

REVISTA DE PASTORAL LITÚRGICA

phase

Nuevas perspectivas
musicales

343

enero / febrero 2018 (año 58)

LA MODALIDAD COMO SIGNO DEL LENGUAJE MUSICAL SACRO

Raúl DEL TORO

El contraste entre modalidad y tonalidad es uno de los aspectos en los que más inmediatamente suele percibirse la diferencia entre los estilos musicales sacro y profano. El lenguaje modal tiende a expresar mejor el mundo de lo sacro, mientras el tonal está asociado más a lo profano o secular. Naturalmente esta diferenciación, como toda disyuntiva teórica, está sujeta a numerosos matices. Por una parte existe una zona de confluencia entre lo modal y lo tonal. Por otra, no deja de haberse dado música que ha logrado expresar lo sacro a través de lo tonal, así como lo modal ha aparecido en composiciones absolutamente opuestas (por ritmo, por perfil melódico, etc.) al mundo sonoro de lo sacro tradicional. Pero antes de nada conviene definir someramente qué entendemos como modal y qué como tonal.

En el *sistema modal* una misma serie de notas puede dar lugar a diferentes tipos de escalas, según qué nota asuma la función principal o de reposo. Cada escala, con su distribución propia de tonos y semitonos, corresponde a un modo. Así, tomando como nota principal el *re*, resulta el modo llamado *protus* o *dórico*; tomando el *mi*, resulta el modo *deuterus* o *frigio*; tomando el *fa*, resulta el modo *tritus* o *lidio*; y tomando el *sol*, resulta el modo *tetrardus* o *mixolidio*. Advierto de que estoy simplificando mucho: la modalidad gregoriana es un mundo mucho más complejo y variado. Pero para nuestro objeto es suficiente con esto.

El moderno *sistema tonal* solo cuenta con dos modos básicos: el *mayor* y el *menor*. El modo *mayor* resulta de tomar como nota principal el *do*. El modo *menor* resulta de tomar como nota principal el *la*, pero alterando la nota inferior (*sol*) con un *sostenido*, es decir, dejándola a solo un semitono de distancia respecto al *la* (nuevamente simplifico).

La variedad en el sistema modal puede conseguirse trasladando la función de reposo de una nota a otra, dentro del mismo conjunto

de 6, 7 u 8 notas disponibles. Por contra, en el sistema tonal la variedad se consigue sobre todo mediante la *modulación*, esto es, trasladando la misma escala, con la misma distribución de tonos y semitonos, a una altura inferior o superior, valiéndose para ello de alteraciones (sostenidos o bemoles).

La música occidental se ha desplazado a lo largo de los últimos cinco siglos desde lo modal a lo tonal. El canto gregoriano se sirvió, en sus inicios y en su fase de esplendor, de unos procedimientos modales heredados e instintivos, previos al marco teórico que se elaboró después. En las piezas de cierta amplitud la función de reposo va pasando de una nota a otra. Permanece igual la serie de notas disponibles (habitualmente 6 o 7, 8 si se incluye el *si* bemol), pero con cada cambio de nota de reposo cambia también la función de las demás notas, y las relaciones que se establecen entre todas ellas.

Posteriormente se manifestó la tendencia a reforzar la atracción hacia la nota de reposo, garantizando, mediante el uso de alteraciones, que su distancia respecto a la nota inferior fuera siempre de medio tono. Como resultado, en las nuevas composiciones las diferencias entre los modos se fueron difuminando, y los antiguos ocho modos (doce en ciertos sistemas teóricos posteriores) acabaron convergiendo en los dos únicos modos (*mayor* y *menor*) de la tonalidad moderna. Los primeros años del siglo xx, marcados por el famoso motu proprio de san Pío X, constituyeron un momento de esplendor de la música sacra católica en cuanto tal, cuyo impulso podía ser percibido aún en los años anteriores al segundo concilio vaticano. La recuperación del lenguaje modal gregoriano fue uno de los fundamentos de este idioma sonoro renovado.

A la hora de considerar las características que debe poseer la música sagrada, la preferencia por la modalidad de inspiración gregoriana siempre ha surgido de modo natural. No en vano el gregoriano es el canto propio de la liturgia romana, y su valor como signo es insuperable.

Por una parte la modalidad gregoriana expresa la tradición. Las nuevas composiciones que se sirven de ella denotan mejor su

pertenencia al mundo sonoro católico, expresando la comunión no solo con la universalidad del momento presente, sino también con la Iglesia de los siglos pasados.

Por otra parte el lenguaje modal, al otorgar menos poder de atracción a la nota principal, posee cierta ingravidez y un mayor *sentido ascendente* respecto al lenguaje tonal, más atraído «hacia abajo» por el fuerte magnetismo de la nota de reposo. En consecuencia el lenguaje modal parece, a priori, más adecuado para la expresión del mundo espiritual.

Lo modal, por su posición central respecto a los dos modos de la tonalidad moderna, lleva también aparejado un *sentido de objetividad*. Un ejemplo especialmente ilustrativo se encuentra en el *Tercer Coral* para órgano de César Franck (1890). Aparecen en él tres temas principales. El *primero*, en el modo moderno menor, es rítmico y de carácter más bien «masculino». El *segundo*, en el modo moderno mayor, es melódico y de carácter más bien «femenino». Como es habitual en Franck, ambos establecen una oposición, y entre ellos emerge el *tercer* tema, neutro, sereno, en valores rítmicos uniformes, que muy significativamente se inspira en la modalidad antigua, combinando los colores dórico y frigio. Ejemplos similares pueden encontrarse en la obra de este y otros compositores. Este aspecto de objetividad hace al sistema modal especialmente apto para la liturgia, cuyos contenidos se diferencian de los afectos más subjetivos cultivados en el mundo devocional.

La variedad de sonoridades propia de las melodías modales ha dado lugar en el gregoriano a momentos de singular belleza y valor expresivo. Así, la intimidad del diálogo de Cristo con el Padre se expresa con un humilde e insistente intervalo de tercera en el introito de la misa de la noche de Navidad: *Dóminus dixit ad me: Fílius meus es tu, ego hodie genui te*; e igualmente en el introito de la misa del domingo de Resurrección: *Resurrexi, et adhuc tecum sum; posuísti super me manum tuam; mirábilis facta est sciencia tua*. Muchos otros ejemplos podrían traerse de cómo con la misma serie de seis o siete notas se ha logrado en el canto gregoriano la eficaz proclamación de textos sagrados de contenido y afecto muy diferente. Ningún repertorio litúrgico surgido después, en ninguna

época, país ni idioma, creo que pueda equipararse al gregoriano en tal profundidad y riqueza de matices. He aquí un modelo y un potencial de cara a la aplicación del lenguaje modal en el repertorio litúrgico de lengua española.

Una de las mayores deficiencias que aquejan a gran parte de la música litúrgica posconciliar en lengua castellana es, además de un indebido énfasis en lo rítmico, el uso mayoritario del lenguaje tonal, y ello abundando en los giros melódicos más tópicos y previsibles.

En el ámbito germánico el canto litúrgico popular -de mayor solera- muestra una clara vinculación con los *corales* luteranos. Estos, surgidos en un periodo de acelerada tonalización de la antigua modalidad (siglo XVI-XVII), se integran bien en el mundo tonal, como muestra el soberbio uso que de ellos hicieron compositores como J. S. Bach y otros. Ahora bien, ha de tenerse en cuenta que muchos corales no son sino adaptaciones de melodías gregorianas tal y como se cantaban en el siglo XVI. Ello, unido a la mayestática grandeza de su estabilidad rítmica, hace que el predominio tonal no desdiga del contexto litúrgico, si bien su filiación respecto de la tradición católica, sobre todo en las melodías nuevas, queda notablemente atenuada.

El área europea francófona goza de una bellísima tradición melódica desde antiguo, que no ha dejado de fecundar el repertorio creado para la reforma litúrgica de Pablo VI. En lengua castellana nos hemos beneficiado de ello sobre todo a través de las adaptaciones de cantos de L. Deiss. Otro ejemplo de la apuesta modal en el nuevo repertorio de lengua francesa aparece en la sección de salmos para la misa del *Missel noté de l'Assemblée* (Lieja, 1990). Se utilizan aquí siete modos, considerando como tales las escalas que se forman partiendo de cada una de las notas de la escala natural.

Ahora bien, no deja de existir el riesgo de servirse del sistema modal de un modo tosco. Esto ha ocurrido con cierta frecuencia en el caso del primer modo gregoriano, muy fácil de asimilar a la moderna tonalidad menor con solo rebajar la nota «sensible», y por ello especialmente concurrido. A continuación se muestran dos versiones de una posible melodía en «re menor» cuya sono-

ridad modal se logra con el *do* natural, sustituto del *do* sostenido esperable en un *re* menor tonal:



Se presentan dos tipos de finales para la misma melodía. El Final A introduce un giro modalizante un tanto forzado, que imita la materialidad del primer modo (*do* natural), pero no su espíritu. El Final B se acerca más al espíritu modal gregoriano, con una mayor suavidad en la relación entre el *do* y el *re*. En el Final A, por el contrario, el énfasis en esta relación expresa cierta impaciencia por hacer patente la intención modalizante.

Conviene evitar un uso diletante y superficial, y conectar con el verdadero espíritu de la modalidad tradicional. Ha de hacerse, naturalmente, con un respeto escrupuloso a las particularidades fonéticas de la lengua española, por lo que la adopción literal de las melodías gregorianas es inviable. Y por último, algo de crucial importancia: ha de re-educarse la sensibilidad de los fieles. Después de décadas de contacto con un repertorio predominantemente tonal y reiterativo en lugares comunes y giros melódicos *pegadizos*, puede llegar a percibirse como algo extraña la sobria serenidad de las melodías modales. Pero esto, al margen de otras muchas consideraciones, puede redundar en favor de la preeminencia que el texto debe tener sobre la música, especialmente en los textos bíblicos del Propio de la misa (antífonas de entrada y comunión) que todavía no han sido musicalizados en nuestra lengua.

Raúl DEL TORO
Músico y organista.