y con ciertos trastornos. El pueblo oraba de este modo: “Permítenos, Señor, que tus siervos que están en tu presencia te busquen un hombre que sepa tocar la cítara, y cuando te asalte el espíritu malo de Dios tocará y te hará bien.»” (1S 16, 16).

Entonces sucede que Dios habría oído las suplicas del pueblo y les envió al joven David así: “Cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, tomaba David la cítara, la tocaba, Saúl, encontraba calma y bienestar y el espíritu malo se apartaba de él”. (1S 16, 23).

La música, sobre todo en tiempo de los reyes David y Salomón se institucionaliza y se vuelve un oficio aun más noble. Las cortes tenían muchas fiestas y banquetes por lo que los músicos eran muy requeridos sobre todo aquellos que tocaban la cítara que era el instrumento más común y popular, pero también se insertaron luego otros instrumentos: “David y toda la casa de Israel bailaban delante de Yahveh con todas sus fuerzas, cantando con cítaras, arpas, adufes, sistros y cimbalillos”. (2S 6, 5); (1Cro 13, 8).

Existía un paralelismo entre la casa del Rey y la Casa de Dios, es decir el Templo, tal es así que existía un tipo de madera muy fina con la que se hacía instrumentos para las dos casas: “Con la madera de almugguim hizo el rey balaustradas para la casa de Yahveh y para la casa del rey, cítaras y salterios para los cantores”. (1R 10, 12; 2Cro 9, 11).

Así mismo en cada victoria de guerra, en cada fiesta o acto que alegraba al Rey, se repetían momentos como: “dijo David a los jefes de los levitas que dispusieran a sus hermanos los cantores, con instrumentos músicos, salterios, cítaras y címbalos, para que los hiciesen resonar, alzando la voz con júbilo”. (1Cro 15, 16). “Todo Israel subía el arca de la alianza de Yahveh entre clamores y resonar de cuernos, trompetas y címbalos, y haciendo sonar los salterios y las cítaras”. (1Cro 15, 28). Entraron en Jerusalén, en la Casa de Yahveh, con salterios, cítaras y trompetas. (2Cro 20, 28).

Lo mismo se hizo en la inauguración de la muralla de la ciudad: “cuando tuvo lugar la dedicación de la muralla de Jerusalén, se buscó a los levitas por todos los lugares para traerlos a Jerusalén, con el fin de celebrar la dedicación con alegría, con cánticos de acción de gracias y música de címbalos, salterios y cítaras. (Ne 12, 27). Lo mismo se hizo en la inauguración del altar después de la reconstrucción de la ciudad y el templo, después del

retorno “precisamente fue inaugurado el altar, con cánticos, cítaras, liras y címbalos, en el mismo tiempo y el mismo día en que los gentiles la habían profanado”. (Mc 4, 54).

Tenemos otro dato importante sobre la legitimación del oficio de músico o de cantor, no sólo era voluntad del Rey, sino que habría sido voluntad de Dios, así lo habría manifestado por medio de un profeta “Luego estableció en la Casa de Yahveh a los levitas con címbalos, salterios y cítaras, según las disposiciones de David, de Gad, vidente del rey, y de Natán, profeta; pues de la mano de Yahveh había venido ese mandamiento, por medio de sus profetas.” (2Cro 29, 25).

Ahora bien, como el oficio de músico o cantor cada vez era más importante, se formaban una especie de grandes orquestas donde existían unos hombres que encabezaban a las mismas y tenían instrumentos especiales:

Mattitías, Eliflehú, Miqueías, Obededom, Yeiel y Azazaías tenían cítaras de octava, para dirigir el canto.” (1Cro 15, 21). “Asaf era el jefe; Zacarías era el segundo; luego Uzziel, Semiramot, Yejiel, Mattitías, Eliab, Benaías, Obededom y Yeiel, con salterios y cítaras. Asaf hacía sonar los címbalos. (Cro 16, 5).

También, la importancia de este oficio se hace notar en que el Rey en persona seleccionaba a aquellos que formarían parte de este “David y los jefes del ejército separaron para el servicio a los hijos de Asaf, Hemán y Yedutún, profetas, que cantaban con cítaras, salterios y címbalos” (1Cor 25, 1).

El número de músicos tanto de la corte como del templo era significativo. Además debemos tener presente que no existía separación de poderes sino que el político estaba unido al religioso:

“Todos ellos se hallaban bajo la dirección de su padre para el canto de la Casa de Yahveh, con címbalos, salterios y cítaras al servicio de la Casa de Dios, siguiendo las

indicaciones del rey, de Asaf, Yedutún y Hemán. Su número, contando a sus hermanos, los que estaban instruidos en el canto de Yahveh, todos ellos maestros, era de 288”. (1Cro 25, 6-7).

Otro dato que revela la importancia de la música y del oficio como tal, es la finura de sus vestidos, se vestían igual que los sacerdotes levitas, incluso, los cantores mismos eran levitas, que era la casta religiosa más importante “y todos los levitas cantores, Asaf, Hemán y Yedutún, con sus hijos y hermanos, vestidos de lino fino, estaban de pie al oriente del altar, tocando címbalos, salterios y cítaras, y con ellos 120 sacerdotes que tocaban las trompetas” (2Cro 5, 12).

Finalmente, la música era usada en los momentos de algarabía, “Cantan con arpa y cítara, al son de la flauta se divierten”. (Job 21, 12); se usaba también para la alabanza y la acción de gracias por los beneficios recibidos, en diferentes circunstancias. “Engrandeced su nombre, dadle gracias por su alabanza, con los cantares de vuestros labios y con cítaras, decid así en acción de gracias” (Si 39,15); “y ahora con todo el corazón y la boca cantad himnos y bendecid el nombre del Señor.” (Si 39, 35).

La música también se usaba en los momentos terribles, de dolor y sufrimiento como: la muerte: “¡Mi cítara sólo ha servido para el duelo, mi flauta para la voz de lañidores!” (Job 30, 31).

Luego, en la historia de Israel existen momentos difíciles en los que se prostituye la religión y se adora a los ídolos, el oficio de instrumentista o cantor se deteriora y se prostituye, se usa para adorar a los ídolos: “Con tal motivo, en cuanto se oyó sonar el cuerno, el pífano, la cítara, la sambuca, el salterio, la zampoña y toda clase de música, todos los pueblos, naciones y lenguas se postraron y adoraron la estatua de oro que había erigido el rey Nabucodonosor. (Dn 3, 5.7.10.15).

Cuando Moisés baja del Monte, después del rescate de Egipto se encuentra con lo que describe el pasaje anterior y manifiesto: “«No son gritos de victoria, ni alarido de derrota. Cantos a coro es lo que oigo.»” (Ex 32, 18).

Tras este acontecimiento y otros, como el destierro, el pueblo de Israel se olvida de Dios así lo denuncia el Profeta Isaías: “sólo hay arpas y cítaras, pandero y flauta en sus libaciones, y no contemplan la obra de Yahveh, no ven la acción de sus manos” (Is 5, 12). El oficio se ha paganizado, ya no se usa para adorar a Yahveh, sino a otros dioses, para satisfacción personal y fiestas paganas. Por esta razón Isaías, profetiza al culpable de esta prostitución del oficio religioso. “Ha sido precipitada al Sheol tu arrogancia al son de tus cítaras. Tienes bajo de ti, una cama de gusanos, tus mantas son gusanera”. (Is 14, 11).

En la misma línea profetiza Amós: “los cantos del palacio serán lamentos aquel día - oráculo del Señor Yahveh - serán muchos los cadáveres, en todo lugar se arrojarán ¡silencio!” (Am 8, 3).

Pero como el pueblo no vuelve a Dios, sus instrumentos y canciones son para los ídolos. Ezequiel, profetiza tiempos difíciles y el destierro, donde se acabará la falsa alegría del pueblo. “Yo haré cesar la armonía de tus canciones, y no se volverá a oír el son de tus cítaras”. (Ez 26, 13).

Parece ser que Dios cumplió ésta profecía y años después el pueblo en el destierro, cantaban esta lamentación: “En los álamos de la orilla teníamos colgadas nuestras cítaras. Allí nos pidieron nuestros deportadores cánticos, nuestros raptos alegría: «¡Cantad para nosotros un cantar de Sión!» ¿Cómo podríamos cantar un canto de Yahveh en una tierra extraña?” (Sal 137, 2-4).

Para completar la visión del uso de la música y su significado para el pueblo de Israel, vale la pena destacar que la música también canta la esperanza después del arrepentimiento: “Los que siembran con lágrimas cosechan entre cánticos”. (Sal 126, 5). Isaías profetiza el retorno del destierro y la alegría del pueblo: “desde el confín de la tierra cánticos hemos oído: «¡Gloria al justo!» Y digo: «¡Menguado de mí, menguado de mí! ¡Ay de mí, y de estos malvados que hacen maldad, los malvados que han consumado la maldad!»” (Is 24, 16).

Por otro lado también existe la profecía de la restauración de la ciudad, el templo y el culto. En sí el restablecimiento de todo el judaísmo como voluntad divina. “Los santos hijos de los buenos ofrecieron sacrificios en secreto y establecieron unánimes esta ley divina: que los santos correrían en común las mismas aventuras y riesgos; y, previamente, cantaron ya los himnos de los Padres”. (Sb 18, 9).

2.2. La importancia de la música para el encuentro con Dios en los Salmos.

Como ya manifestamos, para rastrear la utilización y sentido de la música en el pueblo de Israel, lo más completo que tenemos, es el testimonio del Salterio que es el resultado de la experiencia del pueblo de Israel. Éste al pensarse como pueblo elegido por Dios, elaboró una serie de himnos, salmos y cánticos para expresar esa relación, cuyos contenidos son diversos, la adoración, la exaltación, la súplica de perdón, el agradecimiento, el arrepentimiento entre otros.

Los salmos como tal, pertenecen a la poesía lírica y no es algo originario de Israel, sino de todo el mundo antiguo como: Mesopotamia, Canaán, Babilonia y Egipto, sólo que el pueblo que más conservó y perfeccionó esta tradición fue Israel, debido a la cultura religiosa

monoteísta, que pasa de una tradición oral de generación en generación, hacia una tradición escrita.

En la cultura hebrea, el conjunto de 150 Salmos, se conoce como Salterio; no obstante éste era el nombre del instrumento principal que acompañaba los canticos e himnos en la cultura griega, esta última cultura al judaizarse denominó lo que hoy conocemos como salterio, a este conjunto de 150 canticos que se acompañaban con el instrumento del mismo nombre y con otros.

En hebreo la palabra más cercana a la traducción de salmo, es *mizmor*, que hace alusión a himno o cántico. En el salterio, es decir en la colección de salmos que forman el libro de los salmos, encontramos tres géneros frecuentes desde el punto de vista estético: los himnos propiamente dichos, las súplicas y la acción de gracias. (Sicre, 2000, pág. 285).

Entre los himnos están: Sal 8, 19, 29, 33, 46, 48, 76, 84, 87, 93, 96, 100, 103, 106, 113, 114, 117, 122, 135, 136, 145, 150 (Revuelta, 2002, pág. 707). Su composición sería bastante uniforme, todos empiezan con una exhortación a la alabanza divina, en el cuerpo se detalla los motivos de la alabanza, se ensalza los prodigios realizados por Dios en la creación y a lo largo de la historia de la salvación hasta entonces, finalmente concluyen con una oración y la fórmula de introducción. (Sicre, 2000, pág. 285).

Ahora bien por su contenido, podemos dividir a estos himnos en dos grupos, los llamados cánticos de Sión y los del Reino de Dios, entre los primeros están: 46, 48, 76, 87, 84, 122. En el segundo grupo están: 47, 93, 96, 97, 98.

Los salmos de súplica también son conocidos como salmos de sufrimiento o lamentaciones. El contenido de estos salmos no exalta la gloria de Dios, sino que se dirigen

a él. Empiezan invocándolo, seguido de una petición de ayuda, una oración o una expresión de confianza. (Revuelta, 2002, pág. 707).

En el cuerpo del salmo, se expone la situación de tristeza que los suplicantes están pasando, queriendo de este modo conmover a Dios, para expresar esta situación se utiliza metáforas, de modo que no se puede fijar con certeza la situación histórica; se habla de las aguas del abismo, de la asechanza de la muerte, de los enemigos o de las bestias, de los huesos que se rompen, del corazón que palpita. Hay protestas de inconciencia (Sal 7, 17, 26), confesiones de pecado (Sal 51), se reclama a Dios su olvido y su esencia (Sal 9, 10, 22, 44).

Así mismo se pone de manifiesto la confianza en él, en el restablecimiento de su bondad y misericordia (Sal 3,5, 42, 43, 55, 56, 57, 63, 130). En algunos salmos de este género existe al finalizar una irrupción abrupta con una acción de gracias anticipada por lo que se ha pedido en el cuerpo del salmo como es el caso de Sal 6, 22, 69, 140. (Revuelta, 2002, pág. 708).

Dentro de las súplicas hay algunas que son colectivas y parece ser que se compusieron en tiempos del destierro en Babilonia (Sal 12, 44, 60, 74, 79, 80, 85, 106, 123, 129, 137). Pero hay otros que son súplicas individuales como Sal, 3, 5, 6, 7, 13, 17 22, 25, 26, 28, 31, 35, 38, 42, , 43, 51, 54, 55, 56, 57, 59, 63, 64, 69, 71, 77, 86, 102, 120, 130, 140, 143. La mayoría de ellos tratan sobre problemas existenciales como: la muerte, la vejez, las persecuciones, el destierro, las enfermedades, las calumnias, los enemigos, el pecado. Ante el contenido de estos salmos, los comentarios de la casa de la Biblia y san Jerónimo, sugieren “que son gritos del alma y expresiones de una fe personal”. (Flor & Menchén, 1994).

Finalmente tenemos los salmos de acción de gracias (Sal 18, 21, 30, 33,34, 40, 65, 66, 67, 68, 92, 116, 118,124, 129,138,144). Generalmente el contenido de estos salmos es la acción de gracias por la liberación del peligro, por la abundancia de las cosechas, por los beneficios concedidos al rey.

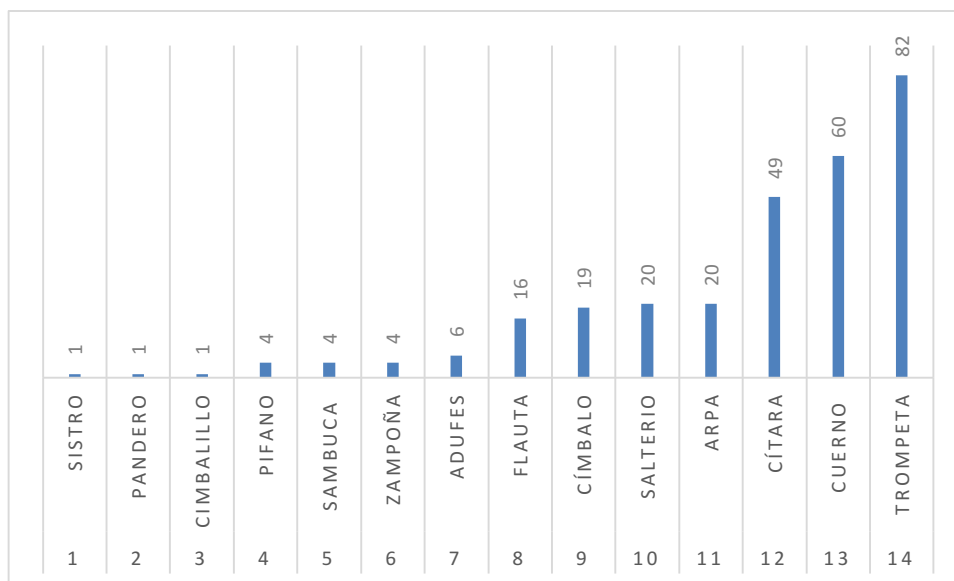
Hay otros salmos que no se los puede encasillar en ninguna de las temáticas antes citadas, generalmente tienen un contenido irregular o son de género mixto. La mayoría son salmos populares; sin embargo, también hay salmos netamente reales como oráculos en favor del rey (Sal 2, 110), oraciones por un rey, (Sal 20, 61, 72), acción de gracias del rey (Sal 21), oraciones del rey (Sal18, 28, 63, 101). Procesión real (sal 132), himno real (Sal114), boda de un príncipe o rey (Sal 45), ceremonias en la corte (Sal 2, 72, 110) (Revuelta, 2002, pág. 708).

Como vemos con el paso de los tiempos Israel logró conservar una gran colección de canticos e himnos que utilizaba en su liturgia, según la ocasión, prácticamente los temas son variados y en algunas ocasiones, los salmos son acompañados con instrumentos musicales y en algunos casos también con danzas y coros, sobre todo en las festividades nacionales, en las fiesta de Yahvé, en las fiestas de la siembra y la cosecha. (2S 6, 5-16), (Am 5, 23), (Jc 21, 19-21). (Revuelta, 2002, pág. 708).

2.3. Acompañamiento instrumental de los cantos litúrgicos en el Antiguo Testamento.

Por lo expuesto anteriormente los instrumentos más comunes que se usaba en la liturgia de Israel eran la cítara, apareciendo en la Biblia 49 veces, la flauta 16 veces, el arpa 20, el salterio 20 veces, el címbalo 18 veces, la trompeta 82 veces, el cuerno 60 veces, los adufes 6 veces, el pífano 4 veces, la sambuca 4 veces, la zampona 4 veces, el pandero una vez , el sistro una vez y el cimbalillo una vez.

Gráfico 1. Instrumentos usados en la liturgia de Israel.



Fuente: Biblia de Jerusalén.

Elaboración: Propia.

Hay que tomar en cuenta un aspecto muy importante, según el gráfico, pareciera que la trompeta y el cuerno eran los instrumentos favoritos por los israelitas y por ende más usados, pero no se usaban únicamente en la liturgia, es más, estos instrumentos no acompañaban únicamente a los cantos litúrgicos, sino más bien a los himnos y marchas de guerra. Dado que Israel es un pueblo guerrero y ganador de múltiples batallas, atribuidas a Dios según el testimonio bíblico, es obvio que en los libros históricos de la Biblia se citara el uso de estos instrumentos muchas más veces que los estrictamente litúrgicos.

Por el contexto de las citas, podemos afirmar que en realidad los instrumentos musicales más usados en la liturgia de Israel son: la cítara, el arpa, el salterio, el címbalo y la flauta. Estos si pueden ser considerados instrumentos estrictamente litúrgicos, propios de Israel, o los más populares, al menos. Las veces que se citan en la Biblia, oscila entre 16 para la flauta, 19 para el címbalos, 20 para el salterio y el arpa; predominando el uso de la cítara.

El resto de instrumentos citados que aparecen en la Biblia y que habrían sido usados en la liturgia, como: adufes 6, pífano 4, sambuca 4, zampona 4, pandero 1, sistro 1, cimbalillos 1; por su uso poco común, se podría afirmar que fueron incluidos en algunas ocasiones por extranjeros así en el caso del adufe parece ser el más antiguo, ya que se cita en el Génesis, hasta los tiempos de Isaías y Jeremías, llama la atención que se cite únicamente 6 veces Gn 31, 27; 1S 18, 6; 2S 6, 5; 1Cro 13,8; Is 30,32; Jr 31,4), lo que parece indicar sobre todo por la cita del Génesis y de Jeremías que, éste era más bien, un instrumento pagano. Lo mismo podemos decir del sistro, y cimbalillo estos son citados cuando se cita al adufe. En el caso del pandero también se puede decir que es un instrumento pagano y extranjero, Isaías lo cita en alusión al olvido de Dios por los ídolos (Is 5, 12).

En el caso del pífano, la sambuca, zampona sucede lo mismo, estos instrumentos son más bien propios de los rituales babilónicos y parece ser que se tocaban en la corte del rey Nabucodonosor, las cuatro veces que se citan es en el libro de Daniel y se hace alusión al mismo acontecimiento, la adoración de la estatua de oro de Nabucodonosor. (Dn 3, 5.7.10.15).

Tal parece que, el instrumento que más acompañaba a los salmos, no es el salterio sino la cítara; quizá la explicación más coherente es porque el salterio fue de origen griego, luego introducido a la liturgia de Israel, en cambio la cítara es de origen judío y aparece acompañada de otros instrumentos, entre los que predominan están: con el arpa, 5 veces; con la flauta, 7 veces; la cítara bien sea relacionada con el salterio o en relación al acompañamiento de las salmodias aparece citado 20 veces, lo que indica en realidad que es

el instrumento más usado para acompañar a los salmos. Sólo en los salmos la palabra cítara aparece 13 veces², lo que confirma lo expuesto.

2.4. Uso de la música en la liturgia del Nuevo Testamento.

En el Nuevo Testamento la situación es completamente diferente, en los Evangelios de Mateo y Marcos encontramos que Jesús y sus discípulos salieron al Monte de los Olivos cantando himnos; de lo que podemos deducir que tenían esa costumbre, muy judía por cierto, pero que confirma el uso de la música y el canto en el círculo cercano a Jesús: “Y cantados los himnos, salieron hacia el monte de los Olivos. Entonces les dice Jesús: Todos vosotros vais a escandalizaros de mí esta noche, porque está escrito: Heriré al pastor y se dispersarán las ovejas del rebaño ”. (Mt, 26, 30-31); (Mc 14, 26).

Este texto denota que cantar era una forma de oración y alabanza; sin embargo, no encontramos en los evangelios otra referencia de este tipo, lo que sabemos es que la cena

² Al respecto sobre el particular encontramos usos de instrumentos en el acompañamiento de salmos: “¡Dad gracias a Yahveh con la cítara, salmodiad para él al arpa de diez cuerdas; cantadle un cantar nuevo, tocad la mejor música en la aclamación!” (Sal 33, 2-3). “Y llegaré al altar de Dios, al Dios de mi alegría. Y exultaré, te alabaré a la cítara, oh Dios, Dios mío”. (Sal 43, 4), “tiendo mi oído a un proverbio, al son de cítara descubriré mi enigma”. (Sal 49, 4), “¡gloria mía, despierta!, ¡despertad, arpa y cítara!, ¡a la aurora he de despertar! Te alabaré entre los pueblos, Señor, te salmodiaré entre las gentes” (Sal 57, 8- 9). “Y yo te daré gracias con las cuerdas del arpa, por tu verdad, Dios mío; para ti salmodiaré a la cítara, oh Santo de Israel”. (Sal 71, 22). “¡Entonad la salmodia, tocad el tamboril, la melodiosa cítara y el arpa” (Sal 81, 2), “al son del arpa de diez cuerdas y la lira, con un susurro de cítara. Pues con tus hechos, Yahveh, me regocijas, ante las obras de tus manos grito” (Sal 92, 3-4). “¡Aclamad a Yahveh, toda la tierra, estallad, gritad de gozo y salmodiad! Salmodiad para Yahveh con la cítara, con la cítara y al son de la salmodia; con las trompetas y al son del cuerno aclamad ante la faz del rey Yahveh”. (Sal 98, 4- 6). “¡despertad, arpa y cítara! ¡a la aurora he de despertar! Te alabaré entre los pueblos, Yahveh, te salmodiaré entre las gentes, porque tu amor es grande hasta los cielos, tu lealtad hasta las nubes”. (Sal 108, 2-4), en los álamos de la orilla teníamos colgadas nuestras cítaras. Allí nos pidieron nuestros deportadores cánticos, nuestros raptos alegría: «¡Cantad para nosotros un cantar de Sión!» ¿Cómo podríamos cantar un canto de Yahveh en una tierra extraña?” (Sal 137, 2-4). “Cantad a Yahveh en acción de gracias, salmodiad a la cítara para nuestro Dios” (Sal 147, 7). “¡Regocijese Israel en su hacedor, los hijos de Sión exulten en su rey; alaben su nombre con la danza, con tamboril y cítara salmodien para él!” (Sal 149, 2-3). “Alabad a Dios en su santuario, alabadle en el firmamento de su fuerza, alabadle por sus grandes hazañas, alabadle por su inmensa grandeza. Alabadle con clangor de cuerno, alabadle con arpa y con cítara, alabadle con tamboril y danza, alabadle con laúd y flauta, alabadle con címbalos sonoros, alabadle con címbalos de aclamación”. (Sal 150).

Pascual se cerraba con la canción de los salmos 113- 118). Lo que sugieren los comentarios es que el texto de Mateo y Marcos se refiere a estos salmos. (Revuelta, 2002, pág. 1427).

Luego en los escritos paulinos la primera vez que se hace alusión a la flauta y a la cítara, es una alegoría en la que se indica que es más importante el don de la profecía que el don de lenguas, porque, la profecía edifica a la comunidad mientras que el don de lenguas únicamente edifica al que le ha sido confiado. Prosigue Pablo es como el que habla, sino habla palabras inteligentes, pues nadie le entenderá. “Así sucede con los instrumentos de música inanimados, tales como la flauta o la cítara. Si no dan distintamente los sonidos, ¿cómo se conocerá lo que toca la flauta o la cítara? (1Cor 14,7).

También encontramos una referencia interesante con alusión a la alabanza y la adoración aun en la tribulación. “Hacia la media noche Pablo y Silas estaban en oración cantando himnos a Dios; los presos les escuchaban”. (Hch 16, 25). De este modo se pone en evidencia que la oración es más eficaz cuando se canta o va acompañada de himnos o cantos; es más, toda oración o alabanza debe ir acompañada de himnos y cantos, porque entonces es cuando el espíritu humano se eleva al Creador, pues san Agustín en la interpretación del salmo 72, ya se dio cuenta de aquello, en tal virtud habría dicho que “el que canta ora dos veces” (San Agustín, Comentario salmo 72).

Así mismo, Pablo en una argumentación sobre la importancia de la predicación cristiana para los gentiles, cita un texto antiguo “Alabad, gentiles todos, al Señor y cántenle himnos todos los pueblos” (Rm 15, 11). Con ello denota la universalidad del cristianismo.

Tomando distancia del Judaísmo, la adoración para los primeros cristianos es más profunda y rebasa el tiempo y el espacio. “Recitad entre vosotros salmos, himnos y cánticos

inspirados; cantad y salmodiad en vuestro corazón al Señor, (Ef 5, 19). La verdadera oración y su nivel perfecto de profundidad es la música, cantos himnos, salmos como en el Antiguo Testamento, pero dada la clandestinidad del cristianismo en los primeros dos siglos de existencia, esta actividad se vio afectada de modo que haciendo una relectura de los dichos y hechos de Jesús, optaron por consolarse aduciendo que ya no se requiere ir al templo o cantar a viva voz, sino que hay que aprender a hacerlo en el corazón; la propuesta es orar, sin decir palabra alguna, cantar, entonar himnos, sin pronunciarlos, el regocijo se siente en el corazón. Esta situación cambiará después del edicto de Constantino, lo que implicará una nueva etapa de libertad y euforia.

Hay otro aspecto importante en la oración y alabanza cristiana, los cantos e himnos, no son el resultado de la cultura o tradición, simplemente, sino que éstos son inspirados por Dios, la oración entonces se hace en el espíritu. Esto se puso en práctica en tiempos de la clandestinidad, cuando no se podía expresar libremente la inspiración de Dios. No obstante, después de la oficialización del cristianismo, se pudo cumplir con el mandato de Pablo: “La palabra de Cristo habite en vosotros con toda su riqueza; instruíos y amonestaos con toda sabiduría, cantad agradecidos, himnos y cánticos inspirados (Col 3, 16).

En resumen esta frase, simplifica el sentido de la oración y la alabanza cristiana. “Entonces, ¿qué hacer? Oraré con el espíritu, pero oraré también con la mente. Cantaré salmos con el espíritu, pero también los cantaré con la mente”. (Cor 14, 15). Pues la oración cristiana y la alabanza deben ser integrales, deben conjugar la mente y el corazón, es decir, deben poner en contacto todo el ser del hombre con Dios; es como ya lo mencionamos un grado más profundo, que sólo el canto lo puede lograr.

Encontramos en la Carta a los Hebreos una cita del salmo 22, 23 cuando dice: Anunciaré tu nombre a mis hermanos; en medio de la asamblea te cantaré himnos. (Hb 2, 12). Pero no se refiere a la importancia del canto o la música para la alabanza, el objetivo, más bien aquí es afianzar el argumento central de la carta que es presentar a Cristo como sumo y eterno Sacerdote, como santificador y a los cristianos como santificados.

Santiago en su carta presenta una postura interesante sobre el canto y el canto de himnos en particular y consiste en la unión de la Oración con el canto; tanto la oración y el canto cumplen funciones diferentes según los dos estados extremos del ser humano. Recomienda que cuando el hombre sufre ore, se sobreentiende que esta oración es verbal, recitada o silenciosa, pero cuando el hombre esté alegre, que cante. El canto es un tipo de oración muy propia para el agradecimiento y la alabanza, para la súplica es mejor la oración recitada o silenciosa. Así lo da a entender Santiago en su Carta “¿Sufre alguno entre vosotros? Que ore. ¿Está alguno alegre? Que cante salmos”. (Stg 5, 13).

Finalmente, tenemos algunas referencias en el libro del Apocalipsis, las mismas que son referencias en sentido escatológico y que de alguna manera confirman lo que hemos venido deduciendo y afirmando, que el canto es una oración eficiente, que la música conduce plenamente al hombre hacia Dios. “Cuando lo tomó, los cuatro Vivientes y los veinticuatro Ancianos se postraron delante del Cordero. Tenía cada uno una cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos”. (Ap 5, 8).

La cítara y las copas con perfumes significan la oración de los Santos, son los dos elementos unidos, que significan la oración de quienes lo hicieron cantando. Así mismo encontramos otra referencia. “Y oí un ruido que venía del cielo, como el ruido de grandes aguas o el fragor de un gran trueno; y el ruido que oía era como de citaristas que tocaran sus

cítaras”. Cantan un cantico nuevo delante del Trono, de los cuatro vivientes y de los ancianos” (Ap 14, 2-3).

Este texto no solamente da cuenta de la importancia del acompañamiento de los cantos con la cítara como instrumento más usado en la liturgia antigua, sino que establece una equivalencia con Moisés (Ex 15, 1-21), el cantó la liberación de Israel, de la esclavitud de Egipto. De este modo lo que el vidente pudo escuchar, es un canto de liberación por medio del Cordero inmolado, Este canto nuevo acompañado por la cítara denota un nuevo orden de libertad plena y absoluta en Cristo.

En esta misma tónica encontramos otra alusión a la cítara, llamada la *cítara de Dios* “Y vi también como un mar de cristal mezclado de fuego, y a los que habían triunfado de la Bestia y de su imagen y de la cifra de su nombre, de pie junto al mar de cristal, llevando las cítaras de Dios y cantan un cántico de Moisés”. (Ap15, 2-3). En este pasaje las cítaras de Dios aluden a la alegría que tienen los vencedores sobre la Bestia, es decir los Santos y salvos, ellos se encuentran de pie y llevan las cítaras de Dios, es decir la alegría perpetua, que supera a la alegría de Moisés y su pueblo, cuando sintió la liberación de Dios. El canto de Moisés es el mismo al que se refiere en el capítulo 14, (Ex 15, 1-21).

En conclusión, las referencias bíblica, sobre el uso de la música, como forma de alabanza y oración que trasciende el plano humano y material, son abundantes, sobre todo en el Antiguo Testamento; sin embargo, las encontramos tanto en el primer libro como en el último, esto significa que es una práctica que atraviesa toda la Historia de la Salvación.

Así mismo el contenido de los cantos e himnos es diverso, según las diversas circunstancias humanas. Tenemos: súplicas, lamentaciones, arrepentimiento, aclamaciones,

alabanzas, exaltaciones, agradecimientos, entre otras; es decir, con dos datos recabados, podemos decir que el canto es la expresión integral de todo el ser humano, su miseria, su pecado, su pobreza, su nobleza, su tristeza, su alegría, su dolor su sufrimiento, su nostalgia, su esperanza, todo sentimiento humano, se pone de manifiesto en los cantos litúrgicos del pueblo de Israel.

Por otro lado también podemos concluir que el acompañamiento de los cantos e himnos y salmos es muy importante, en cuanto lo hacen más sublime e incitan al espíritu humano a trascender y llegar a Dios. Este acompañamiento fue dado principalmente por la cítara, aunque también se lo hacía con otros instrumentos como la flauta, el címbalo y el arpa. Este argumento es confirmado, por las referencias escatológicas del Apocalipsis, este texto, no hace referencia a otro instrumento, sino a la cítara, que le da un carácter divino al decir “las cítaras de Dios”.

Jesús y los suyos, como buenos judíos habrían tenido la costumbre de cantar y entonar himnos, sobre todo, los litúrgicos de las fiestas pascales, esto revela el carácter trascendente de la oración por medio de cánticos, pero además confirma la tradición.

En la primera cristiandad, la tradición de entonar, cánticos, himnos de alabanza en acción de gracias, es dotada de otro sentido más espiritual, donde ya no se necesita espacio material, para orar, alabar y cantar, todo esto se lo puede hacer en el corazón, gracias a la inspiración de Dios, por medio del Espíritu Santo. La oración es ahora en espíritu y en verdad, tal como la habría anunciado Jesús (Jn 4, 23).

Finalmente, en el libro del Apocalipsis, encontramos algunas referencias a los cantos y cítaras, pero desde la perspectiva escatológica, el canto será un Himno Nuevo, en honor a

la victoria del Cordero inmolado que vence la muerte y resucita. Este cántico nuevo, significa la gloria eterna de Dios y de quienes hicieron las cosas bien en su vida terrena y son llamados al banquete eterno a cantar y tocar las cítaras en una alegría sin fin.

Este canto nuevo que se entonará en la gloria eterna, es el canto de los justos, que alaban a Dios eternamente, porque ha cumplido sus promesas, porque los ha liberado de la esclavitud del pecado y de la garras de la bestia, este canto nuevo encuentra su paralelo en el Canto de Moisés cuando liberó al pueblo de Israel del yugo de la esclavitud de Egipto. (Ex 15, 1- 21), lo que significa una definitiva liberación en Cristo, el Cordero inmolado.

CAPÍTULO III

EL CANTO LITÚRGICO EN LA HISTORIA DE LA IGLESIA Y SU IMPORTANCIA EN LA ACTUALIDAD

Para comprender el valor del canto litúrgico en la actualidad es importante hacer un recorrido a lo largo de la historia del cristianismo. Según el capítulo anterior, encontramos cierta práctica de cantar salmos e himnos, tanto en las comunidades paulinas como las de los apóstoles Santiago y Juan; luego, la Iglesia naciente dadas las persecuciones cae en la clandestinidad y no existen mayores indicios de la utilización del canto en la liturgia; no obstante con el edicto de Constantino, resurgirá esta práctica y tendrá su esplendor con el canto gregoriano, como lo veremos a continuación.

3.1. El canto litúrgico a lo largo de la historia de la Iglesia

Lo que es de suponer es que el naciente cristianismo no creció independientemente del Judaísmo, por tanto habría seguido cantando los cantos, himnos y salmos que se cantaba tanto en el templo como en las sinagogas. Sólo que no se permitía el acompañamiento de ningún instrumento por considerarlos paganos. (López S. , 2016, pág. 10).

Por otro lado incluso antes de Jesús, existe una helenización del mundo occidental, desde Jerusalén, Egipto y Roma, promoviendo una mezcla de culturas a las que el proceso de cristianización no fue ajeno. Tal es así que la liturgia romana, se celebraba en griego hasta el siglo IV y luego en Latín, en la que se empleaban palabras griegas palabras de origen hebreo procedentes de la época anterior a Cristo, como "*Hosanna*", "*Aleluya*", "*Amén*", y también palabras griegas como "*Kyrie eleisson*" y "*Agios*" o "*Theos*". (Grupo Vocal , 2008).

Con estas palabras de gran significación se habría luego elaborado las antífonas los aleluyas y los cantos litúrgicos que se perdieron en la persecución y que sin embargo, tenemos la certeza de que existieron, “por el descubrimiento de los papiros de Oxyrhyncos, en los que encontramos un canto en honor a la Santísima Trinidad, realizado en notación alfabética griega a finales del siglo III”. (López S. , 2016).

Con el edicto de Constantino en el 313 d.C., el cristianismo se torna en religión oficial del imperio romano, teniendo completa apertura para expresar el contenido de su fe. Así mismo elaboró una serie de cantos litúrgicos que para el 391 ya no se sabía cuáles eran litúrgicos y cuáles no “A finales del siglo IV, viendo que había gran confusión en la música sacra cristiana, san Ambrosio (340-397), obispo de Milán, fijó las cuatro escalas (modos) que debían usarse, y puso orden en el repertorio.” (López S. , 2016, pág. 10).

Una regla fundamental de San Ambrosio es que la música litúrgica debía cantarse en dos coros, las estrofas y los estribillos se reservaban para la comunidad. Después de San Ambrosio, es su discípulo San Agustín el que dedicará tiempo y espacio para escribir seis libros sobre la música; desde la perspectiva científico-filosófica en los cinco primeros y desde la perspectiva sacra teológica y metafísica en el libro sexto. (Jafet, 2001, pág. 731).

En el libro sexto de su tratado sobre la música expone que existen ritmos sensibles y ritmos eternos, los de Dios, entonces “el objetivo del canto es hacer las veces de puente en el que se une los ritmos sensibles con los eternos” (Jafet, 2001, pág. 736).

Como es de esperarse la música religiosa, sigue creciendo en diversas perspectivas, que igual que en el siglo III ya no se alcanza a distinguir el tipo de música litúrgica de la música pagana, por esa razón se produce en el siglo V-VI la reforma gregoriana, atribuida a

San Gregorio, aunque él no hizo más que empezar con ciertos lineamientos, que consistían en “la *recopilación* y la *revisión* de los textos y los cantos existentes, además de ampliar, hasta ocho, el número de modos que se empleaban en la liturgia católica”. (López S. , 2016, pág. 10).

Este fue sin duda un proceso muy significativo para la Iglesia, en el que se normó no solo la liturgia, sino también ciertas concepciones cristianas anticuadas, y ciertos modos de convivencia social. En lo referente al canto litúrgico supuso una ampliación de dos a ochos modos de presentación de los cantos litúrgicos, lo que a su vez supuso:

Un enriquecimiento del repertorio cristiano, al mismo tiempo que permitiría una mayor flexibilidad musical. Toda esta labor creadora e *investigadora* quedó recogida en un gran *antifonario*, verdadero tesoro artístico que encierra en sus páginas todo lo referente al canto y a los ritos eclesiásticos de la época. (López S. , 2016, pág. 11).

Así mismo, esta reforma fue pensada en la universalización del rito romano y por ende de los cantos litúrgicos, con una fuerte apertura hacia la asamblea; interesaba que la asamblea participara en los cantos, por esa razón los cantos fueron adaptados a formas más sencillas y comprensibles.

A partir de San Gregorio y su reforma, todo lo que se fue componiendo, en lo referente a liturgia y música adoptará el nombre de “gregoriano”, teniendo su apogeo en el siglo VIII con Carlo Magno, quien la institucionalizó el gregoriano creando escuelas, denominadas gregorianas, las mismas que se impondrán por lo menos dos siglos más aunque su práctica duraría hasta el renacimiento.

Lo que hace que suene interesante es la marcación de compases en escalas ondulatorias y sin acompañamiento de instrumentos. Según López, tiene una serie de elementos formales que lo diferencian de nuestra música actual, como son:

1. Usa ocho escalas diferentes de las nuestras actuales, que son las causantes de que suene a nuestros oídos modernos de una manera tan distinta. A estas escalas las llamamos modos.
2. Su ritmo es libre, reducido a una especie de línea ondulante, ligera, muy flexible y que huye de cuanto puede ser excitante y de una medida matemática.
3. Es monodico y *a capella*, es decir, a una sola voz y sin acompañamiento de instrumentos.
4. Se canta en latín y está determinado por la forma de este idioma. Por lo tanto, unido a un texto. Usa tres sistemas según el número de notas por sílaba: *silábico*, con una nota por cada sílaba; *neumático* o *adornado*; dos o tres notas por sílaba, y *florido* o *melismático*, muy adornado, con más de tres notas por sílaba. (López S. , 2016, pág. 12).

Estos elementos son los que marcan la diferencia de cualquier otro tipo de música litúrgica y lo que le da al canto gregoriano el estilo solemne, que calaba, perfectamente con los espacios catedralicios y mosaicos de pinturas medievales. En tal virtud, es capaz de proporcionar al hombre ciertas sensaciones artísticas, ya que se presenta como una música equilibrada y conduce al oyente y al cantor a una relajación espiritual en la que con naturalidad el hombre se encuentra o se comunica con Dios.

De este modo el canto gregoriano aproxima el alma del creyente a Dios. Por eso fue un gran recurso de evangelización, ya que daba la sensación de búsqueda insatisfecha de Dios. En la medida en que más se acercaba a este canto o a la liturgia acompañada de este canto, más despertaba el deseo de Dios, de conversión y de compromiso social. Incitaba al deseo de vivir para Dios y para la eternidad. Por otro lado, el canto gregoriano contó con el respaldo y legitimación por el enorme poder de la Iglesia, que había adquirido con el paso de

los siglos. Por estas razones, el canto gregoriano marcó una época de florecimiento y magnificencia absoluta.

A finales de la escolástica temprana existe un fuerte movimiento al interior de la Iglesia, se da un proceso de secularización donde empieza a cuestionarse el concepto de sagrado y en particular de la música sagrada. En sí la sociedad misma se empieza a profanizar y por ende la vida de las personas. Se empieza a dar un cambio paradigmático pasando del teocentrismo en el que había vivido la sociedad a partir del siglo III, a un antropocentrismo, donde el hombre pasa a ser el centro de todo, dada la racionalización humana de la modernidad.

Así también, empieza a diversificarse la música profana, música que hablará del hombre, de sus miserias y de sus alegrías y además se la acompañaba con instrumentos profanos. Aun cuando en la Iglesia el gregoriano seguía siendo oficial, en iglesias locales ya se empezaba a cantar otro tipo de música más secular y profana desde el punto de vista de la liturgia romana.

En otros casos se da “el nacimiento de formas paralitúrgicas como son los tropos, secuencias, himnos, y el primer teatro medieval”. (López S. , 2016, pág. 12). Estas formas son derivadas del gregoriano pero que ya no son gregoriano, por los elementos seculares que se incluyen: diversas formas y combinaciones melódicas, que rompen la estructura del canto gregoriano. Estas formas se multiplicarán a lo largo y ancho del mundo cristiano, cada vez empieza a rescatarse lo propio de cada cultura de modo que el gregoriano y el resto de cantos litúrgicos pasan a segundo plano.

A partir de entonces la diversificación de la música en la liturgia fue un acontecimiento imparable, como ya lo mencionamos surgen liturgias propias como la Mozárabe, que había sido prohibida en el siglo XI y que fue recuperada en el siglo XIV por el Cardenal Cisneros de Toledo. Esta se caracteriza por formas más alegres y folclóricas, más cercanas al pueblo, cuyo legado son tres libros corales que se conservaron en la catedral de Toledo y que serán publicados por dos monjes benedictinos en 1929. (Grupo Vocal , 2008).

En el concilio de Trento, el canto litúrgico y todos los elementos unidos a él fueron re potenciados, los padres conciliares pensaron que el canto gregoriano debía permanecer en la liturgia y hacer algunas reformas según los nuevos tiempos, en las mismas que se criticaba fuertemente las nuevas tendencias musicales y de acompañamiento litúrgico que se adherían a las parroquias. Así lo expresaba: “procuren desterrar del templo del Señor las músicas y cantares impuros y afeminados”. (López de Ayala, 1847, pág. 34).

Pareciere que todo aquello que ha nacido fuera de la aprobación oficial de la Iglesia es impuro y afeminado. No obstante, lo que si es cierto, es que han surgido otras formas de canto y alabanza que centran su contenido en el hombre y su relación con Dios desde lo popular y cotidiano y desde la nueva tendencia humanista que empieza a fraguarse, lo que da impresión de afeminado, aun cuando esta lejos de serlo.

En este mismo tono esta la prohibición que se hacía a los párrocos: “Aparten también de sus iglesias aquellas músicas en que ya con el órgano, ya con el canto se mezclan cosas impuras y lascivas” (López de Ayala, 1847, pág. 230). A lo que se esta refiriendo el Concilio, es justamente al proceso de secularización de la música usada en la liturgia, la introducción de elementos propios de cada cultura, les parecía impuro y la lascivo, pues los padres

conciliares olvidaban la visión antropológica de la oración y la liturgia. Pues, con estas prohibiciones se intentaba frenar el proceso de secularización que había empezado a finales del siglo XI y que cada vez se agudizaba, sin darse cuenta que era el inicio de una nueva época, a la que había que adaptarse.

Ante la problemática, desde el Concilio de Trento se intentaron hacer algunas reformas para normar el canto litúrgico pero ya no volvió a su apogeo del siglo VIII y IX. La Santa Sede consideraba que el gregoriano merecía también ser retocado, quizá abreviado. (Grupo Vocal , 2008). En tal virtud se encomendó este trabajo a Giovanni Palestrina y Anibal Zoilo en 1577, pero no lograron terminar el trabajo ya que Palestrina moriría en 1594, alcanzando a publicar únicamente *Directorium cori* (1582). (Grupo Vocal , 2008).

Posteriormente en 1615 aparecerá la edición del gradual, conocida como la edición medicea, y que la Santa Sede no hizo oficial (Linage, 1994, pág. 83). En 1632, esta edición fue condenada por el Papa Urbano VIII, de modo que el viejo repertorio desapareció.

En Europa surgirá el movimiento neogalicano, que intentará conservar ciertas tradiciones antiguas y propias de cada localidad, pues se declara litúrgicamente independiente de la liturgia tridentina y absolutamente contrario al canto gregoriano, lo que insitaba a una liberación litúrgica más universal. En esta perspectiva, teóricos como Kumilhat y Nivers recopilaron melodías no gregorianas e hicieron una obra considerable acogida por este movimiento.

En 1669 aparecieron las misas de Du Mont, todavía cantadas, que nos dan una idea de lo que fueron estas reformas. Varios breviarios notados fueron publicados en provincias,

siendo el más importante el de monseñor de Harlé (París, 1681). Estos ensayos continuaron durante todo el siglo XVIII.

Después de estos intentos de reforma, han existido múltiples hasta el siglo XIX; unos que intentaban renovar la liturgia con nuevos arreglos y repertorios, otros que intentaban volver al gregoriano, otros que hacían mezclas de gregoriano con tonalidades nuevas, acompañamiento de instrumentos, no sólo el órgano que había sido oficial, en algunas épocas del cristianismo desde el siglo VI.

En 1903 el papa Pio X promulga *Motu Proprio Tra le sollecitudini* con el afán de normar y encausar la práctica del canto litúrgico de la Iglesia

Como parte integrante de la liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios. (Pio X, 1903).

Lo que busca este documento, es devolver a la música liturgia la dimensión sagrada, para ello debe ser decorosa, pura y universal. Estas serían las principales cualidades de la música sacra y litúrgica, porque el objeto mismo de esta música es hacer entrar al hombre en sintonía con Dios. Pio X sigue pensando que el gregoriano cumple estas cualidades y recomienda que se vuelva a implementar en la vida litúrgica de la iglesia: “Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos” (Pio X, 1903)

Otra reforma importante según el Motu Proprio es que los músicos deben tener también cualidades de santidad, únicamente deben cantar música sacra y en coro, no acepta solistas. Además los miembros corales deben ser únicamente varones.

Por otro lado encontramos también que el acompañamiento a la música litúrgica debe ser únicamente con órgano y en ciertos casos con otros instrumentos pero con permiso del ordinario del lugar. (Pio X, 1903).

Finalmente hace alusión a los tiempos, los cantos deben ocupar tiempos precisos, los cantores no deben hacer esperar al sacerdote y que el Credo y el Gloria deben ser relativamente breves. Con esto se pone orden en la liturgia y a la música litúrgica.

Esta normativa se mantiene vigente hasta el concilio vaticano II, es decir 70 años, pero es con la constitución apostólica *Sacrosanctum Concilium* de este último concilio que la Liturgia y el canto litúrgico quedan profundamente reformados.

3.2. El canto litúrgico desde el Concilio Vaticano II hasta la actualidad.

Hasta el Concilio Vaticano II se vive la liturgia y el canto litúrgico bajo el espíritu del Motu Proprio de Pio X. Posteriormente Pio XII hizo otros ajustes pero no tuvieron relevancia, la práctica de la Iglesia seguía siendo la del Motu Proprio, hasta el Vaticano II.

El Vaticano II hace una reforma profunda de la litúrgica y el canto litúrgico en la constitución dogmática *Sacrosanctum Concilium* a la cual nos vamos a referir a continuación, pues en ella encontramos los lineamientos más importantes sobre la liturgia y la normativa cantoral litúrgica que rige hasta nuestros días. (Concilio Vaticano II, 1963).

En esta constitución se establece que "el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne." (SC 112). Además se fija el criterio para determinar la cualidad fundamental de la música sacra pues "será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad de modo que se enriquezca con mayor solemnidad los ritos sagrados." (SC 112).

Así mismo aclara cual es "la finalidad de la música sacra, que es gloria de Dios y la santificación de los fieles" (SC 112), esta sería la centralidad de la reforma litúrgica y el valor de la música sacra en el acompañamiento litúrgico, caso contrario no tendría ningún sentido. Tiene esta dimensión, porque esa es una de las características fundamentales, incluso desde el ámbito filosófico y antropológico como la vimos en el primer capítulo de este trabajo.

Por otro lado la reforma implementada en esta constitución incluye un elemento clave para la santificación de los fieles que se da mediante su participación en la liturgia. Este elemento y participación de los fieles en las celebraciones cristianas es a través del canto, caso contrario no podría haber tal efecto santificador. La música sagrada, entiéndase principalmente el canto, tiene una función ministerial, es decir, debe servir para fomentar la participación del pueblo de Dios en la acción litúrgica. "Procuren cuidadosamente que en cualquier acción sagrada con canto, toda la comunidad de los fieles pueda aportar la participación activa que le corresponde" (SC 114). Lo cual evita abusos en la música al servicio de la liturgia.

Otro elemento importante es la apertura hacia la implementación de cantos polifónicos aun cuando se deja asentado que el gregoriano es el canto oficial de la liturgia romana se "reconoce el canto gregoriano como el propio de la liturgia romana" (SC 116;) sin

embargo, "los demás géneros de música sacra, y en particular la polifonía, de ninguna manera han de excluirse en la celebración de los oficios divinos, con tal que respondan al espíritu de la acción litúrgica" (SC 116).

Como la liturgia se abre al uso de las lenguas vernáculas, también se da apertura al uso del canto popular en la liturgia como expresión del sentir del pueblo a Dios; sin embargo, recomienda "foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles" (SC 118), lo que significa que si bien el canto popular se admite en la liturgia, pero éste debe respetar ciertas normas y exigencias litúrgicas.

Siguiendo en el mismo tenor se reconoce que "hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, "dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia" (SC 119). Esta adaptación compete a la autoridad eclesiástica territorial (SC 39 y 40). (SC 119).

Entre los instrumentos oficiales para el acompañamiento está el órgano de tubos. Así lo recomienda la Constitución: "Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales." (SC 120).

No obstante,

También se pueden admitir otros instrumentos, a juicio y con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial competente" y se enumeran las características

necesarias para poder admitirlos en el servicio de la liturgia: "que sean aptos o puedan adaptarse al uso sagrado, convengan a la dignidad del templo y contribuyan realmente a la edificación de los fieles." (SC 120).

Finalmente se hace alusión a las cualidades y misión de los compositores, en donde se les invita a acrecentar el tesoro musical de la Iglesia. Indica además cuáles deben ser las fuentes de inspiración para la música sacra: "Los textos destinados al canto sagrado deben estar de acuerdo con la doctrina católica; más aún: deben tomarse principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas." (SC 121).

Con estas disposiciones la Iglesia empieza un importante proceso de renovación, ha hecho caso omiso de retornar el gregoriano y más bien se ha interculturizado; manteniendo, desde luego, algunos cantos propios del rito romano y otros tradicionales, pero también ha insertado cantos nuevos que mantienen los elementos litúrgicos recomendados, y otros que no. Es decir, el repertorio litúrgico ha crecido gracias al proceso acumulativo de material y al acogimiento de elementos autóctonos de cada cultura, que son sumamente representativos.

Lo cierto es que la liturgia hoy en día tiene elementos propios de cada cultura, incluso bastante folclóricos, porque esa es la expresión del pueblo hacia Dios, por ende el gregoriano ha quedado relegado para las grandes catedrales, centros de formación, celebraciones oficiales, pero en los pueblos se celebra y se canta canciones con elementos propios que son más significativos para su gente. Sus letras y canciones son más dicentes que los cantos gregorianos tradicionales; los mismos que aun cuando son clásicos y hermosos, suenan vacíos de contenido para las personas de nuestro tiempo porque la realidad es totalmente diferente.

Para completar la visión doctrinal sobre la importancia del canto litúrgico en las celebraciones eclesiales, consideramos que es apropiado, hacer una breve alusión a las referencias del Catecismo de la Iglesia Católica.

Este documento contiene las siguientes referencias al respecto:

La primera referencia la encontramos en el numeral 1156, en el que se empieza con una cita de la *sacrosanctum concilium*, que citamos en líneas anteriores "La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne"(SC 112). Luego el catecismo hace una alusión a la tradición bíblica del Antiguo Testamento "La composición y el canto de Salmos inspirados, con frecuencia acompañados de instrumentos musicales, estaban ya estrechamente ligados a las celebraciones litúrgicas de la Antigua Alianza". Posteriormente este número termina con una alusión a la práctica eclesial. Diciendo que la Iglesia continúa y desarrolla esta tradición: "Recitad entre vosotros salmos, himnos y cánticos inspirados; cantad y salmodiad en vuestro corazón al Señor"(Ef 5,19; cf Col 3,16-17). Finalmente termina con una cita aludida a San Agustín en el comentario al salmo 72 "El que canta ora dos veces" (CEC 1156).

Del mismo modo en el número siguiente (1157) se menciona que. "El canto y la música cumplen su función de signos de una manera tanto más significativa cuanto más estrechamente estén vinculadas a la acción litúrgica" citando nuevamente (SC 112) luego sustenta con argumentos las razones o criterios según cumplirían tal función en la liturgia, siendo estos: la belleza de la oración, la participación unánime de la comunidad asistente y la solemnidad de la celebración. (CEC 1157).

Finalmente el número 1158, hace alusión a la armonía, no de la música sino de los elementos litúrgicos y cita otra vez a la *sacrosanctum concilium* “La armonía de los signos (canto, música, palabras y acciones) es tanto más expresiva y fecunda cuanto más se expresa en la riqueza cultural propia del pueblo de Dios que celebra” (SC 119) para luego hacer una recomendación. Por eso “foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas”, conforme a las normas de la Iglesia “resuenen las voces de los fieles” (SC118). Y concluye con la misma recomendación con la que concluye el capítulo VI de la *sacrosanctum concilium* “los textos destinados al canto sagrado deben estar de acuerdo con la doctrina católica; más aún, deben tomarse principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas” (SC121).

En conclusión, todas las reformas a la música sacra y al canto litúrgico a lo largo de los siglos, tiene una única finalidad, procurar que este canto sea eficaz en el objetivo de conducir al hombre hacia Dios y procurar un encuentro filial. Ahora bien, que en ocasiones la Iglesia se aferra al gregoriano por su belleza y por los frutos que proporcionó en su época de apogeo, es cierto, pues le parece que no existirá otro género musical mejor que este. Sin embargo, con el paso de los años también la Iglesia fue entendiendo que debía adaptarse al desarrollo de la sociedad y caminar a la par con el mundo, por lo que en el Concilio Vaticano II se dio apertura para la inclusión del canto popular y vernáculo, porque estos elementos son propios del pueblo de Dios esparcido por todo el mundo.

Entendió que lo importante no es el lenguaje o el género musical en el que el hombre se exprese a Dios, sino el sentimiento y la expresión del corazón. Pues la oración debe hacerse en espíritu y en verdad y la única forma de hacerla de este modo es, con lo que uno tiene y conoce el significado más profundo y no con lo que se nos impone.

3.3. El canto litúrgico desde la Teología.

El desarrollo de este apartado lo haremos desde el acercamiento a tres grandes teólogos y músicos, dos católicos: Hans Ur Von Balthasar, Joseph Ratzinger y el último protestante: Juan Sebastián Bach.

Para empezar vamos a referirnos a Balthasar, él parte de la idea que el universo es una sinfonía procedente de Dios, donde lo temporal se abre hacia lo eterno, de modo que la angustia que provoca el “no ser” Heideggeriano, no tiene cabida para los que creen:

Ya que la perfección de este universo es una perfección sinfónica que requiere la diversidad de sonidos y de instrumentos para formar un ritmo y un acuerdo a la vez múltiple y único. En esta mezcla inmensa, los toques mutuos de los elementos producen esta única estabilidad que es el ritmo ordenado e invariable canto de alabanza verdadera para la inaccesible e indecible gloria de Dios en este concierto cada cualidad coloca por su oposición misma, la otra cualidad en valor de suerte que en el movimiento resurge lo estable y en la tranquilidad la perpetuidad del movimiento. Dentro de esta simpatía universal se encarna la idea pura de la música que la Sabiduría de Dios ha compuesto. (Balthasar, 1988. Cit por: Nicola, 2007, pág 458).

Para Balthasar todo el universo es completamente armónico, de lo contrario, no se podría explicar la perfección del universo; la belleza de la naturaleza, el perfecto funcionamiento de los organismos y microorganismos. Es más, el cuerpo humano sería una réplica perfecta de la armonía del cosmos y la perfección de la obra de Dios. “El hombre es por la constitución de su cuerpo un microcosmos, sus proporciones armoniosas son la imagen de la música del mundo. Y como todo aquello que es según la naturaleza, es querido por la naturaleza, el hombre se reconoce dentro de la música como en un espejo. En la melodía polifónica del devenir del ser, el alma percibe como un eco la infinitud divina a la que ella aspira” (Nicola, 2009, pág. 458). Por eso es que el hombre desde los inicios mismos de la humanidad ha intentado trascender mediante la música sea éste creyente o no y sea la música sacra o no.

En la concepción de Baltazar,

La música más profunda y sublime es siempre dramática, es acumulación y resolución (a un nivel más elevado) de tensiones, de conflictos. Pero la disonancia no tiene nada que ver con la cacofonía. Tampoco es el único medio de poner en marcha la tensión sinfónica. Mozart da a sus melodías más simples - a menudo se trata de simples repeticiones de la escala - una elasticidad, una ligereza, una tensión tales, que la fuerza característica que a los pocos compases nos permite reconocer su música parece brotar de un depósito inagotable de tensión espiritual, lo invade todo y halla resonancia por doquier. (Baltazar, 1979, pág. 10).

Por otro lado le parece que toda la belleza contenida en el mundo es una epifanía, es decir, una manifestación de Dios por ende una analogía de la Gloria del redentor:

Sí toda la belleza y gloria mundana es epiphaneia, esplendor, revelación arrolladora y luminosa de los ocultos y poderosos fundamentos del ser en forma altamente expresivas, el evento de la auto revelación de Dios escondido, absolutamente libre y soberano, en forma mundana, en la palabra, en la historia y, finalmente en forma humana, no puede menos de constituir una analogía superlativa de este fenómeno. (Balthasar H. U., 1986, pág. 13).

Lo que significa que si la obra creadora de Dios es bella, y los dones del hombre de igual manera, porque producen belleza y regocijan el alma humana, si la música es bella y capaz de transportar al hombre hasta Dios, no se diga la obra de la redención, este sería el acontecimiento más bello y sublime que jamás ha sucedido y se ha experimentado; la música y el canto no son más que vehículos para llegar a contemplar ese acontecimiento.

Mediante estos elementos, así como el resto que entran en el género “arte” son coparticipaciones del arte de Dios, Dios es el artista por excelencia y plasmó en su obra creadora algo de su naturaleza y de su SER, “él creó mediante su logos artístico y por una sola palabra (hijo) (...) y lo hizo según medida y ritmo”. (Balthasar H. U., 1986, pág. 71).

Siendo que el punto central del arte de Dios es el hombre, y para el hombre ha sido creado el resto del mundo “como naturaleza corpórea el hombre ya es una obra de arte, en la que el alma se comporta a su vez como artífice y el cuerpo como instrumento” (Balthasar H. U., 1986, pág. 74) por eso es que puede entra en comunicación con Dios, creador de toda

forma artística y artífice de tantas maravillas que existen en el mundo; en tal virtud puede receptar la belleza proveniente de Dios, porque en su alma esta la impronta de aquella coparticipación del arte de Dios, para luego a través de la expresión de lo que recibe en el alma y expresa su espíritu, poder volver a Dios y conducir a otros a Él.

Este sería el sentido que tiene la liturgia de la Iglesia para conducir a los hombres a Dios, pues esta (la liturgia) sería la admiración de la belleza que llega hasta la adoración, belleza que en este caso consiste en la aparición de lo no aparente en cada apariencia y, por tanto, en la sacralidad de todo lo que parece profano” (Balthasar H. U., 1986, pág. 165).

La liturgia, constituye en el fin de la teología, porque: “la teología termina en el acto de adoración administrativa de la belleza que persiste inescrutable en la apariencia. Este acto es conocimiento, pero conocimiento que corresponde de una manera bella o sea proporcionada al misterio de la belleza” (Balthasar H. U., 1986, pág. 169).

Pues la liturgia es el culmen de toda reflexión teológica porque implica adoración de lo comprendido y asimilado por la razón, es el momento de participar de un conocimiento revelado, de ahí que la liturgia debe ser pulcra, bella, armónica y decorosa, para que sea capaz de propiciar el encuentro del hombre con Dios, Además la liturgia debe ser sincrónica y simétrica, toda ella debe ser como una pieza musical, que invite al disfrute de principio a fin. Así mismo debe ser una armonía celestial, llevada a cabo con ética, dignidad divina y santa medida.

Si bien lo esencial de la Liturgia, es la palabra de Dios y su presencia sacramental, la música y los cantos litúrgicos, contribuyen para que ésta sea un real encuentro con Dios artífice de toda belleza, cuyo acto más sublime de la misma, se celebra en cada encuentro litúrgico de la Iglesia.

En el caso de Ratzinger la música sería “camino hacia lo verdadero, proceso de salvación y liberación” (Ratzinger, *La fiesta de la fe: ensayo sobre la teología litúrgica*, 1999, pág. 157). No obstante para que cumpla estas funciones debe estar bien encaminada o purificada ya que tanto la música pagana como la música sacra tiene la misma dimensionalidad de trascendencia, la diferencia estaría en que el éxtasis de la música pagana incita al hombre no a la purificación, sino a la perversión. Es por eso que una música “que quiere ser el medio de la adoración necesita una purificación. Sólo así puede a su vez purificar y elevar”. (Ratzinger, *La fiesta de la fe: ensayo sobre la teología litúrgica*, 1999, pág. 160).

Este proceso de purificación ha estado presente en la historia del cristianismo, expresado en una lucha entre lo pagano y lo divino, pues las culturas paganas que luego abrazaban la fe se veían inmersas en esta lucha ya que tenían una música propia, que debía purificarse para volverse sacra. En esta tónica afirma: “Las obras de Palestrina o de Mozart serían impensables sin este proceso dramático, en el que la creación se hizo instrumento del espíritu, pero también el espíritu se convirtió en tono y sonido en la creación material, alcanzando así una altura que no podría haber alcanzado como puro espíritu.” (Ratzinger, *La fiesta de la fe: ensayo sobre la teología litúrgica*, 1999, pág. 160).

Con esta afirmación pone de manifiesto que tanto la belleza, como la armonía musical, provienen de Dios, y al provenir de Dios están en capacidad de conducir al hombre a Dios. Pues considera a la música de Mozart como la más elevada, tanto por su armonía como por su belleza y capacidad de trascendencia. Incluso llega a pensar que la perfección de la música acerca a la verdad, así lo manifiesta en un testimonio sobre un concierto de Bach al que asistió en Múnich (Ratzinger, *Caminos hacia Jesucristo*, 2004, pág. 39). Lo que en la interpretación de Blanco (2013) “lo bueno si es bello, es dos veces bueno, dos veces bello e incluso dos veces verdadero” (Blanco, 2013, pág. 330).

Según Ratzinger, el problema es interrelacionarse con Dios, es la cuestión compleja ya que no comparten la misma naturaleza “Hablar con Dios es algo que sobrepasa los límites del lenguaje humano; por eso ha acudido siempre y por esencia al lenguaje de la música: el canto y las voces de la creación con el sonido de los instrumentos” (Ratzinger, *Un canto nuevo para el Señor*, 1999, pág. 131). La música lleva al hombre hacia Dios, dicho de otra manera, la música hace de puente entre Dios y el hombre, por medio de la música, los dos entran en sintonía.

Al igual que Balthasar, encuentra en la música de Mozart, la armonía y la voz de Dios “Allí fue donde Mozart entró hasta el hondón de mi alma, comentaba en otro lugar. Su música –tan brillante y, al mismo tiempo, tan intensa– todavía me sigue haciendo vibrar de emoción. No es un simple *divertimento*: la música de Mozart encierra toda el drama de ser hombre” (Ratzinger, *La sal de la tierra*, 1990, pág. 52). En este sentido es que se puede entender que “La música ha sido siempre una gran aliada de la liturgia, de la fiesta y de la celebración cristiana: expresa en profundidad la alegría de la fe, fundamentada en la resurrección de Cristo”. (Blanco, 2013, pág. 332). Esta tiene que ser la consigna, pues la música no solo acompaña la liturgia, sino que ella misma es una liturgia, es decir una celebración y en este sentido debe tener abierto el cielo para los fieles (Blanco, 2013, pág. 335).

En la misma línea Johann Sebastian Bach para quien “la música no debería tener otro objeto que la gloria de Dios y la satisfacción del alma. De otra forma, el resultado no sería música, sino charlatanería insustancial” (Meynell, 1997, pág. 127).

Su teología de la música es circunstancial por ser luterano y por lo que Lutero habría dicho " Debe ser llamado dignamente teólogo no aquél que contempla la realidad invisible de Dios, gracias a la inteligencia de las cosas creadas, sino el que entiende la realidad visible

y concreta de Dios gracias a la contemplación de la pasión y la cruz de Jesucristo” (Callejas, 1986). Según el mismo Callejas, Bach es un teólogo porque su música hace experimentar el logos de Dios, su música es teología visible (Callejas, 1986, pág. 23).

Por otro lado, no tiene reparos en utilizar la música fúnebre de un cristiano, para cantársela a Cristo, lo que a decir de Callejas es porque todo cristiano muere la misma muerte de Cristo, en la que se santifica y le es posible entrar en el reino; en este mismo sentido en sus melodías alude a la resurrección de Jesús, no como poderío de Dios, sino como manifestación perfecta del amor de Dios a los hombres y a Dios Mismo.

“Bach rompe los esquemas estrechos de las escuelas al interior del luteranismo y se relaciona con Lutero precisamente en cuanto éste es un testigo privilegiado y genuino del misterio cristiano”. (Callejas, 1986). Lo interesante es que su obra es estrictamente religiosa, aun cuando hace muchas adaptaciones de la música profana, él les da un sentido religioso. Escribe como buen luterano, sobre los textos bíblicos, siendo sus preferidos los textos de la pasión y algunos escatológicos del apocalipsis, a los que les da una interpretación teológica, por lo que él mismo se puede llamar teólogo y su música es una música teológica.

CONCLUSIONES

Antropológica y sociológicamente, la música es tan antigua como antigua es la humanidad, es la forma de expresión más perfecta, capaz de expresar lo indecible con palabras. Mediante la música y el canto, el hombre expresa sus más hondos sentimientos, sean estos de tristeza, de alegría de incertidumbre, de dolor, de amor, de desamor entre otros.

La música y el canto han sido incluidos en las liturgias desde las culturas más antiguas, tanto: egipcias, mesopotámicas, china, griega, romana, entre otras, porque, se dieron cuenta que era la mejor forma de comunicarse o entrar en contacto con sus dioses.

Filosóficamente la música tiene una dimensión bella y sublime según Kant por ende artísticamente expresiva es por eso que no solo regocija el espíritu humano, sino que también lo conecta con la divinidad, porque la sublimidad viene de la divinidad, es así que mediante la sublimidad de la música y su belleza se puede entrar en contacto con Dios.

Por otro lado, ya en el ámbito religioso el canto aporta de manera solemne a la oración para que ésta llegue con mayor delicadeza al Padre, sin menospreciar la oración hablada, sino que por medio de una obra artística el hombre puede expresar más elementos de su ser, puede abrirse más a Dios y al otro, de allí que San Agustín diga que “cantar es propio de quien ama”, y cabe pronunciar la frase que viene desde antiguo y que bien dice que “quien bien canta, dos veces ora”.(Comentario al Salmo 72).

La respuesta humana correcta a la manifestación de Dios incluye la expresión musical. Sea canto, música instrumental o las dos unidas, mediante estas expresiones se puede responder a Dios, que nos afecta en la totalidad de nuestro ser (Ratzinger, Un canto nuevo para el Señor, 2005, pág. 120). Es decir no existe otra forma más perfecta de responder a Dios que el canto.

Lo cantado va poco a poco introduciéndose en el Espíritu y hace que el hombre pueda expresar más profundamente su sentir ya sea su alegría, su tristeza, o su acción de gracias por las bendiciones recibidas, y así la oración tiene mucha mayor eficacia que lo hablado o lo que es solamente pensado, por medio del canto litúrgico el hombre manifiesta su identidad y

da testimonio de su fe, de su esperanza y muestra también el rostro de Dios a los hermanos. En el canto es en donde se funde en una sola voz la oración de la Iglesia, el hombre es el que lo expresa individualmente, pero en la liturgia es en donde se hace una sola voz y un solo canto.

Hay una unidad entre el canto litúrgico y la palabra de Dios, ya que Dios quiere comunicarse con el hombre por medio de Jesucristo y Jesucristo es quien habla por medio de su palabra y más aún si es dentro de la dinámica de la liturgia, por eso se puede decir que la liturgia tiene una estructura dialogal en donde Dios habla y el hombre responde.

Hay una diferencia fundamental entre la palabra hablada y la palabra cantada; la palabra hablada sirve adecuadamente para la comunicación cotidiana. Pero cuando aumenta la emoción, cuando se expresan con intensidad profunda los sentimientos y las convicciones, la palabra necesita ser potenciada, es decir cantada. (C.E.L, 2000, pág. 391).

Cuando se pronuncia una palabra de manera cantada, es cuando sale del corazón y llega al corazón, por lo que si se proclama la Palabra de Dios cantada penetra más en el corazón del hombre que proclama y llega más plenamente al hermano, Cristo es quien está presente en su palabra, es Él quien habla cuando se proclama su palabra en la Iglesia, por eso recomienda Ratzinger “Se debe cantar desde el Espíritu y para el Espíritu; cantad de un modo digno del Espíritu y acorde con él, con disciplina y pureza” (Ratzinger, Un canto nuevo para el Señor, 2005, pág. 117).

Dentro de la celebración litúrgica como ya lo hemos afirmado el canto es parte integrante de la misma, es así que para que una celebración litúrgica tenga solemnidad, es

necesario que haya el canto sagrado, esto para que se sienta y se exprese de una manera más fuerte y profunda el sentimiento religioso: ya sea entusiasmo, gozo, dolor, entre otros.

En esta tónica afirma Manuel Garrido que el canto ha sido siempre considerado como la manifestación más solemne del sentimiento religioso, la expresión más sublime de la alabanza, de la súplica y de la acción de gracias. (Garrido, 1964, pág. 512).

Hay que tener en cuenta que el arte de la música como todos los artes que han sido admitidos en la Iglesia, son un servicio para la misma, el canto como arte se lleva a cabo en la Iglesia y para la Iglesia siempre concorde y en armonía con la celebración litúrgica que se celebra. Por lo tanto, todo arte litúrgico debe estar sometido a la legislación eclesiástica. Pero es sabido también que no todo arte religioso, es arte litúrgico. Para ello, la obra, además de ser bella y capaz de producir un placer estético que disponga a una actitud religiosa en general, es necesario que sea apta para producir precisamente la actitud religiosa exigida por la liturgia. (Garrido, 1964, pág. 514).

Para sustentar la idea que la música y el canto son las mejores expresiones del hombre para Dios recorrimos la tradición bíblica, en la que encontramos numerosos textos que prueban que la música, es la mejor forma de alabanza y oración que trasciende el plano humano y material.

Encontramos que el contenido de los cantos e himnos es diverso, según las diversas circunstancias humanas. Tenemos: súplicas, lamentaciones, arrepentimiento, aclamaciones, alabanzas, exaltaciones, agradecimientos, entre otras; es decir, con dos datos recabados, podemos decir que el canto es la expresión integral de todo el ser humano, su miseria, su pecado, su pobreza, su nobleza, su tristeza, su alegría, su dolor, su sufrimiento, su nostalgia,

su esperanza, todo sentimiento humano, se pone de manifiesto en los cantos litúrgicos del pueblo de Israel.

Por otro lado también podemos concluir que el acompañamiento de los cantos, himnos y salmos es muy importante, en cuanto lo hacen más sublime e incitan al espíritu humano a trascender y llegar a Dios. Este acompañamiento fue dado principalmente por la cítara, aunque también se lo hacía con otros instrumentos como la flauta, el címbalo y el arpa. Este argumento es confirmado, por las referencias escatológicas del Apocalipsis, este texto, no hace referencia a otro instrumento, sino a la cítara, que le da un carácter divino al decir “las cítaras de Dios”.

Jesús y los suyos, como buenos judíos habrían tenido la costumbre de cantar y entonar himnos, sobre todo, los litúrgicos de las fiestas pascales, esto a más de revelar el carácter trascendente de la oración por medio de cánticos, afirma la tradición en la que se fundamenta el cristianismo.

En la primera cristiandad, la tradición de entonar, cánticos, himnos de alabanza y de acción de gracias, es dotada de otro sentido más espiritual, donde ya no se necesita espacio material para orar, alabar y cantar, todo esto se lo puede hacer en el corazón, gracias a la inspiración de Dios, por medio del Espíritu Santo. La oración es ahora en espíritu y en verdad, tal como la había anunciado Jesús (Jn 4, 23).

En el libro del Apocalipsis, encontramos algunas referencias a los cantos y cítaras como instrumento que acompañaban a los cantos, pero desde la perspectiva escatológica., el canto será un Himno Nuevo, en honor a la victoria del Cordero inmolado que vence la muerte y resucita. Este cántico nuevo, significa la gloria eterna de Dios y de quienes hicieron las

cosas bien en su vida terrena y son llamados al banquete eterno a cantar y tocar las cítaras en una alegría sin fin.

Este canto nuevo que se entonará en la gloria eterna, es el canto de los justos, que alaban a Dios eternamente, porque ha cumplido sus promesas, porque los ha liberado de la esclavitud del pecado y de la garras de la bestia, este canto nuevo encuentra su paralelo en el canto de Moisés cuando liberó al pueblo de Israel del yugo de la esclavitud de Egipto. (Ex 15, 1- 21).

En la tradición de la Iglesia encontramos que su repertorio musical litúrgico, partió de la tradición sinagoga y litúrgica del templo, cuando se empezó a formar el cristianismo, en la clandestinidad dada la persecución, siguieron con las prácticas judías y por ende cantando especialmente los salmos.

En el siglo III ya con la oficialización del cristianismo se empieza a escribir y componer melodías propias de cada pueblo para acompañar las celebraciones litúrgicas; sin embargo, existe una gran proliferación de géneros por lo que San Ambrosio y San Agustín deben normar esta situación introduciendo reglamentación litúrgica.

En los siglos posteriores, del VI en adelante, existe un desarrollo de la música gregoriana, que tendrá su apogeo en el siglo VIII y XI, existe una producción importante de esta música de tal forma que fue la música litúrgica la oficial a lo largo de todo el imperio romano y en todas las celebraciones cristianas.

En el siglo IV el gregoriano entra en crisis lo que en los siglos posteriores existirán un sinnúmero de reformas en este sentido, siendo la más significativa la del concilio de Trento y el Motu proprio de Pío X, cuya reforma es vigente hasta el Concilio Vaticano II.

En el Vaticano II, existe una apertura importante para que la asamblea participe en la liturgia ya que constituye la mejor forma de oración, por ende permite que la liturgia sea celebrada en lenguas vernáculas y aunque sigue siendo el gregoriano el canto oficial, da apertura para que se incluya cantos propios de cada comunidad y cultura, con ciertas observaciones litúrgicas.

Finalmente, la Teología no puede estar separada de la música, es más toda música sacra es en sí misma una teología, así nos lo permiten entender Balthasar, Ratzinger y Bach. La música abre el cielo para que el espíritu humano entre y se encuentre con Dios. Así de importante es, por ende se recomienda que la música litúrgica siga ciertas normas de belleza y sencillez para que la asamblea participe y que incite al recogimiento favoreciendo la oración.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1977). *La Política*. (C. García, & A. Pérez, Edits.) Madrid: Nacional.
- Ballesteros, M., & García, M. (2010). Recursos didácticos para la enseñanza musical de 0 a 6 años. *LEEME. Revista electrónica*, 14-31.
- Baltazar, H. U. (1979). *La verdad es sinfonía: aspectos del pluralismo cristiano*. Madrid: Encuentro.
- Balthasar, H. U. (1986). *Gloria, una estética Teológica*. (J. L. Albizu, Trad.) Madrid: Encuentro.
- Balthasar, H. U. (1988). *Présence et pensée. Essai sur la philosophie religieuse de Grégoire de Nysse*. Paris.
- Blanco, P. (15 de 02 de 2013). Bach dialoga con Mozart. La teología estética de Joseph Ratzinger. *Ant. Teol.*, 327-359.
- C.E.L. (2000). *Manual de Liturgia*. Quito: San Pablo.
- Cabrera, R. (2009). Métodos activos para la clase de música. *Revista digital ciencia y didáctica*, 29-38.
- Callejas, J. N. (1986). Bach Digne Theologus dicitur: Una aproximación teológica a la obra de J. S. Bach. *Aisthesis*(19), 23-29.
- Carcedo, A. (1994). Enseñar la entonación: consideraciones en torno a una destreza olvidada. *ASELE*, 257-266.
- Carvajo, C. (1994). La tarea de enseñar melodías o canciones. *Aula de Innovación educativa*, 1-5.
- Casas, M. V. (2001). ¿Por qué los niños deben aprender música? *Colombia Médica*, 197-204.
- Catucci, S. (2005). *La historia de la música*. Barcelona: Andantino.
- Concilio Vaticano II. (1963). La Constitución sobre la Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II. En D. d. II. El Vaticano.
- Copland, A. (2006). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Flor, G., & Menchén, J. (1994). Comentarios y notas del libro de los Salmos y Cantar de los Cantares. En S. S.-Y. Aguilar Carlos, *Biblia de América* (pág. 1969). Navarra: Verbo Divino.
- Fornazzari, L. (2008). El papel del arte como protector de las funciones cerebrales. La música, la pintura y la escritura facilitan la capacidad de reserva cerebral. *Revista Mexicana d Neurociencia*, 154-158.
- Garrido, M. (1964). Voz liturgia. En A. Martimort, *La Iglesia en Oración* (págs. 452-459). Barcelona: Herder.
- Gertrudix, F., & Gertrudix, M. (2011). *Percepción y expresión musical*. Castilla: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gómez, R. (2010). Filosofía de la música en la antigua grecia. Bogotá, Colombia: Universidad de Cartagena.
- Grupo Vocal* . (15 de febrero de 2008). Obtenido de El canto Gregoriano: <http://ensambladelmar.blogspot.com/2008/02/el-canto-gregoriano.html>
- Hegel, G. (1977). *Lecciones de Estética*. Buenos aires: Plèyade.
- Ibarra, H. (mayo de 2004). *La construcción social y cultural de la música*. Obtenido de redalyc.org: <http://www.redalyc.org/pdf/509/50901910.pdf>
- Jafet, O. (2001). Los seis libros sobre la música de San Agustín: Guía para una lectura actualizada. En *Religión y Cultura* (págs. 731-750). Obtenido de http://www.academia.edu/7797882/LOS_SEIS_LIBROS_SOBRE_LA_M%C3%9ASICA_DE_SAN_AGUST%C3%8DN_GU%C3%8DA_PARA_UNA_LECTURA_ACTUALIZADA
- Jorquera, M. C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *LEEME*, 1-55.
- Juan Pablo II. (1992). *Catecismo de la Iglesia católica*. El Vaticano. Obtenido de http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1997-08-15,_SS_Ioannes_Paulus_II,_Catechismus_Catholicae_Ecclesiae,_ES.pdf
- Kant, I. (1946). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. (M. García Morente, Trad.) Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Kant, I. (1961). *Crítica del Juicio*. (J. Rovira, Trad.) Buenos Aires: Losada.
- Kant, I. (1964). *Acerca de la relación entre la teoría y la práctica en el derecho político*. Buenos aires: Noba.

- Levinas, E. (2006). *Trascendencia e inteligibilidad. Traducción de de J. M. Ayuso Díez. Madrid:.* (J. M. Ayuso, Trad.) Madrid: Caparrós.
- Linage, A. (1994). *El canto gregoriano en la edad media: una investigación.* San Pablo: Universidad San Pablo.
- López de Ayala, I. (1847). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento.* Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indár.
- López, A., & Oropeza, R. (2013). Influencia del Conocimiento Musical Sobre el Gusto Musical. *Acta de investigación psicológica*, 1163-1779.
- López, M. A. (1993). Sonido y forma. *ADAXE*, 81-88.
- López, S. (25 de Julio de 2016). Los Inicios de La Música. El canto gregoriano. *Publicaciones Didácticas*(73), 9-15. Recuperado el 04 de 01 de 2016, de www.publicacionesdidacticas.com
- Lucato, M. (1997). La metodología Kodály aplicada a la escuela primaria. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 1-5.
- Marrou, H.-I. (1971). *Historia de la educación en la antigüedad.* Madrid: Akal.
- Meynell, E. (1997). *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach.* Barcelona: Juventud.
- Nicola, A. (2009). La Divinización y el espaciamento del ser. *Teología y Vida, Vol. L*, 451-461.
- Nueva Enciclopedia Temática Planeta. (1993). Arte y filosofía. Bogotá: Planeta S.A.
- Pilar, G. (1994). La música y la danza en el antiguo Egipto. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II*, (7), 401-428. Recuperado el 20 de Marzo de 2016, de <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie2-C74E4406-F412-53F1-77A6-F084D3E37EE0&dsID=Documento.pdf>
- Pio X. (1903). *Motu Proprio tra le Sollecitudini (Sobre la Música Sacra.* Recuperado el 10 de 01 de 2017, de http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html
- Platón. (1872). *El Timeo, Obras completas* (Vol. 6). (P. De Azcárate, Ed.) Madrid.
- PLatón. (1963). *La Republica. Libro III-401e.* Buenos Aires: ditorial Universitaria.
- Porcel, A. M. (diciembre de 2010). *Metodologías musicales del siglo XX. Aplicación en el aula.* Obtenido de <http://www.csi->

csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_37/ANA_MARIA_PORC
EL_2.pdf

- Porta, A. (2015). El hábitat sonoro como tiempo y espacio para la participación, la reflexión y la investigación. *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 189-204.
- Ratzinger, J. (1990). *La sal de la tierra*. Madrid: Palabra.
- Ratzinger, J. (1999). *La fiesta de la fe: ensayo sobre la teología litúrgica* (3ra ed.). Bilbao, España: Disclée de Brouwer.
- Ratzinger, J. (1999). *Un canto nuevo para el Señor*. Salamanca: Sígueme.
- Ratzinger, J. (2004). *Caminos hacia Jesucristo*. Madrid: Cristiandad.
- Ratzinger, J. (2005). *Un canto nuevo para el Señor*. Salamanca: Sígueme.
- Revuelta, M. (2002). Introducción y comentarios a los libros poéticos y Sapienciales. En J. Á. Ubieta, *Biblia de Jerusalem* (pág. 1835). Bilbao: Disclée de Brouwer.
- Román, M. S. (2003). Beneficios del aprendizaje músico instrumental: Los paradigmas Suzuki y Yamaha. *TAVIRA*, 82-96.
- Ruiz, Á. (2015). El papel de la música en la construcción de una identidad durante la adolescencia. *Sineris. Revista de musicología*, 1-42.
- Sicre, J. I. (2000). *Introducción al Antiguo Testamento* (Septima ed.). Navarra, España: Verbo Divino.
- Trives-Martínez, E. A., & Vicente-Nicolás, G. (4 de julio de 2013). *rua.ua.es*. Obtenido de Percusión corporal y los métodos didácticos musicales:
<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/44152/1/2013-XI-Jornadas-Redes-131.pdf>