

## PATRIMONIO Y TERRITORIO

Es un programa de desarrollo rural que la Fundación Botín lleva a cabo en el valle del Nansa, Cantabria

El Cantar de las Culturas EL CANTO LLANO

Nansa Intercultural

# El Cantar de las Culturas

EL CANTO LLANO

VALLE DEL NANSA  
Y PEÑARRUBIA (CANTABRIA)  
2, 3, 5, 7, 9 y 11 de agosto de 2011

*En colaboración con el Festival Internacional de Santander*



Pedruca, 1. 39003 Santander. España

Tel. 942 226072 • Fax 942 226045 | [www.fundacionbotin.org](http://www.fundacionbotin.org)







A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The score is annotated with various symbols and numbers:

- Staff 1: Annotations include  $3\sharp$  and  $6\sharp$ .
- Staff 2: Annotations include  $3\sharp$  and  $3\sharp$ .
- Staff 3: Annotations include  $6\flat$  and  $3\sharp$ .
- Staff 4: Annotations include  $3\flat$  and  $6\flat$ .
- Staff 5: Annotations include  $6\flat$  and  $3\sharp$ .
- Staff 6: Annotations include  $6$  and  $3\flat$ .
- Staff 7: Annotations include  $6$  and  $3\flat$ .
- Staff 8: Annotations include  $6$  and  $3\flat$ .
- Staff 9: Annotations include  $6$  and  $3\flat$ .
- Staff 10: Annotations include  $6$  and  $3\flat$ .

The notation is dense, with many notes and rests. There are also some scribbled-out sections, particularly in the middle of the eighth staff.



Nansa Intercultural

# El Cantar de las Culturas

EL CANTO LLANO



El objetivo del programa Patrimonio y Territorio es el desarrollo del valle del Nansa y Peñarrubia a partir de sus propios recursos.

Plan de Acción:

1. Análisis, evaluación y planificación
2. Dinamización socioeconómica
3. Patrimonio Cultural
4. Difusión y transferencia del modelo.

**Programa** Luciano González Sarmiento  
**Producción** Adela Sánchez Producciones S.L.  
**Texto** Juan Carlos Asensio Palacios  
**Edita** Fundación Botín  
**Diseño gráfico** Tres dg | F. Riancho  
**Imprime** Gráficas Calima  
**Depósito legal** SA- -2011  
© Fundación Botín  
Autores

Nansa Intercultural

# El Cantar de las Culturas

EL CANTO LLANO

VALLE DEL NANSA  
Y PEÑARRUBIA 2011

Notas al programa  
JUAN CARLOS ASENSIO PALACIOS



# Contenido

## II PRESENTACIÓN

Fundación Botín

16 Juan Carlos Asensio Palacios. Biografía

17 El canto llano  
Juan Carlos Asensio Palacios

## 69 PROGRAMA AGOSTO 2011

72 **Martes 2, 20 h.**  
Puente Pumar (Polaciones). Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad

### EL CANTO BIZANTINO

**Idimelon** | Dir. Juan Tsamis | Grecia

*El canto bizantino*

74 **Miércoles 3, 20 h.**  
Cabanzón (Herrerías). Iglesia de Santa Eulalia

### EL CANTO MOZÁRABE

**Ensemble Organum** | Dir. Marcel Pérès | Francia

*La liturgia eucarística mozárabe*

76 **Viernes 5, 20 h.**  
Sobrelapeña (Lamasón). Iglesia de Santa María

### EL CANTO ESLAVO

**Divna Lujvojevic & Coro-Studio Melòdi** | Serbia

*El misterio del canto ortodoxo eslavo*

78 **Domingo 7, 20 h.**  
Cicera (Peñarrubia). Iglesia de San Pedro

### EL CANTO JUDEO-ESPAÑOL

**Alia Música** | Dir. Miguel Sánchez | España

*El alma lastimada. Mística y música en la liturgia judeoespañola*

80 **Martes 9, 20 h.**  
Celis (Rionansa). Iglesia de San Pedro

#### EL CANTO GREGORIANO

**Scola Gregoriana Brugensis** | Dir. Roger Deruwe | Bélgica  
*La emoción del canto gregoriano*

82 **Jueves 11, 20 h.**  
Tudanca (Tudanca). Iglesia de San Pedro

#### DEL CANTO LLANO A LAS ESTAMPIDAS

**Hesperion XXI** | Dir. Jordi Savall | España  
*Peregrinajes del alma. La monodia instrumental en la diversidad cultural del medioevo europeo*

85 **CURRÍCULA**

87 Idimelon

87 Ensemble Organum

89 Marcel Pérès

90 Divna Lujvojevic

91 Coro-Estudio Melòdi

92 Alia Mvsica

93 Scola Gregoriana Brugensis

93 Roger Deruwe

94 Hespérion XXI

95 Jordi Savall

96 Driss El Maloumi

97 Pedro Estevan

99 **TEXTOS**

La FUNDACIÓN BOTÍN cumple su misión de contribuir al desarrollo y bienestar de la sociedad implementando programas que den respuesta a problemas sociales, propios de nuestro tiempo, impulsando dinámicas y proponiendo modelos innovadores en sus diferentes campos de intervención.

El PROGRAMA PATRIMONIO Y TERRITORIO, cuyo objetivo es promover desarrollo sostenible en un espacio rural de Cantabria, el valle del Nansa y Peñarrubia, considera los recursos naturales, paisajísticos, culturales, económicos y, sobre todo, humanos de esta zona como un patrimonio que debe entenderse y gestionarse como un todo, de forma global y mediante acciones de carácter transversal.

NANSA INTERCULTURAL es búsqueda y proyección desde las esencias de los rincones más bellos de Cantabria hasta los confines más remotos de la cultura universal, a través de un proceso de investigación que trata de estimular la incorporación de nuestras gentes a un mundo cada vez más intercultural.

*Oh, tú que habitas en los huertos,  
los compañeros escuchan tu voz;  
házmela oír.*

SALOMÓN. *El cantar de los cantares*

Toda la Edad Media estuvo impregnada de una forma característica de cantar, la “monodia”, cauce expresivo para lo religioso y para lo profano. Y entre las formas monódicas sobresale el “canto llano”, canto plano sin aditivos instrumentales con el que el culto cristiano configuró la música de las iglesias cristianas de Oriente y Occidente y sus liturgias de alto valor intercultural a lo largo de esta edad histórica.

El “canto llano” ha definido uno de los períodos más dilatados de nuestra historia cultural y los modelos que se muestran en el ciclo “Nansa Intercultural” nos acercarán, sin duda, al conocimiento de otros tiempos y otros modos a través del deleite que su escucha debe suponer en el recogido espacio de las iglesias del atractivo valle cántabro.

La Fundación Botín promueve la interculturalidad a través de esta nueva convocatoria estimulada desde el programa “Patrimonio y Territorio” convirtiendo la naturaleza y la cultura del valle del Nansa en puntos de encuentro para el conocimiento y el placer.

FUNDACIÓN BOTÍN

PROGRAMA PATRIMONIO Y TERRITORIO

AGOSTO 2011

Handwritten musical score on aged paper, featuring several staves of music with Latin lyrics. The lyrics are: "vis gaudium elle", "um le te--ham", "ssa et", and "et exultabunt ossa". The notation includes various note values, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, including creases and discoloration.

vis gaudium elle  
um le te--ham  
ssa et  
et exultabunt ossa

mundum

A handwritten musical score on aged paper, featuring five staves of music. The lyrics are written in Latin and are partially obscured by the angle of the page. The text includes: "mundum", "creavit me Deus", "in oculis cecis", and "in oculis cecis meis". The notation consists of various note values, rests, and bar lines, typical of a handwritten manuscript. The ink is dark, and the paper shows signs of age and wear.

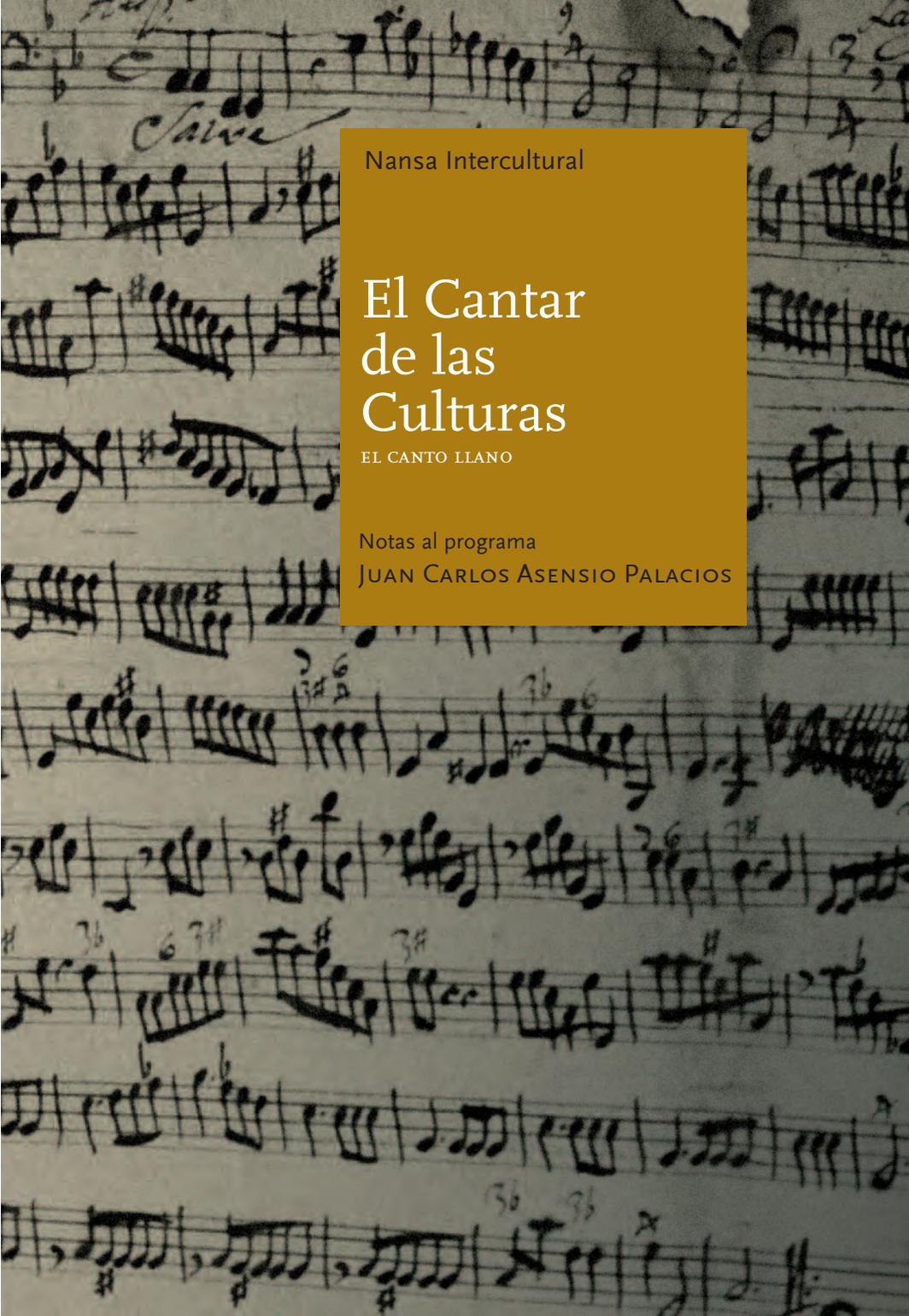
mundum creavit me Deus

in oculis cecis

in oculis cecis

in oculis cecis meis



The background of the entire page is a black and white photograph of a handwritten musical score. The score consists of multiple staves of music, with various notes, rests, and clefs. The handwriting is in ink on aged paper. A yellow rectangular box is overlaid on the right side of the page, containing the text for the book cover.

Nansa Intercultural

# El Cantar de las Culturas

EL CANTO LLANO

Notas al programa

JUAN CARLOS ASENSIO PALACIOS

## Juan Carlos Asensio Palacios

Nace en Madrid. Ingresaba como niño cantor en la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos donde comenzará sus estudios musicales que luego continuará en el Real Conservatorio Superior de Música. Está en posesión del Premio de honor “Fin de carrera” en la especialidad de Musicología. Su formación en el campo de la monodia comenzada en su etapa de estudios en la escolanía es completada con sus estudios en la Abadía de Solesmes con Dom Eugène Cardine OSB († 1988), Dom Jean Claire OSB y Dom Daniel Saulnier OSB y en distintos cursos con Jean Jeanneteau, Herminio González Barrionuevo, Alberto Turco, Olivier Cullin, Claire Maître, David Even, Nino Albarosa, Marie-Noël Colette, Michel Huglo y Johannes Berchmans Göschl. Así mismo ha estudiado la interpretación de la primitiva polifonía con Marcel Pérès, director del *Ensemble Organum* de París.

Colaborador de los proyectos musicales de la Fundación Caja de Madrid y del RISM-España (*Répertoire International des Sources Musicales*), ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas (*Early Music*, *Revista de Musicología*, *Anuario Musical*, *Études Grégoriennes...*). Ha presentado ponencias y comunicaciones en varios congresos nacionales e internacionales relacionados con la música medieval. En diversas ocasiones ha sido invitado por la Hong Kong University y por la Chinese University of Hong Kong, la Universidad de Bolonia y el Conservatorio Superior de Tilburg (Holanda) a impartir cursos sobre teoría e interpretación de la música medieval. Desde 1988 a 1994 trabajó como documentalista en la Biblioteca de Música Española de la Fundación Juan March.

Ha publicado la primera transcripción completa del *Códice de Madrid*, (Biblioteca Nacional, mss. 20486, s. XIII, 1997) patrocinado y editado por la Fundación Caja de Madrid junto a una nueva transcripción del *Códice de Las Huelgas* patrocinada también por la misma Fundación (2001). Su más reciente aportación es una monografía sobre *El Canto Gregoriano* (2003) en la colección *Alianza Música*. En la actualidad prepara para la misma editorial una monografía sobre la notación musical en Occidente.

Es colaborador del *Atelier de Paléographie Musicale* de la Abadía de Solesmes e investigador asociado del *CILengua*. Desde 1992 hasta 2009 ha sido Catedrático de Canto Gregoriano y Paleografía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Actualmente es Profesor de Historia de la Música Medieval, Notación, y Cantos Litúrgicos Latinos en la *Escola Superior de Música de Catalunya*. Desde 1996 es Director de *Schola Antiqua*. Desde 2001 miembro del Consiglio Direttivo de la AISCGré (*Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano*). Hasta agosto del 2006 ha sido presidente de su sección hispana (AHisECGré) y en la actualidad es editor de la revista *Estudios Gregorianos*.

# El Cantar de las Culturas

EL CANTO LLANO

## Melodías sacras y cantos llanos

### De olvidos y permanencias

Hace dos mil años el mensaje cristiano abandona los santos lugares y comienza a extenderse hacia Oriente y Occidente, iniciando una aventura que para la historia de la cultura resultó ser apasionante. Tras unos siglos de expresión en lengua griega, a partir del s. IV en Occidente se adopta el latín como lengua oficial, y con el Edicto de Milán (313) el emperador Constantino abre la puerta al culto público. Las antiguas basílicas romanas acogerán ahora el culto cristiano. Los hasta entonces proscritos actores litúrgicos se convertirán en los verdaderos protagonistas y con ellos el culto alcanzará una complejidad hasta entonces desconocida por los seguidores de Cristo. Pero en esta época se está lejos de toda centralización. Los antiguos lugares de poder político-administrativo del decadente Imperio Romano se convierten a su vez en los centros que van a desarrollar sus costumbres litúrgicas sobre una base común entroncada en prácticas judías y orientales, pero buscando una idiosincrasia propia. La oralidad era la manera de transmisión de las melodías. Cualquier estructura melódica de transmitía “de boca a oreja”. Para conocer una melodía, alguien la tenía que cantar previamente. En este contexto y con estos condicionantes se formó un mosaico de liturgias pregregorianas que obedece a divisiones regionales heredadas de la antigüedad:

- Milán y sus territorios vecinos desarrollaron a partir del s. IV una importante liturgia que aún se conserva. (El repertorio milanés se conoce también con el nombre de *ambrosiano* en homenaje al obispo san Ambrosio (+397) impulsor del culto en la región).
- Roma, la metrópoli, cuya liturgia y canto llamado hoy *romano antiguo* perduró en la ciudad eterna hasta finales del s. XIII.
- Benevento, la zona sur de Italia, conoció una liturgia llamada *be-*

*neventana*, influida de manera directa por prácticas orientales y suplantada definitivamente en el transcurso de los siglos X-XI.

- Aquileya y Rávena tuvieron también sus liturgias propias, de las que apenas conservamos documentación.
- El norte de África, pionero en la traducción de la Biblia al latín, nos ha dejado entre los testimonios de sus antiguos Padres (Tertuliano, Agustín,...) la prueba de una fecunda creación litúrgica.
- Algunos vestigios del repertorio de las Islas Británicas, que más tarde desembocaría en el llamado rito *Sarum* o de Salisbury.
- La Galia franca conoció uno o varios repertorios llamados *galicanos*, resultado de la fragmentación política de su territorio, hasta la adopción de un nuevo repertorio en el siglo VIII.
- La Hispania visigoda, cuna de importantes liturgistas y legisladores eclesiásticos, desarrolló una liturgia y un canto conocidos como *hispano* o *hispano-visigótico* que con el tiempo recibiría el nombre de *mozárabe*, a pesar de que sus raíces aparecen ya documentadas siglos antes de la presencia árabe en la Península. Suprimidos oficialmente a finales del siglo XI (Concilio de Burgos, 1081), se permitió su uso en el Toledo reconquistado (1085). Tras siglos de penosa existencia, la liturgia mozárabe fue revitalizada por el cardenal Cisneros a comienzos del siglo XVI en una capilla de Toledo, lugar en el que desde entonces se celebra. Más adelante profundizaremos en este repertorio pues el ciclo dedicará un concierto monográfico al canto hispano.

Ciertamente, y durante muchos años, se ha considerado como el ancestro natural de las liturgias latinas al canto bizantino. Desde el punto de vista de la lógica tanto temporal como geográfica así pudo ser, pero hoy nos faltan pruebas suficientes. Es verdad que hasta el siglo IV la lengua litúrgica de los cristianos es el griego, que la diáspora de los judíos pasa primero por aquellas tierras antes de instalarse en Occidente, que muchos papas antes del s. IV son de origen griego y que ejercieron su pontificado acompañados de su propia *Schola Cantorum*, grupo de cantores que seguramente conservaría sus propias tradiciones orientales. Las grandes liturgias italianas de Milán, Roma y Benevento conservarán es sus más íntimas estructu-

ras piezas originales de Oriente que se tradujeron y aclimataron al latín y hoy aún podemos identificar en los códices. La estructura modal del canto gregoriano, el *Octoechos* –del que más tarde hablaremos– toma su nombre de Oriente, aunque no responde siempre a la misma realidad e incluso es una palabra polisémica cuyo significado en Bizancio era además la repetición de un esquema salmódico cada ocho semanas. La tradición y la biografía que de él escribió san Agustín nos dice que Ambrosio de Milán, tras su estancia de estudios en Oriente, al ser nombrado obispo de la ciudad, enseñó a sus fieles maneras de canto seguramente importadas. A él se le atribuyen la introducción de la himnodia en Occidente e incluso la composición de algunos himnos. Como prueba de la convivencia de las dos tradiciones, en un monasterio próximo a Roma, el de Grottaferrata aún hoy se conserva la tradición bizantina. Y en este ciclo dedicado al canto llano se podrá escuchar al grupo *Idimelon* alguno de los cantos pertenecientes a esa ancestral liturgia, aunque, en verdad, enriquecidos con otros que pertenecen a la tradición neobizantina. Muchos de ellos, sobre todo los de más antigua composición, se conservaron durante siglos de manera oral. Podremos escuchar en ellos los característico bordones –el *isón*– que constituyen una característica musical y externa de los cantos bizantinos. Pero hay algo más importante aún en la consideración del canto y de los cantores de la iglesia griega: el coro representa una especie de escuela de teología, con obligación de interpretar música y texto de manera que sea comprensible a los oyentes haciéndoles llegar el significado místico del texto. En algunos de los cantos que se escucharán en este ciclo se fusionan líneas melódicas típicas (*théseis*) pertenecientes a cualquiera de los modos bizantinos, con los diversos estilos melódicos (silábico, melismático, mixto) en los que cada palabra y en particular el acento primario y el acento secundario, ejes que gobiernan la palabra griega, constituyen los puntos de referencia para los cantores.

Para nosotros, oyentes occidentales educados en una tradición propia, nuestro nexo común tanto litúrgico como musical se une a otra práctica de la que hasta ahora no hemos hablado: el Canto Gregoriano. ¿De dónde viene? ¿Cómo nace? ¿Qué es? Las respuestas a estas

preguntas no siempre son fáciles y a menudo quedan ocultas tras hipótesis que solamente se sostienen con análisis de los propios documentos musicales que nos han llegado. En el año 754 tuvo lugar un encuentro entre el papa Esteban II y Pipino el Breve, en la abadía de saint-Denis, al norte de París. Culminaba así un acuerdo por el que el papa recibiría ayuda para defender los territorios pontificios asediados por los lombardos, y el rey, a cambio, sería coronado en su presencia, demostrando así su “divina legitimidad” ante sus rivales políticos. Con ocasión de tan solemne ceremonia los francos pudieron “degustar” la liturgia de Roma, y con el tiempo la imposición de esta liturgia a todo su territorio fue un empeño personal de Pipino y sobre todo de su hijo y sucesor, Carlomagno (+814). No sabemos muy bien qué ocurrió en esos años en la Galia carolingia, pero los liturgistas y musicólogos del s. XX han comparado los manuscritos copiados para el uso de Roma (conservados en copias de los siglos XI-XIII) que pudieron contener el canto y la liturgia oída en la Galia con ocasión del encuentro entre el papa y Pipino, con los testimonios de un repertorio que comenzó a difundirse por toda Europa a partir del siglo IX, llegando a formular una hipótesis compartida por la mayoría de los investigadores. Durante los años posteriores al encuentro de saint-Denis, y como resultado del deseo de adopción del canto y de la liturgia de Roma por parte de los carolingios, se produjo una hibridación entre los dos repertorios. De la fusión del canto galicano con el romano nació un repertorio nuevo que, con el tiempo y la imaginación, se llamaría Canto Gregoriano. Sus textos y el armarzón melódico vendrían de Roma, mientras que la ornamentación sería la propia de la Galia. Este nuevo repertorio, que podemos llamar *romano-franco*, adoptado primero en la Galia, con los deseos unificadores carolingios, terminaría imponiéndose a las demás liturgias regionales mencionadas antes. Y en su intento de suplantación de las otras prácticas buscaría argumentos de autoridad para imponerse. Uno de los más destacados es su atribución al papa san Gregorio (+604). Algunos de sus biógrafos del entorno carolingio no dudaron en atribuirle la composición del canto, una manera de darle prestigio y de facilitar su primacía sobre las antiguas prácticas. Con el tiempo el canto recibiría el nombre de Gregoriano y la liturgia que lo justifi-



San Gregorio, inspirado por el Espíritu Santo en forma de paloma, dicta las melodías a un copista. Antifonario de Hartker (ss. X-XI. San Galo, Biblioteca, ms. 390-391, f. 13)

caba, Romana. Desde entonces y hasta nuestros días esas melodías han sonado en los recintos religiosos de Occidente, aunque desde los primeros momentos incorporaron novedades que en algunos casos afectaron a su propia estructura y esencia.

Con el fin de poder recordar mejor las largas vocalizaciones (melismas) que aparecían en algunas piezas –no olvidemos que el canto se transmitía de manera oral– se aplicó un texto a los extensos melismas. Nacían así los tropos, manipulación literaria y rítmica del repertorio. Incluso se compusieron fragmentos nuevos de texto y de música a modo de preludios, interludios y postludios que enmarcaban determinadas piezas. Nuevas composiciones como las secuencias fueron incorporándose al repertorio a partir del s. IX y en esa misma época tuvo lugar la invención de la escritura musical que, un siglo más tarde contará con manuscritos que recogen el ciclo completo de los cantos. Precisamente los tropos y la escritura musical pudieron constituir el inicio de la decadencia del Canto Gregoriano. Pero una decadencia entendida más bien como *aggiornamento* en el estilo de las últimas novedades y el progresivo olvido de sus características iniciales de ejecución. La aparición de la polifonía y su control estricto del ritmo entre las voces tuvo que afectar al Canto Gregoriano. En los orígenes una de las voces polifónicas pertenecía al repertorio gregoriano y sobre ella se construían las nuevas melodías. Por ello el Canto Gregoriano no ha dejado de interpretarse en todas las épocas, eso sí, con la estética propia de cada momento y sujeto a distintas reformas ligadas a la aparición de nuevos movimientos dentro de la Iglesia. Precisamente esa actualización permanente propició un cambio estético continuo. La supremacía de la polifonía vocal (*canto de órgano*) y de las músicas instrumentales hizo que con el tiempo se conociese al canto monódico de la iglesia como canto llano, en contraposición al otro repertorio e indicando además su ejecución igual, medida, isócrona y, probablemente, plana. Canto llano = *Cantus planus*.

En el Concilio de Trento (1545-1563) nacieron algunas disposiciones que afectaban directamente al canto. Por primera vez se recomendaba una edición “oficiosa” del repertorio conocida como la *Edición Medicea* (impresa en la tipografía de los Medici) que en cierta manera buscaba la unidad deseada desde los tiempos carolingios. Esa edición debe mucho a la época en que se realizó, en la que se consideraban bárbaras la mayoría de las creaciones medievales. Por ello

no se entendieron ni los melismas, auténticas obras maestras del repertorio, ni otras de sus características primitivas. A partir de entonces el canto continuará con su papel litúrgico, cada vez más encerrado en sí mismo, musical y socialmente descontextualizado (desde luego no litúrgicamente), hasta que en el s. XIX en el monasterio benedictino de Solesmes, dentro de un movimiento general de recuperación de la liturgia romana en Francia, comenzó también el estudio científico del canto a través de los más antiguos manuscritos conservados. De aquí partiría una escuela de estudio e interpretación que perdura aún hoy y que ha conseguido difundir un estilo de canto resultado de la época en la que comenzaron sus estudios. Tras el Concilio Vaticano II, y a pesar de que una de sus *Constituciones* dice expresamente que el canto Gregoriano “es el canto propio de la Iglesia Romana”, su aplicación litúrgica ha caído en desuso, dando primacía a otras músicas no siempre adecuadas. A la par que se iniciaba su decadencia litúrgica se ha convertido en materia de estudio en universidades, conservatorios y centros de investigación. De la misma manera su ejecución es encomendada cada vez más frecuentemente a “profesionales” no vinculados a instituciones religiosas, sino prestigiosos grupos que hacen recreaciones del canto medieval, muy distintas de las estéticas conseguidas por los coros de entornos monásticos.

Podemos decir que las monodias sacras se han desacralizado para convertirse en músicas que pertenecen a un período, a una estética y a un movimiento de la historia determinados. Cada vez es más frecuente su interpretación en concierto, dentro de los festivales de música antigua o simplemente como complemento a temporadas anuales de tal o cual sociedad filarmónica. Prueba de ello es este ciclo que la Fundación Botín desarrolla en el idílico valle del río Nansa en Cantabria. Eso está bien, pero de la misma manera que cualquiera de las misas de *requiem* que escuchamos en concierto con el mayor de los placeres, si se ejecutaran dentro del contexto para el que fueron creadas tornarían a su primitiva función, esto es, el duelo y la oración por el difunto, cobrando así su pleno sentido, cada vez que escucháramos una pieza gregoriana interpretada dentro de una

ceremonia, en su momento apropiado y con todos los referentes precisos para entender su función, todo sería distinto. ¿Qué pensaríamos si a una obra de teatro se le suprimiera un personaje? Parece que acostumbrados como estamos a escuchar ópera en versión de concierto, aceptamos también la audición de músicas fuera de su contexto. Pero indudablemente no es lo mismo. Si aceptamos la no escenificación es por la belleza de la propia música y porque suplimos la ausencia de escena con el conocimiento de la trama que nos ayuda a ubicar cada cosa en su lugar. En la música litúrgica de cualquier tipo, de cualquier época y de cualquier cultura, el componente de ritualización es indisoluble de la propia música. En la mayoría de los casos sus textos se extraen de los libros sagrados, acentuando aún más su carácter “divino”. Si para el hombre medieval la música tenía una triple división: *mundana*, *humana* e *instrumental*, la primera de tipo teórico vinculada al movimiento de los astros, la humana referida a la música vocal y la tercera a la ejecutada con instrumentos, habría que añadir la música divina, aquella que ellos mismos consideraban inspirada por Dios. Y esa música, el Canto Gregoriano, conocido en otras épocas como canto llano, era el modelo y la inspiración para el resto de las otras músicas. Siempre omnipresente, participaba de una u otra forma de las grandes ceremonias. Y forma parte de la atmósfera creada en obras maestras de la literatura universal. Sería difícil sustraerlo del ambiente logrado por Victor Hugo en su primer capítulo de *Notre-Dame de París*, cuando describe la ceremonia de elección del papa de los locos, o de la rígida estructuración temporal trazada por Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, donde parece que el propio canto respira en muchas de las escenas de la novela.

Hoy en día aún resuenan las palabras de uno de los principales teóricos de finales del Renacimiento, Pedro Cerone, quien al publicar en 1613 uno de los principales tratados teóricos de la época, argumenta que “Entre todos los géneros de Música con que el culto divino se sirve y celebra, ninguno hay tan conveniente y devoto como el Canto que instituyó San Gregorio el Magno, que por nombre ordinario llaman Cantollano”.

### ¿Cómo se cantaba en los orígenes?

Cualquier manual de historia de la música describe el Canto Gregoriano como el origen de la música occidental. Y es verdad, pero no debemos olvidar que antes de él existía ya una tradición musical basada en la recitación de los textos sagrados. En los primeros siglos del cristianismo, en los que la tradición judía todavía pesaba mucho sobre las primitivas comunidades, se adoptaron formas propias de la sinagoga. La manera de recitar los textos pudo ser una de ellas. Desde antiguo en las reuniones de los creyentes la lectura de los libros sagrados se hacía con un procedimiento que no era exactamente hablado, pero que tampoco era el propio canto. Es lo que técnicamente conocemos como la **cantilación**: una recitación solemne que cumple una doble función. La primera es la que podemos llamar utilitaria: elevando la voz llega con más claridad al auditorio. La segunda es espiritual: la palabra que se proclama es la palabra divina, por lo que debe revestirse de un ornato especial para su transmisión. Tenemos algún testimonio de que ésta era la manera de proclamación de los textos sagrados ya en el s. IV. San Agustín en sus *Confesiones* dudaba de la legitimidad de la emoción que le producían “...las dulces melodías con las que se suelen acompañar los salmos de David...”, y por ello pensaba que pecaba y que sería mejor “...seguir la costumbre del obispo de Alejandría, Atanasio, que hacía recitar los salmos con tan débil inflexión de la voz que más parecía decirlos que cantarlos”.

En la cantilación, además, se ponen de relieve las cualidades intrínsecas de la lengua propia en la que se recita. En el latín estas cualidades son muy claras. Desde hacía siglos los gramáticos latinos habían estudiado un fenómeno por el cual una sílaba en cada palabra era más aguda que las otras. Cicerón (s. I a.C.) en su *De Oratoria* especifica: “Existe en el hablar una especie de canto escondido... La naturaleza ha puesto, para regular la armonía del lenguaje, sobre cada palabra un acento agudo y sólo uno...”. Ese canto escondido (*cantus obscurior*) relaciona el acento con el canto. En plena era cristiana otro gramático, Martianus Capella (ss. V-VI) en su *De Nuptiis Mercurii et Philologiae* nos dice que “El acento es...alma de la voz y germen de música... de la misma manera que acento casi se dice ‘al

canto'...". La relación del acento con el canto estaba clara para los gramáticos de la época y algunos teóricos de la época carolingia continuaron hablando en esos términos.

Otro de los procedimientos naturales del discurso latino es la puntuación. La revalorización del texto mediante el respeto a la puntuación ayuda a la comprensión de éste. Esas pausas forman parte del discurso y son indispensables para su respiración. Normalmente estas puntuaciones se producen al grave, aunque no siempre. En las frases interrogativas las lenguas mediterráneas elevan la voz para terminar las últimas sílabas en un registro más agudo. Por ello, también en la cantilación este ascenso melódico, precedido a veces de un descenso, va a indicar la conclusión. A medida que las cantilaciones fueron estabilizándose y los recitadores estereotipaban sus procedimientos, la puntuación al grave fue desarrollándose y sus inflexiones se hicieron cada vez mayores. Igualmente los acentos se dirigían cada vez a regiones más agudas. La combinación de estos dos procedimientos contribuirá al desarrollo definitivo de las melodías de la Iglesia latina, perviviendo aún hoy en los tonos de oraciones y lecturas.

Pero además la cantilación presenta un tercer procedimiento estrictamente musical y utilizado ya en las formas más arcaicas de salmodia: el *jubilus* o melisma, es decir la melodía pura colocada sobre una sola sílaba. Como decía san Agustín: "El que se regocija (*Qui jubilat...*) no pronuncia palabras, sino que lanza cierto grito de alegría sin palabras...".

Como consecuencia de la aplicación de estos tres procedimientos, podemos decir que el canto en la iglesia cristiana nace como la recitación de un texto sagrado en el que los acentos cantan al agudo, las finales se dirigen al grave y el procedimiento del *jubilus* adorna determinadas sílabas en palabras a menudo importantes.

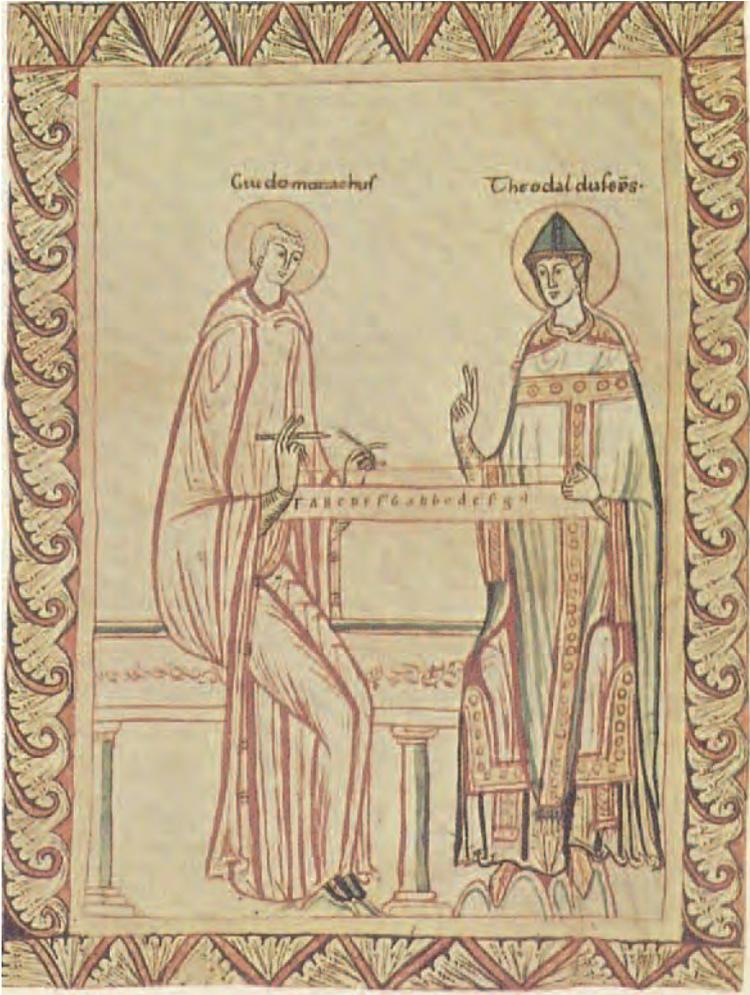
Con el tiempo los cantores de las distintas regiones elaboraron melodías que eran familiares a las tradiciones propias de su tiempo y

de sus lugares de origen. No olvidemos que en estas épocas la música, y gran parte del saber, se transmitía de manera oral. Si bien los textos contaban con la escritura que facilitaba su aprendizaje y conservación, las melodías todavía no tenían un sistema de notación que permitiera su escritura. Como nos dice san Isidoro (+636) en sus *Etimologías*: “Si los sonidos no son retenidos en la memoria por el hombre, perecen, ya que no podemos escribirlos”. Precisamente va a ser la aparición en la segunda mitad del siglo VIII del nuevo repertorio romano-galicano, el que va a acelerar la búsqueda de un sistema de escritura musical. Los deseos de Pipino y de su hijo Carlomagno de unificar la liturgia y el canto, se vieron inmersos dentro del movimiento cultural que conocemos como el *Renacimiento Carolingio* en el que se especificaba de manera clara la preferencia por lo escrito. En su *Admonitio generalis* promulgada en 789, el entonces rey de los francos manda que “..en cada monasterio o escuela episcopal, los niños practiquen la lectura de los salmos, las notas, el cálculo de las fechas y versiones correctas de los libros católicos...” insistiendo así en la importancia del aprendizaje de la lectura. Para facilitarla se elaboró en los *scriptoria* un nuevo tipo de letra, la minúscula carolina, cuyo nombre indica quién fue su impulsor. Por ello en diversas regiones del imperio comenzaron a surgir intentos de escritura musical que cristalizarían en los primeros *neumas*, signos que intentan representar los movimientos de la melodía. Tras unos balbuceos que duraron todo el siglo IX, se llegó a una notación plenamente desarrollada de la que conservamos un códice completo que data aproximadamente del año 922. Ese manuscrito conocido como el *Cantatorium* de san Galo (Suiza) es el primer y mejor ejemplo de la que se conoce con el nombre de notación *sangalense*. Esta notación, junto a las francesas consta de unos signos que “hablan” a la imaginación del cantor quien previamente ha aprendido de memoria la melodía. Los signos escritos en los códices no indican las alturas absolutas de los sonidos, sino solamente su movimiento ascendente o descendente, aunque sí precisan los matices rítmicos de manera detallada. (A este tipo de notación se la denomina *in campo aperto*, en campo abierto ya que no indica los intervalos).



Cantatorium de san Galo, Biblioteca, ms. 359, ca. 922. Primer manuscrito completo con notación musical

Tras varios intentos de reflejar las alturas en los manuscritos de la zona de Aquitania –usados precisamente como referencia melódica en algunas grabaciones– y que consiguieron un sistema bastante eficaz, no será hasta comienzos del s. XI cuando en Italia Guido d’Arezzo (+ca. 1050) conciba un sistema que permita reproducir “una melodía que nunca antes se había oído”. No solamente consiguió representar la altura de los sonidos de manera inequívoca, sino que además inventó un sistema de reconocimiento de los mismos mediante una sílaba asociada a cada uno de ellos: la *solmisación*, lo que



Guido d'Arezzo con el monocordio y su protector, el obispo Theodaldo. Biblioteca Nacional de Austria, Codex Lat, 51, s. XI, f. 35v

más adelante conoceremos de manera genérica como solfeo. Con la adopción de este sistema apoyado en la transmisión e interpretación del Canto Gregoriano, se abrió la puerta a la invención de nuevas músicas. De ahí la importancia del Gregoriano como punto de partida de la música occidental y de los procedimientos que han conseguido perpetuarla en el tiempo.

### Un repertorio en busca de ubicación y clasificación

Como música funcional que es, el Canto Gregoriano no se canta de manera gratuita. Está orientado a unos fines: la liturgia y la oración. Durante siglos la liturgia de la iglesia ha desarrollado un marco propio que podemos dividir en dos grandes articulaciones: la Misa y el Oficio Divino. La primera es la manifestación por excelencia del mensaje cristiano: la entrega del Maestro que deja su cuerpo y su sangre para fortalecer a sus discípulos. Como tal la Misa constituye el centro litúrgico y universal de las reuniones de los cristianos. Y el Oficio Divino otro tipo de articulación por el que las comunidades monásticas se reúnen a determinadas horas del día para orar en común. Aunque las primitivas reglas monásticas establecen algunas particularidades en su celebración, el esquema más universal es el promovido por Benito de Nursia (+547), que establece una división en ocho *Horas* de acuerdo con un pasaje del salmo 118: “Siete veces al día te alabo y a medianoche me levanto para darte gracias”. Como dice el propio san Benito en su *Regula monachorum* “...tributemos las alabanzas a nuestro Creador... a laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas, y levantémonos a la noche para alabarle (maitines)”. Junto a varios tipos de cantos y oraciones la base textual de las *Horas* está constituida por la recitación de los 150 salmos durante el ciclo semanal, interpretados con unos estereotipos musicales que denominamos tonos salmódicos y que hacen referencia a unas sonoridades sistematizadas en los ocho modos que clasifican las melodías gregorianas. Pero esta clasificación es hija precisamente de la hibridación producida en la segunda mitad del s. VIII que dio como resultado la aparición del Canto Gregoriano. Por ello muchas de las piezas pertenecientes al Oficio Divino se han transmitido con unas melodías que se resisten a esta clasificación, dejando entrever que hubo otras fórmulas melódicas además de las que se hicieron oficiales en la época carolingia.

No ocurre lo mismo en el repertorio musical destinado a la Misa. Éste se ha transmitido de manera monolítica en varios cientos de manuscritos. Seguramente fue compuesto siguiendo el espíritu de los ocho modos, el *Octoechos*. A pesar de tener notables diferencias, los

cantos de la Misa y los del Oficio Divino presentan ciertas similitudes. Quizás la más notable es que todos ellos pertenecen a formas de salmodia que proceden de los primeros tiempos y que probablemente alrededor del siglo VI fueron, bien compuestos, bien reelaborados sobre antiguo material por un grupo de expertos que conocemos como la *Schola Cantorum*. Sobre las melodías por ellos compuestas se produciría más tarde la hibridación romano-franca.

La forma más antigua testimoniada ya en los ss. I y II de nuestra era consistía en la recitación directa y completa de un salmo por un solista. La conocemos como *salmodia directa* y con el tiempo derivará en el Tracto, fruto de la reelaboración de la *Schola* sobre material más antiguo. El mismo origen puede atribuirse al Gradual en cuanto a reelaboración sobre antiguos modelos, pero su procedencia es distinta. Durante los siglos III y IV se desarrolló una nueva manera de cantar en la que el salmo interpretado por el cantor era interrumpido por una serie de aclamaciones (siempre las mismas) realizadas por la asamblea. Surge así la *salmodia con respuesta* o responsorial. Con el desarrollo de estos cantos por parte de la *Schola* el texto del salmo se redujo a unos pocos versículos musicalmente muy adornados: los modernos graduales.

La propia *Schola* compuso otros cantos destinados a acompañar distintas procesiones como la de entrada del celebrante. Surgen así los introitos cantos denominados antifonales, género surgido a partir de los ss. V y VI, como resultado de la elección de un versículo del salmo al que se dotaba de una melodía más adornada que la simple salmodia. No obstante, al término de aquella se interpretaba el salmo con una fórmula estereotipada que hacía referencia a su clasificación modal, a su “tono” de composición. La misma estructura sirve para los cantos de Comunión, elaboración propia de la *Schola*. El *Alleluia* es de tardía composición. Consta de dos partes bien diferenciadas: la palabra *Alleluia* con su *jubilus*, una larga melodía ubicada sobre la última sílaba, seguida de un versículo de gran desarrollo melódico. Su perfil denota ya una composición pensada y muy estructurada.



Representación en marfil del obispo Chrodegang de Metz y la Schola Cantorum. Cambridge, Fitzwilliam Museum M. 12/1904

Los ofertorios acompañan la presentación de ofrendas necesarias para el sacrificio eucarístico. Por su carácter de acompañamiento procesional es calificado como antífona, pero su aspecto era similar al de los cantos de tipo responsorial, ya que al término de la primera parte se continuaba con varios versículos extraordinariamente adornados. A partir del s. XII los manuscritos dejaron de copiar los versos.

Todos estos cantos constituyen lo que se denomina el *Propio de la Misa*, textos y melodías que cambian en función del tiempo litúrgico o de la festividad que se celebra cada día. Además existen los cantos del *Ordinario* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*), cuyo texto es siempre el mismo aunque su melodía puede cambiar en función del tiempo litúrgico o de las conmemoraciones de los santos. La clasificación que, al menos de manera teórica, rige estas melodías es el *Octoechos*, los ocho modos o *Tonos de la Música*. El nombre de *Octoechos* deriva de un sistema homónimo de la liturgia de Bizancio, aunque aquí se refería más bien a una ordenación cíclica del salterio cada ocho semanas. A juzgar por determinados testimonios, el sistema se implantó en occidente de manera rápida y eficaz. Quizás los teóricos y compositores carolingios necesitaron una ordenación clara y precisa de las melodías para una pronta transmisión del nuevo repertorio. Tal es así que el primer testimonio de Canto Gregoriano que conservamos, de aproximadamente el año 799, es una pequeña tabla que ordena algunas piezas de la Misa según las categorías del *Octoechos*: *Protus Authenticus*, Primer Modo; *Protus Plagalus*, Segundo Modo; *Deuterus Authenticus*, Tercer Modo; *Deuterus Plagalus*, Cuarto Modo... Las denominaciones *Protus*, *Deuterus*, *Tritus* y *Tetrardus* son ordinales griegos latinizados a los que se les añade el calificativo de auténtico o plagal. Cada denominación modal se caracteriza por tener una final: *Protus* finaliza en la nota *re*; *Deuterus* en *mi*, *Tritus* en *fa* y *Tetrardus* en *sol*. Cada categoría presenta una doble división: Auténtico y Plagal. Comparten la misma final, pero su ámbito melódico y sus fórmulas musicales son distintas. Mientras que el desarrollo de la melodía de los modos auténticos se hace siempre hacia el agudo de la nota final, en los modos plagales la final permanece como una bisagra en la que la melodía se desarrolla tanto por encima como por

debajo de esa nota final. Además cada modo presenta una nota de contraste como segunda cuerda principal, en la que, a menudo, la melodía suele instalarse o bien recitar el salmo cuando la pieza es acompañada de éste. Es la *dominante* modal.

Aunque pueda parecer que el *Octoechos* surgió de la nada, es posible que antes de que se implantara de manera oficial existiese otra ordenación a la que los estudiosos han bautizado con el nombre de *modalidad arcaica*. Todavía hoy existe un debate entre los musicólogos sobre la relación entre ésta y el sistema evolucionado de los ocho modos. De todas estas sonoridades y formas tendremos un buen testimonio en los conciertos de la Schola Gregoriana de Brujas, que se desarrollarán en el marco de este ciclo del Nansa Intercultural y del Festival Internacional de Santander..

### **Sobre la interpretación actual de las monodias sacras.**

#### ***Unitas et diversas***

No sabemos cómo reaccionaría un cantor medieval si pudiese escuchar las interpretaciones actuales de Canto Gregoriano. Pero sí estamos seguros de que si hoy día hay diversidad, también la hubo en la Edad Media. Si pudiésemos escuchar una grabación “de la época”, solamente nos informaría de cómo se ejecutaba en un sitio determinado y en un momento preciso. Y poco tendría que ver con la versión de otro lugar alejado de él unos cuantos cientos de kilómetros. Desde comienzos del s. XX parece que se impuso una estética singular en la interpretación de la monodia litúrgica patrocinada por el llamado “estilo de Solesmes”. De ella participaban en gran medida las grabaciones de los monjes de Silos que hace años tuvieron gran éxito de ventas. Esta estética, falsa para muchos, inventada con el fin de difundir un canto que debía ser interpretado por coros parroquiales –cosa que nunca fue así–, terminó con tradiciones de canto cuyo estilo se había acuñado durante siglos. Evidentemente no podemos saber a ciencia cierta cómo se interpretaba el canto en el s. X, y no podemos ni debemos negar a las interpretaciones monacales y a sus imitadores, sus méritos, máxime cuando tienen el respaldo de con-



Tonario procedente de Auch. Londres, BM, Harley 4951, s. XI, f. 109v

cienzudos estudios científicos y del contexto de una interpretación forjada en la tradición diaria del canto. Es verdad que la observación de las primeras escrituras del repertorio sugieren un *legato* en la interpretación y que esos mismos neumas también indican que hay notas estructurales y otras que son “de adorno”.

Hablar de la interpretación musical es una tarea, cuando menos, arriesgada. La musicología se enfrenta casi diariamente al reto de expresar con palabras aquello que la música, cuando suena, lo plasma de una manera incomparable. Por ello, traducir en frases textuales aquello que son frases puramente musicales es, al menos, incómodo. Pero no por ello debemos renunciar al intento que supone una sistematización de lo que han sido las distintas maneras con las cuales el ser humano se ha acercado al hecho sonoro, y más cuando hablamos de los repertorios antiguos. Hay que hacerlo con cautela ya que si hay algo variable, sujeto a continuos cambios y modificaciones, envuelto en las modas, derivado del capricho de intérpretes y sometido al albur de una mediocre comprensión y de un frecuentísimo pecado de “retropolación” (permítaseme utilizar la frase del eminente Jacques Chailley) es decir, juzgar las músicas del pasado con nuestras modernas categorías, si hay algo variable, digo, eso ha sido la interpretación musical. Apenas superamos la centena de años de grabaciones y cuando escuchamos uno de aquellos pretéritos registros, si dejamos a un lado los obvios inconvenientes derivados de las tomas de sonido de aquellas épocas, nos sorprendemos al escuchar los detalles ligados a los *tempi*, fraseo, emisión vocal, ataque instrumental.. y un largo etcétera que nos hacen proceder con cautela antes de emitir cualquier juicio al respecto. ¡Y a veces son los propios compositores los intérpretes de tal o cual grabación!

¿Qué ocurre, entonces? Pues ocurre que el paso del tiempo ha tamizado algunas, muchas, demasiadas cosas. En primer lugar nuestra sociedad se ha convertido en una fiel seguidora de la música grabada. Por eso mismo al tiempo que se han perfeccionado hasta un extremo insospechado (¡y lo que aún nos quedará por ver, o más propiamente, escuchar...!) los sistemas tanto de grabación como de reproducción sonora, los “estilos de interpretación” han evolucionado casi en progresión aritmética. En el caso de las llamadas “músicas antiguas” incluso la fiebre provocada por su descubrimiento y el interés suscitado por el hallazgo de autores y obras, su consecuente grabación y la utilización, para la música instrumental, de instrumentos originales o

copias derivadas de ellos, ha ayudado a duplicar el interés por indagar en la historia de la interpretación en el pasado para intentar reproducir el sonido de tal o cual época, cosa harto difícil, por no decir imposible. No por ello debemos invalidar todo intento de acercamiento desde una perspectiva honesta, bien documentada y, sin concesiones que desvirtúen contextos en pro de una exagerada adecuación a nuestros modernos oídos.

¡Y aún no hemos mencionado la recuperación de los contextos sociales o litúrgicos! En efecto, la moderna recuperación de músicas del pasado con “criterios de época” ha obviado a menudo la estricta reproducción de estas músicas en los ambientes para los que fueron pensadas. Las razones son múltiples. No voy a entrar en ellas. Pero quizás la más importante es la que liga la interpretación musical al acto del concierto. Muchas de las obras recuperadas pertenecen al ámbito litúrgico y, dado que determinadas condiciones son hoy por hoy difíciles de reproducir, se optó por adecuarlas a los formatos más comunes de divulgación musical de música en directo de los tiempos actuales. Pero no todas las músicas están sujetas a este imperativo socio-cultural contemporáneo. Hay una de ellas, la más antigua de la que tenemos abundante memoria escrita (por eso se ha podido recuperar) que, además, es origen de casi todo lo que ocurrió después, y que cuando se recuperó lo hizo para ocupar el contexto para el que fue creada, o al menos para recuperar una forma de alabanza musical ligada a los momentos de su creación. Tal fue una de las intenciones de sus mentores. Me refiero al Canto Gregoriano, con mayúsculas, la tradición musical de la iglesia occidental. Ciertamente no el primero interpretado en las iglesias de esta parte del mundo cristianizado, pero sí el que logró imponerse a partir del siglo VIII a los demás ritos, al resto de las músicas que salpicaban los territorios europeos herederos del extinto imperio romano.

Pero ¿de qué interpretación hablamos? Son tantos los actores musicales que participan en la interpretación del canto gregoriano, y han sido y son tantos los siglos en los que se ha interpretado y aún hoy se interpreta sometido a profundos cambios debidos a los vaivenes de

la propia historia de la música, que la simple tarea de intentar recuperar su “sonido auténtico” en nuestros días sería poco creíble. Pero en el siglo XIX el hombre del momento, ávido de conocimientos del pasado, en su sana locura convencido poseedor de la llave que le abría la puerta de la ejecución “en el estilo de las antiguas épocas”, opinó que era posible encontrar la respuesta a este enigma del pasado.

Precisamente este año se cumple el centenario de la aparición de la primera edición oficial de las melodías gregorianas. Digo bien, pues antes de 1908 año en el que apareció el *Graduale Romanum* auspiciado por el *Motu Proprio* del pontífice, hoy santo, Pío X, en el que por primera vez se recogían unas melodías para ser interpretadas por toda la iglesia, al menos en lo que respecta a la Misa, no existía una tradición melódica unificada y, por lo tanto, obligatoria (algo de oficioso tuvo la *Editio Medicea* de 1614, pero en ningún caso fue obligatoria para toda la iglesia) y, por ello, una interpretación unificada y uniforme tampoco sería posible. El canto gregoriano es una música vocal y, por ello, su ejecución está profundamente ligada a la propia articulación del texto. Como el repertorio se extendió por toda Europa y era interpretado por monjes y clérigos de monasterios e iglesias que iban desde el norte de Alemania hasta el sur de Italia e Hispania, y fue conocido algo más tardíamente en Polonia y en las regiones del Este europeo (no entro deliberadamente en el debate actual sobre su origen) y en el Finisterre hispano y con distintas variantes en la iglesia inglesa, en cada uno de estos lugares la propia pronunciación de los textos latinos musicalizados provocaría distintas maneras de articulación melódico-verbal de una misma melodía.

Insisto, ¿de qué Canto Gregoriano hablamos? ¿De aquél que es interpretado por conjuntos de monjes o clérigos de una institución, o bien del más selecto reservado a la *Schola Cantorum* e incluso más todavía al solista principal de la propia *schola*? Precisamente el que se haya podido rescatar esta música y que hoy día se interprete en directo en su propio contexto nos da una serie de pistas que podemos discutir en los siguientes párrafos. Nuestra imagen de la interpretación de la monodia litúrgica varía según los contextos regionales. No



ellos con estudios específicos sobre el canto gregoriano en universidades, conservatorios e incluso Pontificios Institutos nos muestran una paleta sonora y una “profesionalización” de la interpretación monódica que sería, tanto ahora como en otros tiempos, difícil de superar por su preparación así técnica como vocal. Por supuesto un coro de monjes, aunque son ellos los verdaderos profesionales del canto, casi nunca llegará a esos extremos de virtuosismo, ajuste, afinación y precisión –no es su misión– aunque algunas de estas carencias se pueden subsanar con la unción y el convencimiento que muchas comunidades monásticas muestran en su oración cantada, tan viva como diaria y contextualizada.

Pero volviendo a las consideraciones historicistas, el que el repertorio monódico se haya interpretado prácticamente sin interrupción desde el s. IX le obligó a cambiar su estética con la misma facilidad con la que los propios estilos cambiaban. Y los cambios de estilo llevaban consigo implicaciones –mejor verdaderas revoluciones– mucho más profundas. El propio canto gregoriano se prestaba sin ninguna complicación a ser la base de manipulaciones que con el tiempo le afectarían en su más íntima esencia. En primer lugar las ampliaciones textuales o musico-textuales originadas por los tropos (y las posteriores secuencias derivadas de los anteriores) no hicieron sino minar poco a poco alguno de sus parámetros. Me explico. Si para poder memorizar mejor un melisma, desde épocas tempranas los cantores se ayudaban de la composición de textos que les facilitarían la “*recordatio*” de varios cientos de fragmentos de melodía pura, el canto de ese melisma con su texto adaptado, rítmicamente sería distinto al realizado con el melisma puro. La articulación del texto se dejaría sentir en la fluidez del canto sin palabras. Y lo mismo la aparición de la polifonía. Los primeros tratados dicen textualmente que se debe cantar “*cum concordia morositate*”, esto es más lentamente que la propia monodia, quizás para degustar bien las nuevas relaciones resultantes de la superposición de los sonidos. Como quiera además que la polifonía nunca se ejecutaba sola, sino que había secciones de las piezas que seguían siendo cantadas a una voz –aquí nacería el procedimiento del “*alternatim*”, tan recurrente en

siglos posteriores y aún en nuestros días— el ritmo de cada una de esas secciones podría variar con las consecuentes derivaciones provocadas por la unión en una misma pieza de distintos ritmos.

Que el canto gregoriano comenzó a cambiar su estilo de interpretación es obvio cuando estudiamos su principal vehículo de transmisión: la notación musical. Si observamos atentamente las primitivas notaciones, en ellas se encuentran multitud de matices de orden dinámico y agógico que nos muestran una interpretación fluida, libre y llena de —permítaseme la expresión— un incipiente *rubato*. Estas notaciones llamadas técnicamente “in campo aperto” cuidan especialmente estos detalles. De hecho el moderno estudio de estas grafías ha permitido una más depurada interpretación del canto gregoriano. El precio que había que pagar eran largos años de aprendizaje unidos a la tradición oral. Con la aparición de las notaciones que expresan los intervalos —llamadas diastemáticas— copistas y teóricos estuvieron más atentos a situar en el pergamino las alturas de los sonidos y descuidaron muy a menudo los finos detalles ligados a la interpretación. No nos extrañe que cada vez sea más frecuente encontrar la denominación “cantus planus” para designar la música monódica. Es un canto que ha perdido parte de su carácter. Se ejecuta todo igual puesto que ya apenas hay distinción entre los signos que lo transmiten. Cada vez más, los útiles de la escritura ligados al cambio y evolución de los tipos de texto fueron engrosándose y los primitivos y finos trazos derivaron con el tiempo en las grafías cuadradas tan características de la escritura musical antigua. Pero hemos de hacer una precisión. La notación cuadrada tradicional tuvo su principal medio de difusión en la polifonía de la llamada Escuela de Notre-Dame, esto es, en la primera mitad del s. XIII. Es cierto que para esa época existen ya muchos manuscritos que copian el canto gregoriano en notación cuadrada, pero en muchos lugares —España entre ellos— se continuó utilizando una notación más arcaica hasta bien entrado el s. XV. Será en la época de Notre-Dame donde podremos encontrar uno de los principales testimonios de la diversidad de interpretaciones del canto gregoriano y de un serio intento de unificación de la praxis. El dominico Jerónimo de Moray —o de Moravia—

destinado en París ve con desasosiego cómo sus hermanos que llegan a la ciudad del Sena desde distintos conventos de la orden diseminados por toda Europa, cantan de maneras diversas. He aquí la prueba de la diversidad de estilos. Decide por ello crear unas normas que consigna en su *Tractatus de musica* tendentes a unificar las distintas maneras de canto. Esto ocurría en el entorno dominicano, pero nada sabemos del resto de las tradiciones tanto monásticas como seculares. Únicamente podemos suponer, a la luz de los testimonios que nos han llegado, que el canto cada vez se ejecutaba de una manera más uniforme y que el ritmo de la polifonía poco a poco afectaba al ritmo de la monodia. Cuando leemos que era necesario que el maestro llevara el compás para el canto llano, nos quedan pocas dudas de su ejecución *quasi* mensural.

Otra prueba la tenemos en el cambio de formato de los libros de canto. A partir del siglo XV comienzan a proliferar los grandes cantoriales. Colocados en el centro de los coros en sus correspondientes facistolos, hubieron de crear para la lectura en común una notación exageradamente grande –hablamos de notas cuadradas de entre 3 y 5 centímetros de lado– que tuvo que influir en la manera de cantar: toda la comunidad al unísono leyendo de un mismo ejemplar situado en lo alto, emitiendo un sonido “plena voce”, alternando con la polifonía tanto vocal como instrumental y, por supuesto, con el órgano, lo que supondría un cambio cualitativo en la ejecución y en la perspectiva de lo que debía ser el canto llano. Los melismas ya no tendrían sentido al cantarse en ritmo tan pausado y medido. Se decidió suprimirlos. Y tras las consideraciones del Concilio de Trento y bajo los auspicios de las diversas imprentas ligadas a las propias diócesis, comenzaron a aparecer ediciones mutiladas de la misma manera que el canto se hacía cada vez más medido, con ornamentaciones para poder justificar una música que, de otro modo, perdía por completo su sentido. Incluso la vuelta al neogalicismo en la Francia de los ss. XVII y XVIII suscitó una interesante escuela de composición de canto llano, que poco tendría que ver con el canto galicano de los orígenes.

La búsqueda de unidad y el retorno a las fuentes promovido por los monjes de Solesmes hacia mediados del s. XIX contribuyó a crear un debate sobre la necesidad de volver a lo que ellos consideraban las genuinas interpretaciones del canto en la Edad Media. Del ritmo “machacado” propio de los sochantres del Antiguo Régimen a la búsqueda de ese ritmo melódico-verbal –esto es, la propia palabra latina que ya tiene su ritmo es la base de la interpretación– que con el tiempo suscitaba decenas de escuelas de imitadores. Pero esta interpretación no permaneció estática, sino que a medida que se conocían determinados detalles notacionales, estos se fueron incorporando a las ejecuciones. Prueba de ello son las grabaciones efectuadas por los propios solesmenses en los años 30 y las registradas en años sucesivos. Una práctica viva que se renueva a la vez que la ciencia aporta más datos.

Y no podemos olvidar la aportaciones de la etnomusicología. El estudio de determinadas tradiciones orales, su manera de emitir la voz y la sorprendente conservación de determinados repertorios –muy a menudo relacionados con el canto gregoriano– han supuesto en las últimas décadas un revulsivo a la interpretación monacal tradicional. Es verdad que conjuntos como el *Ensemble Organum* han abordado sobre todo los repertorios pregregorianos desde esta perspectiva –para muchos demasiado igual y orientalizante– pero en los repertorios más tardíos han cumplido con una labor de recuperación de repertorios monódicos desechados a menudo por los puristas del canto medieval. De su mano podemos escuchar en este ciclo un interesante concierto dedicado al canto hispano conservado en los llamados Cantorales de Cisneros, copiados a comienzos del s. XVI y testimonio si no de la primitiva práctica toledano-hispánica, sí al menos de una práctica de canto monódico en una institución principal del Renacimiento español. Pero este repertorio tiene sus ancestros. Por proximidad e interés vamos a profundizar un poco en él.

### **El canto hispánico o mozárabe**

Hispania no se distinguiría del resto de las tradiciones hermanas de Europa. Ella que había aportado al decadente imperio sus me-

jores hombres, que como el resto de regiones había regado con la sangre de los mártires el suelo patrio, sintió como pocas el ardor de la nueva fe. Grandes personajes, sus obispos contribuyeron a extenderla mediante una profunda evangelización acompañada de la fundación de centros en los que se impartiría la teología, se realizarían las catequesis apropiadas a la vez que la codificación canónica se sumaría a los logros eclesiales de los hispanos. Las provincias Tarraconense y Bética existentes ya como entes administrativos en el imperio romano pasan a ser por derecho propio los nuevos centros que dominan las dos grandes tradiciones litúrgicas de la Hispania paleocristiana.

Tras el furor y empuje de los primeros momentos, acrecentado por la sangre de los primeros mártires, los hispanos verían de nuevo la invasión de su territorio. Los bárbaros del norte trocan su sosiego que solamente retornará con pactos políticos o con sangrientas batallas. Paradójicamente será otro pueblo del norte, los visigodos, quienes tras controlar la situación protagonicen las primeras etapas del esplendor de la liturgia cristiana practicada en nuestras tierras. La estabilidad por ellos conseguida propiciará el desarrollo de una liturgia de gran boato. Los visigodos profesan la religión cristiana, no obstante, y a pesar de proceder de Escandinavia, se habían visto obligados a permanecer en la margen izquierda del Danubio como simples aliados de Roma. De este tiempo (ca. 370) data su conversión al cristianismo, pero de la secta arriana. Arrio, presbítero de una de las iglesias de Alejandría, negaba la divinidad del Verbo. El Verbo no es realmente Dios. Tras la condena de Arrio por parte de un sínodo convocado por su obispo Alejandro y el establecimiento del condenado en Palestina y posteriormente en Bitinia, sus doctrinas se extendieron por todo el Oriente. Sus partidarios y sucesores propagaron su doctrina que encontró fácil acomodo entre los godos de Mesia merced a la predicación del obispo Ulfilas (ca. 311 - ca. 383) y, gracias a ellos entre los demás pueblos bárbaros. Así llegó a los visigodos, ostrogodos, vándalos y otros pueblos del norte que la expandieron por Italia, la Galia, Hispania y África.

Una vez asentados en el sur de la Galia, por fin el 414 los visigodos traspasan los Pirineos y con su avance vendría la sustitución de preladados locales que profesaban las directrices del concilio de Nicea (325) por obispos arrianos. Sucesivas tensiones entre los distintos reyes visigodos hispanos desembocaron en un incremento de la resistencia de algunos de los partidarios de la ortodoxia frente a la herejía. El caso más significativo se produjo durante el reinado de Leovigildo (573-586). Su hijo, Hermenegildo que había contraído matrimonio con una princesa gala, la católica Ingunda, consiguió agrupar a los hispanorromanos. Tras resistirse a adoptar el credo arriano fue ejecutado. Sin duda esta situación provocaría una mayor tensión entre la vida de los hispanorromanos y los visigodos. Parece ser que al final de su vida el mismo Leovigildo se convirtió. Pero sería Recaredo, su hijo y sucesor quien, más pragmático, consiguió agrupar a ambos “bandos”, convirtiéndose él mismo, a instancias de san Leandro, abjurando del arrianismo en el III Concilio de Toledo (589) y con él toda su corte.

Comienza así una lenta restauración litúrgica que, en parte, había sido frenada por el arrianismo. El nacimiento del reino visigodo católico supondrá una verdadera época dorada para la liturgia autóctona. De esta mezcla de cultura hispanorromana y visigótica nacerán los grandes logros literarios, las colecciones de textos y otros elementos que posibilitarán la creación de un importante corpus litúrgico. Surgen diversos escritores que aprovechando la nueva época de paz dedicarán sus esfuerzos a la composición de textos y probablemente de músicas con las que solemnizar el culto. El final del s. VI y toda la centuria siguiente muestran una inusual actividad que nos ha dejado nombres ligados a distintas actividades literarias y musicales: a Isidoro de Sevilla (+636) le atribuye el antifonario de León la composición de la *benedictio lucerne* del Sábado Santo. Su hermano Leandro *multa dulci sono composuit*, según confesión de Ildefonso de Toledo en su *De viris Illustribus*, donde también afirma que Juan, obispo de Zaragoza, *sono et oratione composuit*. Y Conancio, obispo de Palencia (+639) *melodias multas noviter edidit* e incluso Braulio de Zaragoza (+651) *clarus et iste habitus canoribus*. La serie de arzobispos

toledanos ejerce funciones no solamente de composición, sino de corrección. Así Eugenio (+657) *cantus pessimis usibus vitiatos, melodiae cognitione correxit*, Ildefonso (+667), según su biógrafo Cixila, compuso dos misas en honor de los santos Cosme y Damián de una melodía admirable e incluso Julián (+690) *Officium quamplurima dulcifluro sono composuit*, a tenor de lo que nos dice Félix su sucesor y biógrafo. El f. 88 del antifonario de León rubrica al margen los posibles autores de unas *Benedictiones: In Danielo, domni Baduigii et domni Ildefonsi*. Si los textos proceden del libro de Daniel, quizás ambos son los compositores de la música.

Y no solamente la composición musical. Toda una liturgia fue organizada de manera brillante durante esos años. Como ya demostró el erudito José Janini, Julián de Toledo organizó los arquetipos de los libros litúrgicos hispanos. Las fórmulas por él establecidas son reproducidas en los códices desde los primeros ejemplares que conservamos de ca. 700 hasta que a finales del s. XI se abandona de forma oficial la liturgia y por tanto la escritura de sus textos. Según su biógrafo y sucesor, Félix de Toledo, Julián organiza los arquetipos de algunos de los más importantes libros de la liturgia hispánica: el *Liber Orationum* al que dio unidad, completó y reordenó. De tratarse del *Liber Orationum (festivus)*, códice que recogería las oraciones variables del oficio catedral festivo, acompañadas de sus correspondientes antifonas y responsorios pertenecientes al oficio matutino, junto a otras fórmulas de vísperas y maitines. Su orden es semejante al del antifonario, al que completa. El azar ha querido que uno de los más antiguos testimonios que nos han llegado sea uno de estos libros: el Oracional de Verona (Bibl. Cap. LXXXIX) procedente de la Tarraconense y escrito antes del año 731. La labor de Julián se completó en el *Liber Missarum* o *Manuale*. En este libro la labor de Julián fue mucho más amplia. Transformó y regularizó las diversas oraciones de la misa elevando su número a nueve, seis más de las que presenta su equivalente romano. Y a pesar de que se encuentra en él una indudable influencia del sacramentario gregoriano (su equivalente romano), también se encuentran huellas de las composiciones del propio Julián en algunos formularios para el santoral y los do-

mingos *de quotidiano*. ¿Cómo podría preparar Julián esos textos? Tras un período de estudio de determinadas fuentes: las sagradas Escrituras, documentación de Concilios y de otros Padres anteriores a él, compondría los formularios necesarios que se guardarían en “libelli” y que posteriormente serían ordenados para formar un corpus más coherente y ambicioso. Así surgieron no solamente los *Manuales* hispanos sino también los sacramentarios gregorianos.

Y, por fin, al ritual recogido en el *Liber Ordinum*. Julián realizaría la última revisión de las antiguas colecciones de ceremonias, las corrigió e instauró otras nuevas, tal y como nos dice su biógrafo Félix. Incluso existe la sospecha de la existencia del ritual visigótico en el *Liber officialis* que, tal y como prescribe el IV Concilio de Toledo (633), debía entregarse a cada sacerdote. E incluso traspasaron los Pirineos hacia la Galia narbonense y sus huellas se pueden rastrear incluso en documentos galicanos y en los sacramentarios romano-galicanos del s. VIII.

Toda esta codificación litúrgica se hará siguiendo las estructuras que estos autores heredaron del período anterior. Como ya han señalado entre otros Juan Miguel Ferrer, Alejandría y su principio de variabilidad es quien informa a estas primeras estructuras, todas ellas organizadas dentro de una mayor de tipo antioqueno. La oración de los fieles y la plegaria eucarística siguen muy de cerca este criterio de variabilidad: encontramos un grupo de siete oraciones cuyo texto varía cada día. Así se posibilita al compositor litúrgico la posibilidad de hacer el desarrollo de un concepto teológico a lo largo de una misa, en la que podrá exponer todo un misterio, la vida de una santo que puede servir de modelo y ejemplo para toda la comunidad. Toda esta literatura pasará a formar parte del Misal.

Todo este bagaje litúrgico, cultural y musical existía en Hispania a comienzos del s. VIII, momento en el que las especiales circunstancias políticas que llevaban a los visigodos a elegir monarca una vez muerto el titular (recordemos el carácter no hereditario de la sucesión real), propician la invasión musulmana en la Península. Para los árabes el



Canto hispánico. Antifonario de san Juan de la Peña, s. X

salto desde Gibraltar conlleva la conquista de territorios paradisíacos, a la vez que se cumple el mandato del Profeta expandiendo el Islam por todo el orbe conocido. Muchos visigodos muestran ahora la fragilidad de su fe años atrás trocada del arrianismo, convirtiéndose al Islam. Y otros muchos aún conservando su fe, la convivencia diaria con los política y socialmente fuertes dominadores musulmanes, abriría tarde o temprano las puertas a otra religión distinta de la de sus antepasados. La propia permeabilidad en algunos conceptos con el Islam para quien



Cristo es considerado un gran profeta, facilitaría la creencia generalizada en algunos cristianos que considerarían a los musulmanes como una nueva herejía dentro del cristianismo.

Con el tiempo el control político y militar es completo por parte de los musulmanes. Los cristianos deben pagar impuestos y muchas veces no sólo a las autoridades islámicas, sino a aquellas otrora católicas y ahora conversas. Pero entre los cristianos algunos aguantan estos re-

veses. Con ellos surge el fenómeno de la mozarabía. El grupo de cristianos que al principio son mayoría va reduciéndose progresivamente hasta convertirse en minoritario. Pero deciden de manera consciente conservar su fe y su cultura, aunque ello conlleve una pérdida de sus derechos. Su situación no permite dedicación a actividades culturales ni a conservar el rito de manera floreciente. Sus clérigos no tendrían siquiera una formación profunda. A pesar de una inicial conexión con los cristianos del norte, la futura monarquía astur, el afianzamiento del poder musulmán, no propició los contactos como en los primeros tiempos. Y además, dentro de los propios mozarabes van a surgir nuevos problemas en forma de brotes heréticos que en el futuro pondrán en jaque la supervivencia del rito y el recelo de las autoridades eclesiásticas de allende los Pirineos.

Así pues, de las distintas sedes metropolitanas ibéricas (Sevilla, Toledo y Tarragona) de los ya mencionados Padres de la Iglesia hispana entre los siglos VI y VII y de la abundante, sólida y coherente legislación de sus Concilios, surge una rica eucología que hemos conservado en los ejemplares manuscritos de estas primeras épocas que han llegado hasta nosotros. También hemos conservado casi la totalidad de la música, pero esta vez aunque la tengamos en los libros, no es posible su interpretación. La notación *in campo aperto* en la que conservamos los cantos hispánicos no permite una transcripción diastemática de los mismos. Interrumpida la tradición del canto HISP, nadie se preocupó de escribir las melodías en un sistema que nos permitiese recuperar sus intervalos. Algo más de medio centenar de fuentes entre códices completos y fragmentos testimonian la música hispánica de los primeros siglos. Su tragedia, sin embargo, es permanecer en su mayor parte mudos ante nuestros ojos.

Solamente algunas piezas rompen este silencio. A finales del siglo XI o principios del XII un monje (?) del monasterio riojano de san Millán de la Cogolla raspó la primitiva notación en 16 piezas pertenecientes al oficio de difuntos de un manuscrito conservado en la biblioteca de su abadía (*Liber Ordinum*, conservado hoy en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid con la signatura

Cód. 56). Una vez raspado el antiguo contenido escribió la melodía en notación aquitana o de puntos superpuestos, esto es, reflejando las alturas. El poco espacio disponible hizo que la nueva escritura quedase muy apretada y difícil de leer, pero tuvo cuidado de anotar la terminación salmódica (*differentia*) al final de cada una de las piezas, indicándonos así la nota final de cada una de ellas; no olvidó situar el guión o *custos* al final de cada línea para situar convenientemente la primera nota del renglón siguiente. Otro tanto hizo alguien en el *Liber Ordinum* conservado en el archivo de la Abadía de Silos (ms. 4, procedente del también riojano monasterio de san Prudencio de Monte Laturce); esta vez, debido al mínimo espacio interlineal, se raspó el primitivo contenido de tres antífonas del lavatorio de pies del Jueves Santo y se escribieron al margen en notación aquitana. Y en un manuscrito del mediodía francés de contenido plenamente gregoriano, el gradual de Gaillac (París, BN lat. 776) aparecen en notación de puntos unas preces que figuraban en neumas visigóticas puros en el *Liber Ordinum* de san Millán y en el silense. Recientemente Carmen R. Suso ha incorporado a este pequeño grupo seis nuevas piezas pertenecientes al “Ordo de la consagración del altar” que fueron copiadas en Pontificales de la diócesis de Narbona (sur de Francia) y en otros libros y fragmentos (algunos de ellos de las diócesis del País Vasco) cuyos diseños melódicos concuerdan con los neumas del Antifonario de León, principal fuente musical de la liturgia hispánica y con algunos fragmentos de códices gregorianos de las diócesis del País Vasco.

Este grupo de veintisiete piezas constituye el nexo de unión de los manuscritos con neumas hispánicos y la notación diastemática que, copiada posteriormente, nos permite reconstruir determinadas piezas. Además no debemos olvidar las melodías de la llamadas “Lamentaciones mozárabes” dadas a conocer por el P. Germán Prado. Procedentes en su mayoría de un antifonario del monasterio gallego de san Rosendo de Celanova (hoy en Silos, ms. 9) presentan unas melodías y unos desarrollos desconocidos para el mundo gregoriano, contando además con unos antecedentes en forma de neumas en algunas biblias de la mal llamada época mozárabe.

paradisum amantem confobea. et uos sus  
cipite pro ratione eius ad uia. Illi por  
tionem eius in Indulgenciam tribuere esimi  
nis. uobis q̄ p̄petuum etiam confona  
sume felicitatis.

**A**

**C**redo quia redemptor meus  
uidetur hominum mentes. **A** dat dñe leuatur. **C**redo quia



uam unum dñe dñi p̄ uoluntate  
In aeternitate uideam. qui p̄ nobis In aet  
pella se nequaquam digne m̄. Saepe qua  
tus uobis uenias et tamul' cum miseri  
cor In uocantib' te. ob hoc supplicis  
quis un' dñe p̄o animam finitiam ut  
quid dñe p̄p̄e uadat uocare p̄p̄e  
p̄p̄e. uat m̄at'is manum tuam de  
ul' ad. et liberes eum de inferno Inferosi.  
**I** si uas q̄ illi uncelum p̄p̄e et so san. qui  
et comitatus. et q̄ de uenelorum aeterni  
mos q̄ ipia a dñe. et in loco. lucis fluo

Este escaso conocimiento que tenemos de las melodías hispanas no nos posibilita hablar de una manera general del mundo sonoro hispánico. Ignoramos sus estructuras de recitación salmódica (el equivalente a los tonos de los salmos gregorianos) aunque varias de las melodías reescritas en el *Liber Ordinum* emilianense se ponen en relación con tonos salmódicos pertenecientes al *octoechos* (*Protus plagal*, *Deuterus auténtico* y *Tritus plagal*). Es destacable que varias de las antífonas pertenecen a una modalidad arcaica, entroncada con el mundo sonoro de *Re*, muy familiar al mundo de la Galia. Esta sonoridad se vuelve a repetir en las *Lamentaciones*, aunque a veces enriqueciéndose notablemente, mientras que en las piezas del *Ordo* de la consagración del altar procedentes de la zona narbonense su sonoridad está relacionada con el mundo arcaico de MI (E), lo cual nos habla de la riqueza de sonoridades del mundo hispano. La salmodia que acompaña a estas últimas antífonas tiene la particularidad de presentar dos cuerdas de recitación diferentes en cada uno de los hemistiquios del canto de los salmos que acompaña a cada pieza. Gracias al hallazgo de estas nuevas piezas y de la salmodia que las acompaña se ha ampliado notablemente el campo de visión de la salmodia hispana en cuestiones como la presencia de cadencia mediante en la división de hemistiquios. Según los estudios de Don Michael Randel la salmodia hispánica al igual que la ambrosiana carecería de cadencia mediante. Esta afirmación toma un nuevo rumbo ante la evidencia de las antífonas descritas por la profesora Rodríguez Suso.

Ya hablamos al principio de este escrito del posible sustrato común de algunos de los repertorios que formaron parte del mosaico litúrgico de los primeros siglos en Europa. Algunos de los ofertorios gregorianos cuyos textos no están extraídos del libro de los salmos y no figuran en los primitivos libros viejo-romanos y sí en los ambrosianos o galicanos.. El parentesco melódico de algunas de estas piezas, incluso sin conocer la melodía hispánica, es innegable. Interesantes comparaciones desde el punto de vista de las estructuras litúrgicas entre la Galia e Hispania muestran su gran parentesco e inclinan la balanza de su creación y difusión hacia el lado español, además de

mostrar ramificaciones con la liturgia africana, quizás la más antigua de Occidente. Probablemente la semejanza entre ambas haya inducido a una incorrecta interpretación de uno de los decretos emitidos en el IV Concilio de Toledo (633) presidido por san Isidoro, en el que se ordena la observancia de un único modo de canto y de oración en Hispania y en la Galia:

*De uno ordine in ministerii vel officii in cunctis ecclesiis celebrando. ...Unus igitur in ordo orandi atque psallendi a nobis per omnem Hispaniam atque Galliam conservetur, unus modus in missarum solemnitatibus, unus in vespertinis matutinisque officii, nec diversa sit ultra in nobis ecclesiastica consuetudo qui una fide continemur et regno; hoc enim et antiqui canones decreverunt, unaquæque provincia et psallendi et ministrandi parem consuetudinem teneat.*

“...Conservemos pues, en toda España y Galia un mismo modo de orar y de cantar, idénticas solemnidades en las misas, una forma en los oficios vespertinos y matutinos; ni en adelante sea diversa la costumbre eclesiástica en nosotros que conservamos una misma fe y vivimos en un reino; pues decretaron los antiguos cánones, que todas las provincias observen iguales costumbres en el cántico y ministerios”).

En el centro de la preocupación de los padres hispanos se encontraba la liturgia; concilios como el IV de Toledo (633) dedican la mayoría de sus cánones a aspectos de ordenación litúrgica hasta que la entrada de los árabes “desconectó” las diócesis, propiciando la fuga de clérigos y códices en huida ante el enemigo, en espera de la recuperación del terreno usurpado. De este período anterior a la dominación árabe tenemos las más importantes evidencias de implantación del rito. Las obras de Isidoro de Sevilla (†636) *Etimologiæ* y *De ecclesiasticis officii* nos describen la liturgia hispana con todo lujo de detalles. Con su descripción, y con las “puestas al día” de los sucesivos concilios hispanos tenemos suficiente información para reconstruir lo que fue el primitivo rito. En las zonas ya reconquistadas y que iban poco a poco constituyendo reinos (Castilla, León, Navarra) se revitalizó el

uso hispano, surgiendo oasis de espiritualidad y de fiebre conservadora de las antiguas costumbres, como manera de permanecer fuertes ante la adversidad.

La liturgia hispánica presenta dos tipos de tradiciones. La tradición A representada por la mayoría de los documentos, tanto del Norte como de Toledo, y la tradición B que representa el uso de la parroquia toledana de santas Justa y Rufina que entroncaría sus orígenes en el sur de la Península. El mundo hispánico no es ajeno a los procedimientos usuales de la época tales como la salmodia *in directum*, la salmodia responsorial y la antifonal. Uno de los prólogos del Antifonario de León, nos demuestra que existía el canto alternado. Los responsorios presentan el mismo parentesco con la liturgia gregoriana que las antifonas: cuerpo del responsorio que ocupa la mayor parte de la pieza y versículo. Tras un concienzudo estudio comparativo de los neumas que acompañan a los versos de los responsorios se han encontrado algunas diferencias entre las posibles tradiciones de canto existentes en la Península. En estos breves versículos existen al menos cuatro tradiciones pertenecientes dos de ellas a tradiciones del norte: una de ellas perteneciente a León y la otra a La Rioja y a áreas del norte de Castilla. Ambas podrían proceder de un arquetipo anterior al s. X, siendo la leonesa más elaborada y sistemática que la riojana. Las fuentes conservadas en Toledo transmiten las otras dos tradiciones que presentan entre sí unas diferencias más acusadas que sus vecinas del norte. Cada una de ellas representa un tipo notacional y una tradición litúrgica distinta, tal y como se encuentran en los códices toledanos. Una de estas tradiciones es la misma que la del norte, pero curiosamente los versículos de los responsorios no se corresponden, melódicamente hablando, con esta. Los manuscritos toledanos que representan la tradición B presentan a su vez cuatro fórmulas distintas de tonos para los versículos responsoriales, y su uso no es tan sistemático como en la tradición A.

Su escritura responde a dos tipos de notación: horizontal y vertical, atendiendo siempre al *ductus* de su escritura. El *ductus* (inclinación de la pluma del escriba al contacto con el pergamino) vertical está re-



Antifonario de León. Archivo de la Catedral de León, ms. 8, ss. X-XI, f. 68

presentado principalmente por los manuscritos del norte de la Península (León, La Rioja, Silos...), mientras que el *ductus* horizontal es propio de los manuscritos toledanos que incluso siguieron copiándose durante los siglos XII y XIII. La comparación de los manuscritos de ambas escrituras demuestra que se trata de las mismas melodías. La notación hispánica es la única de las notaciones europeas *in campo aperto* que transmite un repertorio distinto al romano-franco. Salvo los escasos ejemplos milaneses en notación de san Galo y las piezas que podemos considerar galicanas copiadas en neumas que transmiten principalmente el repertorio romano-franco, la notación de los manuscritos hispanos constituye un verdadero enigma. Si fue el afán carolingio por difundir un nuevo repertorio el que originó el nacimiento de la notación musical como ya hemos comen-

tado, ¿qué es lo que motivó a los copistas hispanos a escribir su repertorio? ¿La conservación y transmisión a zonas nuevas?

Aunque el avance de la Reconquista propició la reimplantación del rito y la copia de manuscritos, paradójicamente también fue directamente proporcional a su olvido. Si excluimos el área catalana que adoptó el rito romano-franco a finales del s. VIII y comienzos del IX, en el último cuarto del siglo XI ya encontramos varios lugares de fuerte raigambre hispana, que abandonaron su ancestral rito para adoptar el romano: monasterio de Leyre (Navarra) en 1067, San Juan de la Peña en 1071, monasterio de Sahagún (León) en 1079. Esta progresiva implantación muestra que desde tiempo atrás desde Roma y desde algunos lugares de la Galia se venían ejerciendo presiones para que se abandonase la práctica autóctona en favor de la unificada gregoriana. El papa Alejandro II (1061-1073) había mandado llevar a la sede romana algunos libros de la liturgia hispana para probar su ortodoxia (1065). No parece que los libros enviados, y por ello la liturgia en ellos contenida, sufriesen objeción alguna. Tres años más tarde, en 1068, el rey aragonés Sancho Ramírez, tras un viaje a Roma consiguió que el legado pontificio, Hugo Cándido, lograrse introducir el nuevo rito en los monasterios del Alto Aragón. Será el papa Gregorio VII (1073-1085) quien vería por fin implantada la *lex romana* en todo el territorio a partir del año 1080 y tras una supuesta celebración conciliar en Burgos convocada a instancias del rey Alfonso VI. El rey castellano-leonés había contraído matrimonio en una ocasión con Inés de Aquitania y en segundas nupcias con Constanza de Borgoña, sobrina de Hugo, abad de Cluny. Esta situación personal y la visión europeísta de Alfonso propiciaron que el cambio de rito se llevara a efecto de una forma más o menos rápida. Él mismo al reconquistar Toledo en 1085 encontró en la ciudad una pervivencia importante del antiguo rito por lo cual permitió a los toledanos la continuidad del mismo en las seis parroquias de la ciudad: Santas Justa y Rufina, San Lucas, san Torcuato, san Marcos, san Sebastián y santa Eulalia. Este privilegio no gustó al arzobispo toledano Bernardo, de origen francés, cluniacense de ordenación, abad de Sahagún una vez asumida la liturgia romana y primer arzobispo de la

recién reconquistada Toledo, por lo que intentó, sin éxito, su supresión. Durante cien años los arzobispos metropolitanos serán todos de origen francés, lo que garantizaba de alguna manera el no retorno a las antiguas prácticas.

En Toledo las seis parroquias de la ciudad siguieron conservando la antigua tradición más o menos heredada de los tiempos visigóticos y que ellos mismos habían mantenido a salvo en los tiempos difíciles de la ocupación musulmana. Pero este bastión toledano no exento de problemas, encerrado en sí mismo, a veces sin medios económicos para su subsistencia, iba deteriorándose progresivamente. La situación era tal que a comienzos del siglo XV (ca. 1436) un obispo castellano, Juan Vázquez de Cepeda, metropolitano precisamente de esta ciudad de Segovia, decide hacer una fundación y dotarla de medios y personal para revitalizar el rito hispánico. Poco sabemos de este intento, si bien es verdad que conservamos algunos documentos: sabemos cuál era su sede, el señorío castellano de Aniago –entre Tor-desillas y Valladolid– e incluso existen pruebas de algunos de los manuscritos que debieron pasar por manos del prelado para la elaboración de los libros con que celebrar misa y oficio. Tras este fallido intento, unos años más tarde el cardenal Alfonso Carrillo, desde su sede en Alcalá de Henares, se hace eco del deterioro de la liturgia hispánica tal y como se realizaba en Toledo. Son pequeños avisos de la empresa que a fines de siglo iba a emprender el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros. Consciente el nuevo arzobispo de Toledo –había tomado posesión en 1495– de la importancia y antigüedad del rito, de su abandono y del peligro que corría, le asignó un lugar en la catedral; al principio un altar en una de las capillas del claustro y más tarde la capilla del *Corpus Christi*, –lugar en el que permanece aún en la actualidad– en el que celebrar diariamente el rito y encargó al erudito doctor Alfonso Ortiz, la preparación de una edición impresa del Misal y del Breviario. Ortiz se rodeó de una comisión de expertos dirigidos por el párroco de santas Justa y Rufina. En esta iglesia se había mantenido una tradición algo distinta, que conocemos como tradición B, perfectamente diferenciada de la tradición A que se conserva en los códices del norte y en los otros libros toledanos, por lo

que las nuevas ediciones van a deber mucho a aquella tradición. Los resultados fueron las ediciones impresas del *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori dictum mozarabes* (Toledo, 1500) y del *Breviarium secundum regulam beati Isidori* (Toledo, 1502), que vieron varias reediciones al correr de los siglos. El misal fue reimpresso en Roma en 1755 por Alejandro Lesley y en 1804 en la misma ciudad por el Cardenal Lorenzana con el nombre de *Missale Gothicum secundum regulam beati Isidori Hispalensis episcopi*; el Breviario había sido reeditado por este último en Madrid, en 1775 con el título de *Breviarium gothicum secundum Regulam beatissimi Isidori*.

La eucología del rito estaba a salvo, pero ¿y la música?. ¿Cuál era su estado después de siglos de aislamiento, sometida a la influencia del canto llano romano e hispano y a la polifonía?. Ciertamente, la confusión de Ortiz y de sus colaboradores tuvo que ser mayúscula al enfrentarse con la transmisión de los cantos conservados por tradición oral y copiados todavía en los siglos XIII y XIV en notación *in campo aperto*. El resultado musical de la reforma se plasma en los cantos del ordinario de la misa mozárabe copiados en el *Missale Mixtum* (1500) y sobre todo en cuatro cantorales manuscritos que se conservan en la capilla mozárabe de la catedral toledana y que contienen las melodías necesarias para la celebración cantada de la liturgia hispana tras la reforma cisneriana:

- **Cantoral A** (Propio del Tiempo - Actualmente Cantoral I)
- **Cantoral B** (Propio de los Santos - Actualmente Cantoral II) y
- **Cantoral C** o *Liber Laudis* (Oficio de Difuntos y parte del Cantoral de las antiguas parroquias - Actualmente Cantoral IV)

A estos tres cantorales hay que añadir el **Cantoral D** (actualmente Cantoral III), que contiene el ordinario de la misa hispana. Aunque de éste se conservan varios ejemplares copiados en el siglo XVIII, tal y como aparece en sus portadas, uno de ellos, llamado *Oferencio Antiguo*, podría haberse copiado unos siglos antes. El contenido del Cantoral D es prácticamente idéntico a una de las secciones del Misal publicado por Cisneros en 1500. No sabemos la razón por la que se



copió este último cantoral, ya que contiene los mismos cantos que el *Offerentium* del Misal y en el mismo orden que éste. La única diferencia musical que presenta es que mientras el *Missale*, salvo alguna excepción, sólo tiene musicalizada la parte del celebrante, en el *Liber Omnium Offerentium* aparece también la música de las respuestas a las invocaciones de éste, a manera de apéndice final. Probablemente el motivo de su copia fuese el recoger estas respuestas, o bien la creación de un libro para el aprendizaje de los clérigos que, situado en el facistol del pequeño coro de la capilla del *Corpus*, facilitase a los mismos la lectura de las partes cantadas del ordinario de la misa. Lo que sí es cierto es que esas melodías no se conocían en el momento de la impresión del *Missale Mixtum*. Al observar la notación del impreso de 1500 se ve que las notas se han colocado manuscritas sobre las pautas de cinco líneas previamente impresas. Su ubicación en el interior del libro es más o menos la misma que su equivalente en un misal de rito romano de la época.

El contenido de los tres primeros cantorales es una mezcla heterogénea de melodías procedentes de distintos lugares. No es este el momento para hablar de su origen. Baste decir que una comparación de sus diseños melódicos con los neumas de los antiguos manuscritos hispánicos notados a partir del siglo X, deja ver su falta de acuerdo y, por consiguiente, su origen ajeno a la antigua tradición hispano-visigótica. Muchas de las melodías copiadas en estos libros son adaptaciones de un único esquema melódico, otras son melodías romanas acopladas no muy felizmente a los textos del misal mozárabe, y, por último, otras son melodías originales que probablemente pertenecen más al fondo cantollanístico del Toledo de los siglos XV y XVI que al del antiguo rito. Sobre la fiabilidad de las melodías pertenecientes al Oficio y transmitidas en los cantorales nos quedan ciertas dudas, pues según los PP. Rojo y Prado ... *las Constituciones de la capilla del Corpus Christi, que fueron publicadas en Alcalá el 18 de septiembre de 1508, contienen el artículo siguiente: 'Dígase por ahora, en tono recto hasta que haya libros de canto, y entonces se dirá cantado. La misa se diga cantada, los salmos bien dichos a coros, y no lo comience el uno hasta que el otro haya acabado el suyo, y en medio del verso haya su pausa*

*conveniente, y todos se levanten al Gloria Patri'* (Madrid, BN, ms. 13034, f. 74). Si la tradición oral había conseguido mantener las melodías durante varios siglos, ¿por qué ordenar que se digan ahora en recto tono mientras se copian los libros de canto?

La notación de los cantorales así como la que aparece manuscrita sobre el pentagrama impreso en la primera edición del *Missale Mixtum*, es una combinación de figuras más próxima a los libros polifónicos del s. XV que a los libros de canto llano de la misma centuria. La presencia de longas, breves, semibreves, mínimas y semínimas, *de punctum additionis*, ligaduras y notas “alphadas” entre las que abundan las agrupaciones *cum opposita proprietate* muestran su carácter inequívocamente mensural. Son, por ello, un buen ejemplo de cómo se ejecutaban en el siglo XVI y como tal hemos de tomarlas con su notación mensural y con sus giros característicos que en algunos casos sí pertenecen, los más sencillos, a mundos sonoros arcaicos. Quizás sean los simples recitativos encomendados a los celebrantes y algunas otras piezas que pertenecen sobre todo al ordinario de la misa mozárabe (*Gustate et videte*, *Pater noster*, etc...), muchas de ellas con la sonoridad arcaica de Re y con sencillos esquemas típicamente responsoriales, los que hundan sus raíces en primitivas formas y sonoridades. *Gustate et videte* toma su texto del salmo 33, uno de los textos más antiguos utilizados como canto de comunión y lo podremos escuchar en el concierto. Reservado para el tiempo ordinario, su melodía hemos de buscarla en el Cantoral B como antifona *Ad accedentes*. Sin detenernos en características melódicas concretas, indiquemos que probablemente éste sea uno de esos cantos que, por su sencillez, ha atravesado la barrera de la oralidad y, llegando al siglo XVI, ha podido ser escrito sin mayores problemas como un testimonio vivo de la antigua salmodia responsorial.

### El canto judeo-español

La época de “renovación” del rito mozárabe en Toledo, coincide con la expulsión de los judíos de España. Instalados en el solar hispano desde épocas veterotestamentarias hasta 1492, los sefardíes –de se-

*faradi*, esto es, español– elaboraron un rico repertorio de cantos tanto de tradición religiosa como profana, cuyo cancionero ibérico, recopilado sobre todo en el s. XV, muestra importantes influencias de la poesía cortés renacentista. Confinados también en toda la zona mediterránea muestra una estrecha unión con la tradición judía sobre todo en los romances bíblicos. Tras su expulsión fueron obligados a emigrar al Norte de África, a las tierras del imperio Otomano, al sur de Francia, a Europa Central, a Italia, e incluso a la vecina Portugal, aunque durante poco tiempo pues serían expulsados cinco años después. Algunas de estas comunidades se reagruparían y de forma más o menos clandestina, a lo largo de los ss. XVI-XVII formarían distintos grupos en Italia o en los Países Bajos. Los que se asentaron en los países ribereños del Mediterráneo han mantenido hasta nuestros días el español como lengua de comunicación y como vehículo literario. Nunca perdieron sus signos de identidad ni de su origen, pero fueron integrando algunos rasgos de los pueblos en los que se asentaron. Así encontramos influencias de la cultura griega, de la árabe norteafricana, la búlgara, la servia, la croata, la bosnia, la búlgara... En lo musical, podemos encontrar distintas pervivencias tanto de la música medieval hispánica como de la música culta que se desarrolló en el imperio Otomano que sirvió sobre todo para algunos cantos litúrgicos. También encontramos algunas reminiscencias de cantos de origen balcánico que hoy se pueden encontrar vivos en determinadas comunidades. Gran parte de la tradición litúrgico-musical conservada por los sefardíes está enmarcada dentro de los ciclos anuales del calendario hebreo y algunos cantos se entremezclan con rituales más o menos paralitúrgicos, como podremos escuchar en los conciertos de *Alia Musica* y de *Hesperion XXI* en algunos cantos ligados a ritos que después se desarrollarán en la sinagoga, pero que tienen un preludeo en los hogares de los protagonistas. Muchos de los elementos funcionales de la liturgia judeo-española están tomados de los de su hermana mayor la liturgia sinagoga: la presencia de un cantor solista, el *hazán*, personaje con una gran especialización musical, heredero de una tradición multiseccular, cuyo papel, además de ser el del propio solista, incorpora un diálogo con la congregación que luego sería

adaptado y adoptado, en otros contextos, por la incipiente liturgia cristiana, como los referidos en el siglo IV consistentes en el canto de salmos con pequeñas respuestas, según los *Comentarios a los salmos* de san Agustín.

Por los escasos textos que hemos conservado, los cantores de la tradición judía contaban con la ayuda de determinados signos conocidos como los *Neguinoth* o *Neguinoth taamin* o *teamin*. Estos signos mnemotécnicos no tienen exactamente la significación de los neumas latinos. En la tradición judaica estos signos podrían servir tanto como sistema de puntuación en la cantilación de los textos –recorde-mos lo dicho antes sobre los procedimientos de la cantilación en los rituales cristianos– como a un procedimiento de recuerdo que se refiere a fórmulas melódicas concretas, tal y como aparecen también en algunos cantos de la liturgia bizantina, que ayudan a expresar el modo del *oktoekos* en el que debe desarrollarse el canto. En los primeros tiempos de búsqueda del origen de los neumas latinos, se quiso ver en los *Neguinoth* una de las primeras hipótesis. Sus nombres: *Zarka*, *Ségou*, *Mounach*, *Nebii*, *Mahepach*... se refieren una técnica ekfonética de abreviación de un tipo de ornamento. Como podremos leer en las propias notas del grupo *Alia Musica*, la referencia a algunos poetas y a la pervivencia de la tradición oral, hacen del canto judeo-español uno de los más antiguos y venerables testimonios de la tradición viva, mezcla de liturgia sacra y profana original de las juderías medievales, transformada por el tamiz del tiempo, pero actual en la tradición de esas comunidades. La tradición literaria, más rica aún que la musical, no deja de sorprendernos por la adaptación de viejos textos que circularon por la Península antes de la expulsión y por su mezcla con otras tradiciones europeas. Algunos de ellos incluso llegaron a traspasar la frontera de la oralidad. Se publicaron durante el siglo XVI antologías de romances que contienen algunos de tradición sefardí, destacando por su difusión en el ámbito erudito, la versión que Francisco Salinas publica en su *De Musica Libri Septem* (Salamanca, 1577) del romance de *La mujer engañada*.

### El canto ortodoxo-eslavo

Poco sabemos sobre los orígenes de la tradición musical ortodoxa pues como los de tantas otras tradiciones mediterráneas se pierden en la bruma de los tiempos. Con la única excepción del himno hallado en el papiro de Oxirrincos de finales del siglo III, que es, probablemente, la última pieza escrita en la notación de la Grecia Antigua, los primeros testimonios son contemporáneos de los ejemplos notados de la liturgia occidental. La pervivencia de textos con escritura musical descifrable pertenece al s. XII, es decir, un poco posterior al pautado guidoniano. Al igual que ocurriera en Occidente, los fundamentos de su liturgia se establecieron durante el siglo IV, considerando sus creadores a Juan Crisóstomo (ca. 347-407) y a Basilio Magno (ca. 330-379) contemporáneos de san Ambrosio o de san Agustín en Occidente. En el momento en que comenzó a aparecer la notación musical en las fuentes escritas el canto ya había adquirido su completo desarrollo. Los personajes principales que intervinieron en la codificación litúrgica y musical son Romanos el Mélodo (siglos V-VI), Sofronio, patriarca de Jerusalén (638), Andrés de Creta (siglo VII) y San Juan Damasceno (siglos VII-VIII) conocido como *hymnographos*, a quien se atribuye el sistema de redacción melódica (*oktoekos*), que tiene, por supuesto, su paralelo en los ocho modos del canto llano occidental, aunque no exclusivamente, ya que este sistema incluye la repetición de un ciclo de salmos cada ocho semanas.

Durante la época de difusión del canto ortodoxo fueron apareciendo diversos sistemas de notación que sí podemos transcribir hoy: la denominada “bizantina media”, utilizada desde poco antes de 1200 hasta 1500; un tipo de escritura que se cree evolucionada de una bizantina arcaica o de “Chartres” conocida por el nombre del manuscrito en el que aparece. El sistema para la transcripción es el siguiente: es preciso un conocimiento de las fórmulas melódicas y de los modos –*choi*–, aplicándolos como fórmulas de tradición que permiten conocer los intervalos de cada una de las piezas. Este sistema se mantuvo durante siglos, incluso durante el período de la notación bizantina tardía, desde mediados del siglo XV hasta comienzos

del XIX, momento de la reforma llamada “crisantina”, iniciada en 1814 por el arzobispo Crisanthos, Hourmouzios Hartophylax y Gregorios Protopsaltés.

Con la aceptación por parte de Rusia de la fe ortodoxa, recibida directamente de Bizancio, las primeras liturgias de las regiones eslavas tuvieron una fuerte orientación griega, incluso en su idioma. Aunque no fue la única influencia, ya que algunos cronistas mencionan que el patriarca de Constantinopla envió a la corte del príncipe Vladímir, al metropolitano Mijail, natural de Bulgaria, junto con obispos, numerosos, diáconos y *demestvenniki* (“ los cantores”) de origen eslavo. Por ello se sospecha que el canto eclesiástico pudo haber tenido influencias eslavas desde los comienzos. Pronto hubo una división de tipo social: la aristocracia era atendida por un clero de origen griego, mientras que el pueblo era guiado por clérigos de lengua eslava originarios de Bulgaria. Esta tradición permaneció durante siglos, y hasta hoy, ya que el eslavo eclesiástico antiguo es aún la lengua litúrgica de Rusia y de otras iglesias ortodoxas eslavas. Todo un mundo sonoro y tradicional del que surgiría un tipo peculiarmente ruso de canto neumático denominado *znamenny*, del término *znamia*, que significa signo o neuma. Al igual que en otras tradiciones vemos aquí la importancia del fenómeno gráfico para la adopción y transmisión de determinado tipo de cantos.

Así vemos cómo la aparición de la notación musical para los cantos de la liturgia eslava coincide con la época de difusión de la notación interválica en Occidente: finales del siglo XI o comienzos del XII, aunque en la tradición eslava no es posible descifrarlos por completo. Curiosamente en Occidente tenemos ya una historia previa en notación *in campo aperto*, pero los cantos de la liturgia ortodoxa eslava notados en esa época no pueden descifrarse debido al carácter de sus neumas, a a pesar de tratarse de melodías muy sencillas, de estilo silábico y de estructura repetitiva. No conservamos muchos manuscritos de esta primer época, siendo uno de los más conocidos el Evangelionario de Ostromir, del año 1052.

La liturgia eslava estuvo en constante evolución y, al igual que en los testimonios de notación paleofranca de Occidente, en un primer momento la notación de los cantos ortodoxos se escribía directamente sobre los textos, como una simple guía. Poco a poco comenzaron a aparecer, como en otras liturgias, libros específicos con los cantos musicalizados, como el *Sticherarion*, el *Oktoichos* –equivalente más o menos al Tonario latino–, el *Irmologion* y el *Obijod*, colecciones de cantos muy adornados para las grandes festividades y oficios de los domingos.

Al mismo tiempo se desarrolló un segundo tipo de notación musical, llamado *kondakarni* o *kondakariano*, diferente del *znamenny* tanto por su grafía como por el tipo de texto litúrgico al que acompañaba. Conservamos muy pocos manuscritos ya que este estilo desapareció en el s. XIV, pero demuestran que los cantos eran muy melismáticos, de tipo estrófico, y con estructuras largas de hasta veinticuatro estrofas que concluían con el mismo estribillo que la primera. Posiblemente esta notación se inspiró en una de origen bizantino de los siglos X y XI.

Tras una expansión en los siglos XV-XVI, durante el XVII surgieron tres nuevos tipos de canto: el canto de Kiev, una forma de *znamenny* muy simplificada; el canto “búlgaro”, muy melódico y rítmicamente flexible; y, en tercer lugar, los cantos “griegos”, originarios del sur de Rusia y que parecen tener influencias folklóricas. Son estos cantos de gran melodosidad los que se han transmitido en las liturgias eslavas hasta nuestros días, y que podemos identificar como los cantos propios de aquellas iglesias. Enriquecidos con la aplicación de procedimientos polifónicos, las primeras obras de esta tradición fueron escritas en un estilo de “discanto o canto lineal”: armonización con dos voces, una superior y otra inferior, denominado *troiestrochnoie penie* o “canto en tres líneas”. No se utilizan algunos de los procedimientos más comunes de la música occidental como la imitación o el canon, y tampoco existe una jerarquía entre consonancia y disonancia ya que para sus teóricos, la polifonía es, simplemente, una división del unísono, a manera de las heretofonías de otras culturas,

quizás incluso la de la Grecia Antigua donde podría hundir remotamente sus raíces. En la actualidad aún podemos escuchar espléndidos ejemplos transmitidos por la tradición en el canto popular georgiano cuyos procedimientos son asombrosos en los que aparecen disonancias sin preparación, mientras que las quintas, séptimas, octavas y novenas paralelas se suceden de manera natural.

### Bibliografía

- CASIANO ROJO y GERMÁN PRADO, *El canto mozárabe*, Barcelona, 1929.
- EGON WELLESZ, *Música Bizantina*, Barcelona: ed. Labor, 1930.
- EGON WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford. Clarendon Press, 1949.
- AIMÉ G. MARTIMORT, *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona: ed. Herder, 1987.
- WILLI APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington, 1958 (reed. 1990).
- SOLANGE CORBIN, *L'Église a la conquête de sa musique*, París, 1960.
- DAVID HILEY, *Western Plainchant. A handbook*, Oxford: Clarendon Press, 1993.
- KENNETH LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- DANIEL SAULNIER, *El canto gregoriano*, Solesmes, 2001.
- JUAN CARLOS ASENSIO, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza, 2003, (reed. 2011).
- SUSANA ZAPKE (ed.), *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*. Bilbao: Fundación BBVA, 2007.

Nansa Intercultural

# El Cantar de las Culturas

EL CANTO LLANO

PROGRAMA





Plano del valle de Nansa y Peñarrubia



IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA NATIVIDAD.

PUENTE PUMAR (POLACIONES)

**Martes, 2 de agosto de 2011, 20 horas**

## EL CANTO BIZANTINO

**Idimelon | Grecia | Director: Juan Tsamis**

### *El Canto bizantino de la Divina Liturgia*

- 1 **Megan Evrato.** Apolytikion (tropario) de San Demetrio, patrón de Tesalónica.
- 2 **Ti ipermajo.** Himno del servicio de Akazistos de la Virgen María durante el período de Cuaresma.
- 3 **a) Kyrie ekekraksa | b) versos | c) O tu paradoksu zavmatos.** Himnos de Visperas, a) y c) Composiciones de Jacobo Protopsalter, y b) Con el estilo de Monte Athos.
- 4 **a) Plusii eptojeftan | b) Kyrie eleison.** a) Composición del monje Daniel de Katounakia; b) cantado durante la bendición de los panes para la Divina Liturgia.
- 5 **Eksomologisze to Kirio.** Versículos del salmo 135 en el estilo de Monte Athos “pentaicon”.
- 6 **Ek neotitos.** Antífonas adaptadas de Monje Ierozeos, cantadas en el oficio de maitines.

- 7 **Akatalipton estin.** Himnos de la oda novena para la Virgen María, de la fiesta de Ipapanti.
- 8 **Doksa si to diksanti.** Doxologia de Jurmusios, cantada en el oficio de maitines.
- 9 **Tipika.** Versos del libro de salmos de David que se cantan en la primera parte de la Divina Liturgia.
- 10 **Trisagion y Dinamis.** Himnos de la Divina Liturgia con *terirem*, composición de Kyriakos Ioannides el Monje.
- 11 **Aliluia.** Versos que se cantan después de la lectura apostólica.
- 12 **Agapiso se Kirie.** Himno de la Divina Liturgia.
- 13 **Axion estin.** Himno de la liturgia dedicado a la Virgen María.
- 14 **Ii to onoma Kiriú.** Himno que se canta al final de la Divina Liturgia en la tradición oral del Monasterio de San Juan el Teólogo, en Patmos.
- 15 **Terirem.** Juan de Trapesunta.
- 16 **Evangelio de la Resurrección.** Evangelio que se canta en las Vísperas del Domingo de Resurrección escrito en dialecto homérico.

## Notas al programa

La música de la Iglesia ortodoxa oriental expresa los movimientos emocionales del corazón, es decir atrición, pena divina, pero también elogio, alabanza, gratitud, santo entusiasmo.

Su carácter es litúrgico, ritual, de elevación de la carne al espíritu. Su propósito no es el acompañamiento de las palabras, para satisfacer el oído de la audiencia, sino su énfasis. Por esta razón, se instituyó y se difundió con el paso de los siglos como “música monofónica” de forma que, a través de la misma y la *inspiración divina*, se diera a conocer la palabra de Dios de la mejor forma.

Su interpretación ayuda a la adoración y cuando los salmistas gozan de una adecuada afinación y una voz bien formada, la música eclesiástica ortodoxa es placentera y su religiosidad alcanza una gran magnificencia. Es evidente que la tradición eclesiástica griega-ortodoxa es una versificación y musicalización perpetua, un elogio incesante, un “*sonido puro de los celebrantes*”, una manera viva que aplica con consistencia el mandamiento que “*todo aliento elogíe al Señor*”.

La música bizantina es la música del alma enriquecida por el sentimiento divino las palabras maravillosas de los himnos, ya que las palabras y la salmodia, como sabiamente refiere Fotis Kontoglou, están unidas como el cuerpo y el alma, o como la forma y el color en un cuadro.

La música bizantina expresa “*lo más honesto*” de la religión cristiana, la delicia de la pena del alma, es decir aquella fragancia espiritual a la cual se aproximan solo los sentidos espirituales que sienten los que participan en la experiencia eclesiástica. Constituye una sabia creación de muchos siglos, una canción divina que aún ahora, en una época ampliamente caracterizada como prosaica y materialista, emociona y conduce a las almas de los hombres hacia la devoción divina.



IGLESIA DE SANTA EULALIA. CABANZÓN (HERRERÍAS)

**Miércoles, 3 de agosto de 2010, 20 horas**

**EL CANTO MOZÁRABE**

**Ensemble Organum | Francia | Director: Marcel Pérès**

*La liturgia eucarística mozárabe. In omnem terram*

### **Oficio de las lecturas**

Per gloriam nominis tui (MM). Invocación sacerdotal de introducción

Alleluia, ortus conclusus. Officium (St.Eulalia; Tol.B fol.108)

Gloria in excelsis Deo (Tol.B fol.115)

Benedictus es (Himno de los 3 niños en la hoguera; MM)

In omnem terram exivit sonus eorum. Psallendo

Evangelio: Mateo; 24, 27-35 (Barc.)

Alleluia videant pauperes et letentur. Lauda

Penitentes orate. Preces (Monición; Tol.A fol. 35-36v)

Vox clamantis. Sacrificium (Domingo anterior S. Juan Bautista; Tol.B fol.63)

### **Oración eucarística**

Diálogo entre el celebrante y el coro (MM; y Tol.B fol.5)

Gratias Dei Patris. Sacerdote

Pacem meam do bobis. Coro  
Introibo ad altare Dei. Sacerdote  
Prefacio  
Sanctus (Tol.B fol.116)  
Qui venit ad me non esuriet. Ad confractionem panis (Tol.B fol. 116)  
Humiliate vos ad benedictionem! Sacerdote (MM)  
Gustate et videte. Ad accedentes (Tol.B fol.9v)  
Vicit leo de tribu Juda. Diácono (MM)

## In memoriam eterna erit justus. Lauda

FUENTES: Toledo. Capilla mozárabe de la catedral. Cantorales de Cisneros, Siglos XV-XVI, mss. A, B, C. Missale mixtum secundum regulam beati Isodori dictum Mozarabes. 1500 (MM). Barcelona. Orfeo Català ms.1, siglos XIII-XIV (Barc.)

### Notas al programa

El canto mozárabe es el antiguo canto litúrgico de las iglesias de la península ibérica. Se originó al principio de la evangelización de las provincias de la *Hispania romana* y se confirmó bajo el reinado de los visigodos (466-711) con una fuerte influencia de las iglesias de África del Norte. Continuó siendo practicado durante el período musulmán y es en esta época cuando recibió la denominación de *canto mozárabe*, término que designaba a los cristianos que habían conservado su fe y adoptado modos de vida próximos a la cultura árabe-beréber.

Las acciones emprendidas por los carolingios en el siglo IX para implantar la liturgia romana en todo el imperio no produjo ningún efecto sobre la península ibérica, excepto sobre los territorios de la *Marca Hispanica* del nordeste controlados por Carlomagno. No obstante, a finales del siglo XI, la apertura política de los reyes de Castilla más allá de los Pirineos modificó la voluntad de los obispos de mantener la vieja tradición. Así es como en 1081, a partir del concilio convocado en Burgos por rey Alfonso VI, decidieron reemplazar el antiguo canto hispánico por el gregoriano.

Los músicos de finales del siglo XI utilizaban un sistema de notación en el cual solo eran anotadas las inflexiones ornamentales de la voz y el contorno melódico pero, desgraciadamente, no los intervalos. A finales del siglo XV, fue anotado gracias a la clarividencia del cardenal Cisneros.

El programa del concierto traza las grandes líneas de la liturgia eucarística mozárabe, desde las invocaciones sacerdotales al pie del altar que abren la ceremonia, hasta la aclamación final del diácono: *Vicit leo de tribu Juda*.



IGLESIA DE SANTA MARÍA. SOBRELAPEÑA (LAMASÓN)

**Viernes, 5 de agosto de 2011, 20 horas**

## EL CANTO ESLAVO

Divna Lujvojevic | Serbia

Coro-Studio Melodi

TAJANA RISTIC, *alto*

SASA DAMNJANOVIC - VIKTOR LJUJIC, *tenores*

ZORAN DRASKOVIC, *barítono*

ZORAN TESIC, *bajo*

### *El misterio del canto ortodoxo eslavo*

- 1 **Kondakion de la Natividad de Cristo.** San Román el Cantor, siglo VI.
- 2 **Hymne (Salmo primero).** Arr. D. Ljubojevic.
- 3 **Kondakion de la Natividad de Cristo.** Canto del Monasterio de Valaam.
- 4 **Venid, arrodillémonos.** Canto ruso-bizantino.
- 5 **Señor, a tí clamo.** Salmo 140.
- 6 **Aksion estin.** Himno a la Madre de Dios.
- 7 **Cristo ha resucitado de entre los muertos.** Tropario de Pascua.
- 8 **Kyrie eleison**
- 9 **Agios o Theos.** Isaías el Serbio, siglo XV.

- 10 Los coros angélicos. Gran libro de horas.
- 11 Versículo cantado en las Grandes Completas de la Gran Cuaresma de Pascua y asociado al canto del salmo 150
- 12 Verso de Cuaresma asociado al Salmo 150
- 13 Anastaseos Hemera. Anónimo, siglo VIII.
- 14 Poliéléos. Salmo 134/135.
- 15 Stichères de Semana Santa. Tono 5.
- 16 Te escuchamos Madre de Dios. Hymno a la Madre de Dios.
- 17 Sticheron a San Esteban de Decani. Canto del Monasterio atonita de Hilandar.
- 18 Padre nuestro



IGLESIA DE SAN PEDRO. CICERA (PEÑARRUBIA)

**Domingo, 7 de agosto de 2011, 20 horas**

**EL CANTO JUDEO-ESPAÑOL**

**Alia Mvsica | España | Director: Miguel Sánchez**

*El alma lastimada. Mística y música en la liturgia judeoespañola*

- 1 'Et ša 'aré rašon. Yehudá aben Abbás. S. XII.
- 2 Nostalgia y alabanza de Jerusalén. Copla paralitúrgica (Estambul).
- 3 Ki ešmera šabat. Abraham aben 'Ezrá (apr. 1089-1167).
- 4 Sir haširim. Cantar de los Cantares (1:1-3; 6:2-3).
- 5 Dodí yarad leganó. Hayim Hacoheh (1585-1655).
- 6 Lešoni bonanta. Salomón aben Gabirol (apr. 1020-1057).
- 7 Noche de aljad. Copla. Abraham Toledo (s. XVII-XVIII).
- 8 Eleja Adonay. Oración penitencial (Alepo).
- 9 El arreglo de la novia. Canto de boda (Bulgaria).
- 10 Yede rašim. Yehudá Haleví (apr. 1075-1141).
- 11 Kol berué. Salomón Mosé Alaskar (1465-1542).

**Notas al programa**

Durante la llamada *Edad de Oro* del judaísmo español (siglos X-XII), los poemas

religiosos, con notables influencias de la poesía árabe, se cantaban con las melodías de otros poemas hebreos, tal como aparece indicado en manuscritos de la época. Es el período de esplendor de los poetas hispanojudíos como Yehudá Haleví, Salomón aben Gabirol o Abraham aben Ezrá.

Yehudá Haleví (apr. 1075-1161) consideraba la interpretación melódica en ritmo libre de una oración como la mejor forma de rezo, pues según él, la improvisación favorece el brotar de los sentimientos más ardientes ante Dios, mientras que el canto medido nunca tiene la misma intensidad de devoción. No obstante, poco sabemos acerca de la práctica musical en las juderías medievales. La música litúrgica que conocemos ha llegado hasta nosotros por transmisión oral de maestro a discípulo, impregnándose de elementos musicales de diferentes tradiciones occidentales y sobre todo orientales. El *hasán*, conductor del servicio musical litúrgico, ayudado por el sistema de signos acentuales, *teamim*, que acompaña un texto sagrado, entona los diferentes pasajes bíblicos según la tradición, aunque en la interpretación de muchos cantos sinagogales también interviene el *cahal* o congregación, participando de forma responsorial en los estribillos.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, la llegada de intelectuales y cabalistas sefardíes a la alta Galilea hizo emerger el misticismo judeoespañol dando origen a una poesía religiosa sefardí que tiene sus raíces en esa poesía hispanojudía medieval. La música se asentó en los círculos cabalísticos sefardíes como un medio para llegar al recogimiento religioso y a la comunicación entre el hombre y Dios, una música vocalmente muy elaborada al servicio de ese movimiento místico. Ahí nació la costumbre de levantarse los hombres a medianoche para entonar cantos de alabanza a Dios y poemas de contenido místico. Esta práctica estuvo a punto de desaparecer durante el siglo XIX, pero se ha mantenido hasta hoy en las tradiciones de Siria y Marruecos. A la segunda pertenecen, *Dodí yaraad leganá*, cuyo desarrollo sigue la tradición de las nubas arábigoandaluzas, y *Kol berué*, interpretada en forma responsorial, que pone de manifiesto las influencias más modernas de la tradición occidental.

Solo los hombres participan de forma activa en la liturgia, aunque en ciertos marcos paralitúrgicos y especialmente en la interpretación de coplas o romances cuyos textos ya no se cantan en hebreo sino en judeoespañol, las mujeres tienen una presencia activa. En las dos aquí incluidas destaca su abundante figuración melismática y las improvisaciones vocales e instrumentales. Se incluyen también un canto para el ritual de la boda, *El arreglo de la novia*, en el que destacan las disonancias armónicas que se producen en las respuestas del coro, y unos fragmentos del *Cantar de los Cantares* del rey Salomón que suelen cantarse antes del oficio del sábado entre las festividades de Pésaj y Šabuot.

La liturgia musical sefardí, enmarcada en el calendario hebreo de acontecimientos festivos del ciclo litúrgico anual, constituye pues, un vehículo para establecer la comunicación del hombre con Dios y un acercamiento del pueblo al Creador. Las oraciones diarias, los poemas litúrgicos y el esplendor de la mística judeoespañola ponen también sus contenidos al servicio de una música que nos sumerge en los sonidos del alma.



IGLESIA DE SAN PEDRO. CELIS (RIONANSA)

**Martes, 9 de agosto de 2011, 20 horas**

## EL CANTO GREGORIANO

**Scola Gregoriana Brugensis | Bélgica | Director: Roger Deruwe**

*Canciones de Pasión y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo*

### **Dominica in palmis**

Hosanna filio David (Antífona)

Pueri Hebraeorum (Antífona)

Gloria, laus et honor (Himno)

Occurunt turbae (Antífona)

In monti Oliveti (Responsorio)

Improperium (Ofertorio)

Pater, si non potest (Comunión)

### **Missa vespertina in cena Domini**

Lamentato Ieremiae Prophetae

Tristis est anima mea (Responsorio)

Nos autem gloriari oportet (Introito)

Christus factus est pro nobis (Gradual)

## **Antiphonae ad lotionem pedum**

Mandatum novum do vobis  
Dominus Iesus,  
Domine, tu mihi lavas pedes?  
In hoc cognoscent omnes  
Maneant in vobis  
Ubi caritas et amor

## **Feria sexta in passione Domini**

De lamentatione Ieremiae Prophetae  
Tenebrae factae sunt (Responsorio)  
Ecce lignum crucis (Antífona)  
Popule meus, quid feci tibi ! (Improperios)  
Crucem tuam (Antífona)  
Crux fidelis (Himno)

## **Ad vigiliam Paschalem**

Cantemus Domino (Tractus)  
Confitemini Domino (Aleluya)

## **Dominica Resurrectionis**

O filii et filiae (Cantus)  
Haec dies quam fecit Dominus (Gradual)  
Pascha nostrum immolatus (Aleluya)  
Victimae paschalis laudes (Secuencia)  
Surrexit Dominus (Comunión)  
Salve festa dies (Himno procesional)

## **Notas al programa**

En este programa se juntan dos partes. La primera surge de la *Passio*, la Pasión de Nuestro Señor. Cantos de exaltación y triunfo con la entrada de Nuestro Señor Jesucristo en Jerusalén, donde las masas lo alaban saludándolo con los ramos de palma. A continuación vienen cantos que describen la tristeza y angustia en el Monte de los Olivos.

La segunda parte trae el gozoso y festivo acontecimiento de la Pascua. Se cantan con júbilo cantos de la Resurrección de un belcantismo gregoriano. El aleluya con textos como “¡el Señor ha resucitado!” “Este es el día que hizo el Señor” se cantan con exaltación. Esta es la principal fiesta cristiana: “Salve festa dies”.

(Roger Deruwe)



IGLESIA DE SAN PEDRO. TUDANCA (TUDANCA)

**Jueves, 11 de agosto de 2011, 20 horas**

## DEL CANTO LLANO A LAS ESTAMPIDAS

**Hesperion XXI | España | Director: Jordi Savall**

Lira de arco (16. Jh.), Viella (15. Jh.) & Rebab (14. Jh.)

DRISS EL MALOUMI, *Oud*

PEDRO ESTEVAN, *Percusión*

*Peregrinajes del alma. La monodía instrumental en la diversidad cultural del medioevo europeo*

## I

**Alba** (Rebab & Perc.). Sobre el canto llano “*Alabado sea el Señor*”. Castellón de la Plana

**Danse de l’Esprit** (Oud & Perc.). Anónimo arabo-andaluz

**A la una yo nací**. Anónimo sefardí

**Danza del Viento**. Anónimo sefardí

**Saltarello**. Alfonso X el Sabio (CSM 77-119)

## II

**Rotundellus.** Alfonso X el Sabio (CSM 105)

**La Seconde Estampie.** El manuscrito del rey

**Nastaran** (Naghma instr.). Anónimo Tradición Oriental

**La Quarte Estampie Royal.** El manuscrito del rey

**Danza Ritual.** Anónimo arabo-andaluz

## III

**Improvisación** (Taksim). Danza turca Mss. de Kantemiroglu (89)

**Lamento di Tristano.** Anónimo (trecento mss.)

**Danza de las Espadas.** Anónimo arabo-andaluz

**Ductia.** Alfonso X el Sabio (CSM 248)

**Saltarello.** Anónimo (trecento mss.)

### Notas al programa

Las *Estampidas* son formas instrumentales de canción danzada que aparecen alrededor del siglo XII y que vienen a ser como la estela instrumental del canto llano vocal, aunque ya en el siglo X aparecen en el ámbito europeo las primeras representaciones de instrumentos pulsados y con arco en los manuscritos mozárabes de origen hispánico del Beato de Liébana (c. 920-930) y en diferentes manuscritos catalanes como la Biblia de Santa María de Ripoll.

En el siglo XIV se representaban ya en todas partes, como describe Juan Ruiz, el arcipreste de Hita en su famoso *Libro de buen amor* (c. 1330):

El mundo occidental, con la excusa de un progreso incierto, no ha sabido ni podido conservar gran cosa de su patrimonio organológico (instrumental) antiguo, aunque sí ha sabido preservar las obras más significativas de su patrimonio musical escrito gracias a la invención de la notación musical.

Cabe recordar que hasta la invención de la polifonía y la armonía, en la Península Ibérica compartimos especialmente un lenguaje musical próximo –propio de la escritura monódica–, como consecuencia de más de siete siglos de coexistencia de las tres culturas fundamentales del mundo mediterráneo: la judía, la musulmana y la cristiana.

(Jordi Savall)



Nansa Intercultural

# El Cantar de las Culturas

EL CANTO LLANO

CURRICULA



## Idimelon

El coro de música bizantina *Idimelon*, dirigido por Juan Tsamis, se constituyó en 1999, por deseo de jóvenes salmistas, alumnos de los más importantes profesores de la ciudad, los cuales honran con sus salmodias las iglesias de Salónica, de crear un nuevo conjunto vocal. El nombre de *Idimelon* fue adoptado por el coro en abril de 2003.

Desde sus primeras apariciones, el coro de música bizantina *Idimelon* ha recibido las mejores críticas por su sonoridad, su estilo y la cuidada calidad de sus actuaciones. *Idimelon* ha ofrecido conciertos en el Palacio de la Música de Salónica, en las Iglesias de San Demetrio, de Santa Sofía y Panagouda de la misma ciudad, Iglesia de San Nicolás de Alexandrupoli, Seminario de Música Internacional de Bertiskou, Festival de Música Religiosa de Patmos, 38 y 39 ediciones del Festival Dimitria.

En abril de 2004, *Idimelon* editó su primer CD con himnos y villancicos de San Lázaro de diferentes regiones de Grecia y de Chipre. Para su presentación, en la misma época, realizó dos conciertos en Lemeso y en Larnaca.

Teniendo como objetivo la investigación, el estudio, la conservación, la difusión y divulgación de la música bizantina en las diferentes longitudes y latitudes del mundo, el coro de música bizantina *Idimelon* actúa de un modo dinámico para consolidar la música bizantina en la conciencia y preferencia de cualquiera que adore el auténtico estilo de la música bizantina.

## Ensemble Organum

Fundado en 1982 por Marcel Pérès en la Abadía de Sénanque, e instalado en la Fondation Royaumont desde 1984, el Ensemble Organum se ha especializado en el arte vocal e instrumental de la Edad Media. Los campos de investigación del Ensemble se extienden desde los primeros repertorios litúrgicos conocidos (canto carolingio y romano) hasta aquellas fuentes del siglo XVIII en las que la estética es tributaria de la herencia medieval.

Los programas propuestos en sus conciertos son el resultado de sesiones de investigación que tienen lugar en la Fondation Royaumont, en el Departamento de Investigación e Interpretación de Músicas Medievales, del cual Marcel Péres es también director. Cada año el trabajo de los cantantes se centra en programas cuyo estudio se realiza conjuntamente con musicólogos e historiadores franceses y extranjeros. La investigación se enriquece de este modo con los descubrimientos históricos y musicológicos más recientes. Se presta especial atención a las tradiciones orales aún existentes, que se confrontan con nuevos enfoques.

Cada temporada musical es la ilustración de los repertorios y de los campos de investigación estudiados. La estructura flexible del Ensemble le permite contar para cada repertorio con cantantes de texturas distintas. Desde 1982, los cantantes franceses del Ensemble Organum, que forman el núcleo del grupo, han tenido la oportunidad de trabajar con músicos originarios de casi todos los países de la Unión Europea (España, Gran Bretaña, Italia, Alemania, Bélgica, Grecia), así como de Estados Unidos, Canadá, Colombia y Líbano.

Los numerosos conciertos y espectáculos ofrecidos desde 1982 en grandes Festivales Internacionales en Europa, América y el Próximo Oriente, la grabación de una veintena de discos (Harmonic records, Harmonia mundi) y las frecuentes participaciones en emisiones de radio (France Culture, France Musique, BBC, Deutsche Rundfunk) y de televisión (France 2, FR3, Canal +, Paris Premiere) le han dado la posibilidad al gran público de apreciar, de conocer mejor y de profundizar en la riqueza del patrimonio cultural europeo. Los socios más frecuentes del Ensemble son Radio France y Radio Classique, el departamento de Acción Artística del Ministerio francés de Asuntos Exteriores y las Instituciones francesas en el extranjero.

Por sus actividades ofrecidas en el mundo entero, el Ensemble Organum ocupa hoy en día uno de los primeros puestos en el panorama internacional de la música antigua.

## Marcel Pérès

Después de sus estudios de órgano y composición en el conservatorio de Niza, Marcel Pérès continuó su formación en Gran Bretaña y Canadá. De vuelta a Europa en 1979 se especializa en la música medieval y funda en 1982 L'Ensemble Organum, con el cual inicia una exploración metódica de los dominios menos estudiados de los repertorios medievales.

Marcel Pérès dirige numerosos programas de investigación interdisciplinar ayudándose a menudo de investigadores y músicos de diferentes orígenes norteafricanos, de próximo oriente o del este del mediterráneo.

Funda en 1984, en la Fondation Royaumont, un centro europeo de investigación sobre la interpretación de la música medieval, el CERIMM, del cual fue director hasta 1999.

Con l'Ensemble Organum, Marcel Pérès ha realizado una treintena de grabaciones discográficas de las cuales la mayor parte han recibido las mayores distinciones, Diapasón d'Or y Classical Awards.

Desde 2001, Marcel Pérès inaugura una nueva etapa en su andadura, con la implantación en la región Midi-Pyrénées, en la antigua Abbaye de Moissac, del CIRMA (Centro Itinerante de Investigación sobre las Músicas Antiguas), destinado a valorar la prodigiosa circulación de los hombres, de sus pensamientos y de su saber estar en el transcurso de los siglos a través de la música. Este centro permitirá responder a la creciente espera de los investigadores y del público creando un lugar de reflexión sobre las prácticas musicales antiguas y su pedagogía, que incluirá los más recientes avances en el dominio de las músicas orales.

La acción internacional de Marcel Pérès ha sido reconocida en 1990 con la concesión del Prix Leonard de Vinci por el Secretariado del Estado francés de las relaciones culturales internacionales. En 1996 le distinguieron como Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

### Divna Ljubojevic

Directora del Coro y Estudio de Música Sagrada Melodi, Divna nació en 1970 en Belgrado. En su infancia se inició en el canto religioso y muy pronto supo interpretar con sutileza los cánticos ortodoxos aprendidos en el seno del Monasterio Vavedenje en Belgrado. De niña estuvo instruida por las monjas que le fueron transmitiendo los secretos del canto único derivado de la tradición de Karlovac y del canto tradicional ruso. Estudió en la Escuela de Música Mokranjac en Belgrado y se graduó en la Academia de Música de Novi Sad.

Comenzó a dirigir el coro de la escuela Mokranjac en 1988, con el que realizó numerosos conciertos dentro y fuera del país; el más espectacular fue el de la Primera Liturgia de la Semana Santa bajo los pies del Templo de San Sava en Belgrado. Entre 1989 a 1991 dirigió la Primera Sociedad Coral de Belgrado, convirtiéndose en “el más joven de los dirigentes de este histórico coral fundado en 1853”. Con este conjunto, representando la más antigua de las tradiciones del canto ortodoxo, participó en brillantes conciertos, sobre todo en Grecia, en el Festival de Música Sacra en Delphos y Kefalonia.

Siendo profesora de música coral y solfeo Divna Ljubojevic ha sido premiada con diversos galardones durante sucesivas competiciones entre las escuelas de música. En 1997 y con la bendición de Obispo Ortodoxo Luka, fundó el coro de la Iglesia de San Sava en París con el que dio numerosos conciertos de música litúrgica eslava y griega en Bruselas, Senlis y París. También impartió clases de canto ortodoxo en la Academia estival de Amilly en Francia en junio de 1998. A partir del 2001 participa con STUDIO MELODI, como solista y como directora del coro, en múltiples conciertos en Francia, Alemania, Italia y Bélgica, España, Austria, Túnez, Israel.... Igualmente impartió varios talleres de canto ortodoxo en 2002 en París, Londres y Bruselas.

Actualmente dedica la mayor parte de su tiempo a las actividades artísticas del coro Melodi que fundó junto a un grupo de amigos y socios.

Su formación y su capacidad vocal la permiten asumir los papeles de solista soprano tanto en las óperas como en el repertorio barroco o el canto espiritual bizantino y las piezas renacentistas.

Desde 2001 Divna es asimismo conferenciante invitada en seminarios musicales por toda Europa.

### **Discografía**

Para la región de Serbia y los Balcanes, desde 1996 hasta hoy en día, Divna y Melodi han publicado nueve entregas musicales y una película documental.

Para el mercado mundial, se han publicado seis títulos en cooperación con JADE-Milan Music-Warner Music International:

CD “DIVNA, Misterios bizantinos”, 2004

CD “DIVNA, La liturgia divina de San Juan Crisóstomo”, 2004

CD “La gloria de Bizancio”, 2005

CD «DIVNA en concierto, Theatre des Abbesses, Paris», 2006

CD “Luces del canto bizantino”, 2007

CD “El alma del canto ortodoxo”, 2010

### **Coro-Studio Melodi**

El Coro-Studio Melodi es el corazón palpitante del coro. Lo componen personas que llevan mucho tiempo compartiendo una respiración común, tanto espiritual como litúrgica, y que han entregado a la música espiritual mucho más que su mero tiempo libre.

Fundado en otoño de 1991, el coro tiene como santo patrón a San Román, conocido en la historia de la Cristiandad como Melod (el que canta con dulzura), a quien con acierto se considera como uno de los mejores poetas por su riqueza de pensamiento, su profundidad de sentimientos, inspiración poética y belleza en el fraseo.

El origen de la palabra Melod es griego y su significado es “cantor”. Desde 2001 el estudio Melodi, junto con su directora y solista Divna,

lleva por el mundo la herencia musical ortodoxa, tanto serbia como de otros países. Han cantado en Francia, Suiza, Italia, España, Portugal, Alemania, Bélgica, Países Bajos, Austria, Rusia, África, tanto en renombrados festivales como en conciertos independientes.

### Alia Mvsica

ALIA MVSICA se creó en 1985 para interpretar música de la Edad Media y para el estudio e interpretación de la música judeoespañola, basándose en sus propios análisis y en las aportaciones de la musicología más reciente sobre estos repertorios.

ALIA MVSICA ha ofrecido conciertos en los más importantes Ciclos y Festivales de España, Europa, América del Sur y Estados Unidos de América, participando, entre otros, en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival International de Musique Sacrée de Montpellier, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Les Concerts Spirituels de Nantes, Senās Mūzikas Festivāls de Letonia, Festival Internacional de Santander, Festival “Voix et Route Romane” de Strasbourg, y ofreciendo conciertos en lugares tan emblemáticos como el *Museo del Prado* de Madrid, *Palacio de la Cultura* de Sofía (Bulgaria), *Elizabethan Theatre* de Washington, *Museo Sacro* de Caracas, *Cemal Resit Rey Konsert Salonu* de Istanbul, *Stedelijke Concertzaal De Bijloke* de Gent (Bélgica), *Palazzo Spagna* de Roma, *Vredenburg* de Utrecht, *Queen Elizabeth Hall* de Londres, *Kaufman Concert Hall* y *The Cloisters* (Metropolitan Museum) en New York.

ALIA MVSICA ha editado varios CD's que han merecido el elogio unánime de la crítica y han sido distinguidos con diferentes premios (“CD Compact”, “5 Diapasons”, “Lira de Oro”, “5 Goldberg”, “Diapasón de Oro”, “CHOC de Le Monde de la Musique”, “10/10” de Classics Today, entre otros). El grupo graba en exclusiva para Harmonia Mundi.

Recientemente ALIA MVSICA ha ofrecido conciertos en el *Museo del Louvre* de París, *Palacio Real* de Varsovia (Polonia), Festival Banchetto

Musicale de Vilnius (Lituania), *Hofkapelle der Residenz* de Munich, *Musikinstrumenten Museum* de Berlín, Tage Alter Musik de Regensburg (Alemania), Rencontres Internationales de Musique Médiévale du Thoronet (Francia), Quincena Musical Donostiarra, y Festival Música Antigua Aranjuez.

ALIA MUSICA ha sido distinguido con el premio 2010 de la Asociación Española de Festivales de Música Clásica (Festclásica).

### **Scola Gregoriana Brugensis**

Nació en 1970. Para colmar la laguna causada por la jubilación del maestro de capilla y por la desaparición del coro de niños y seminaristas, el organista de la catedral de Brujas, Roger Deruwe, reunió a algunos cantores para cubrir semanalmente la misa mayor en la catedral. Rápidamente este núcleo creció hasta formar una Scola dedicada consciente e intensamente al estudio del gregoriano. Desde 1979 el Festival de Flandes invita regularmente a la Scola a participar en su programación.

También han invitado al grupo otros festivales europeos prestigiosos como el Festival de Mosan, Festival de Bregenz, Festival de Música de Bourgogne, Festival de Avignon, Festival Estival de Paris, Festival de Salzburgo, Festivales de Madrid, Santander, San Sebastián, Palma de Mallorca, Cuenca y Girona y también han realizado conciertos en los Países Bajos, Inglaterra y Suiza. La Scola colabora regularmente en servicios religiosos tanto en la radio como en la televisión, retransmitidos por la VRT, RTB, France Musique, la radio y la televisión española, así como la ETB.

### **Roger Deruwe**

Roger Deruwe estudió música en los conservatorios de Brujas y Gante, donde obtuvo los primeros premios en armonía, contrapunto, fuga, historia de la música y el premio especial de órgano. Fue organista de la iglesia de San Jaime, de la basílica de la Santa Sangre, y titular de la catedral de Brujas.

Durante treinta años dirigió el grupo a capella Brugeois Veremanskoor, con el cual celebró las grandes fiestas litúrgicas en la catedral, y conciertos en toda Europa y Sudáfrica. El año 1970, su inquietud por la conservación y la revalorización del canto gregoriano lo impulsó a la creación de la Scola Gregoriana y a destinarla al servicio de las grandes misas semanales de la catedral de Brujas. Como organista ha realizado recitales en Francia, Alemania y Austria

### Hespèrion XXI

En la antigüedad se llamaba *Hesperia* a las dos penínsulas más occidentales de Europa: la Italiaca y la Ibérica. En griego antiguo, *Hesperio* significaba “originario de una de estas dos penínsulas” y también era el nombre que se le daba al planeta Venus cuando aparecía de noche por el occidente.

Unidos por una idea común –el estudio y la interpretación de la música antigua a partir de premisas nuevas y actuales– y fascinados por la inmensa riqueza del repertorio musical hispánico y europeo anterior al 1800, Jordi Savall, Montserrat Figueras, Lorenzo Alpert y Hopkinson Smith fundaron en 1974 el conjunto *Hespèrion XX*. En el transcurso de sus 30 años de existencia y con la colaboración de intérpretes destacados, se han rescatado del olvido numerosas obras y programas inéditos, aspecto que ha contribuido a una importante revalorización de los aspectos esenciales del repertorio medieval, renacentista y barroco. Desde su fundación, *Hespèrion XX* realiza un intensa actividad artística alrededor del mundo y participa regularmente en los principales festivales internacionales de música.

A las puertas del nuevo milenio, *Hespèrion XX* continúa siendo una herramienta de investigación y puesta en escena en directo y como tal, a partir del año 2000 ha cambiado su nombre a *Hespèrion XXI*. Esta formación se ha caracterizado por la manera ecléctica de tomar sus decisiones artísticas: sus objetivos se fundamentan en la investigación de una síntesis dinámica entre la expresión musical, los conocimientos estilísticos e históricos y la imaginación creativa a la

hora de intepretar música antigua en el siglo XXI. La atractiva empresa de reconstruir la exuberante riqueza de la música de otros tiempos y concretamente la de los siglos X al XVIII, ha introducido un aire nuevo en los planteamientos actuales. Gracias al dinamismo y a la fuerza vocacional de sus componentes, *Hespèrion XXI* ha sabido conquistar la Europa de las naciones extrayendo unos tesoros musicales muy valiosos que hasta ahora resultaban ocultos y olvidados. Con este bagage ha recorrido Europa, América del Norte, América del Sur y algunos países de Oriente. Sus discos e interpretaciones en directo han permitido recuperar el patrimonio sefardí con los cantos judeo-cristianos, las voces del Alándalus, el Siglo de Oro español, los romances del Quijote, los Madrigales de Monteverdi y los villancicos criollos de América. Los 57 CDs publicados hasta el momento son el mejor testimonio de la riqueza de posibilidades que continúa ofreciendo *Hespèrion XXI*.

### Jordi Savall

Jordi Savall es una de las personalidades musicales más polivalentes de su generación. Desde hace más de treinta años, sus actividades como intérprete de la viola da gamba, director, pedagogo, investigador y creador de nuevos proyectos, tanto musicales como culturales, le sitúan entre los principales artífices de la actual revalorización de la música histórica demostrando que la música antigua no tiene que ser necesariamente elitista y que puede interesar, en todo el mundo, a un público cada vez más joven y numeroso.

Es fundador y director de los grupos musicales *Hespèrion XXI* (1974), *La Capella Reial* de Catalunya (1987) y *Le Concert des Nations* (1989). Ha grabado más de 170 Cds, los últimos diez años bajo su sello discográfico Alia Vox. Entre las numerosas distinciones recibidas destacan: “Officier de l’Ordre des Arts et Lettres” (1988), la “Creu de Sant Jordi” (1990), “Miembro de Honor de la Konzerthaus” de Viena (1999), Doctor Honoris Causa por la Université Catholique de Louvain (2000), la Universidad de Barcelona (2006), y la Universidade de Evora (2007). Sus publicaciones discográficas han recibido varios “Midem Classical Awards” (1999, 2000, 2003, 2004, 2005, 2006 y

2008) y diversas nominaciones a los Grammy Awards. Entre sus últimos trabajos se encuentra el libro disco *Jérusalem. La Ville des deux Paix: La Paix céleste et la Paix terrestre*, que ha recibido en el 2009 los premios Orphée d'Or de l'académie du disque lyrique 2008 y el Caecilia 2008 como mejor disco del año escogido por la prensa, además del reciente Midem Classical Award 2010. El pasado año 2009, recibió el premio Händelpreis der Stadt Halle 2009 en Alemania y el Premio Nacional de Música otorgado por el *Consell Nacional de la Cultura i de les Arts* de Cataluña, a su trayectoria profesional. En el 2010 la Real Academia de las Artes y las Ciencias-Premios de la Música le ha otorgado el premio al mejor intérprete solista por el disco *The Celtic Viol* y este mismo año ha sido premiado con el "Praetorius Musikpreis Niedersachsen 2010" que otorga el Ministerio de Cultura y Ciencia de la Baja Sajonia.

En el año 2008 fue nombrado por la Unión Europea "Embajador para el Diálogo Intercultural" y "Artista para la Paz" dentro del programa de "Embajadores de Buena Voluntad" de la UNESCO. En el 2009 ha sido nombrado nuevamente "Embajador del año 2009 de la creatividad y la innovación" por la Unión Europea. En 2011 el libro-disco "Dinastía Borgia" ha recibido el premio Grammy Award 2011 en la categoría Best Small Ensemble Performance.

### **Driss El Maloumi**

Driss El Maloumi es considerado uno de los intérpretes de Oud más virtuosos de su generación, tanto en su país, Marruecos, como en el resto del mundo. Su cultura musical y literaria le permiten interpretar diferentes estilos musicales, gracias a un gran dominio instrumental. Ha conseguido asimilar el estilo de interpretación de los laúdes tribal, bereber, oriental y occidental, superando los clichés tanto étnico como académico.

Sus interpretaciones invadidas por una intensa nostalgia e inspiración, se llenan de ornamentos sin narcisismo escénico. Lejos de exhibirse, interpreta el laúd con elegancia y sinceridad.

Sus trabajos se dividen entre las investigaciones en grupo viajando muy cerca de diferentes colores musicales contemporáneos o descendientes del patrimonio y alimentándose del encuentro con artistas internacionales como Jordi Savall y su grupo Hespèrion XXI (España), Pierre Hamon (Francia), Keyvan Chemirani (Iran), Françoise Atlan (Francia), Omar Bachir (Irak), Carlo Rizzo (Italia) y Alla (Algeria) en música antigua, tradicional o clásica, y Paolo Fresu (Italia), Claude Tchamitchian (Armenia), Alban Darche (Francia) y Xavi Maureta (España) en jazz. Ha escrito y participado en la composición de músicas para numerosos espectáculos.

### Pedro Estevan

Pedro Estevan cursa estudios de percusión en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. En Aix-en-Provence (Francia), estudia percusión contemporánea con Sylvio Gualda y africana con el maestro senegalés Doudou Ndiaye Rose. Asimismo ha estudiado la técnica de “hand-drums” con Glen Velez. Fue miembro fundador de la *Orquesta de las Nubes* y del *Grupo de Percusión de Madrid*.

Ha colaborado, entre otras muchas orquestas, con la orquesta Nacional de España, RTVE, Sinfónica de Madrid, Gulbenkian de Lisboa, Orchestra of the 18th Century; también con los grupos *Koan*, *Sacqueboutiers de Toulouse*, *Paul Winter Consort*, *Camerata Iberia*, *An-LeuT Música*, *Accentus*, *Sinfonye*, *Ensemble Baroque de Limoges*, *The Harp Consort*, *Ensemble Kapsberger*, *Orphénica Lyra*, *Mudéjar* y *Orquesta Barroca de Sevilla*. Músico ecléctico, se dedica especialmente a la música antigua –*Hespèrion XXI*, *Le Concert des Nations*, *Laberintos Ingeniosos*– y a la música contemporánea con *Rarafonía*.

Como solista ha actuado con la Orquesta de Cámara Nacional de España y con la orquesta Reina Sofía. Ha intervenido en diversos montajes teatrales de Lluís Pasqual y de Nuria Espert. Ha compuesto la música para “Alesio” de Ignacio García May y para «La Gran Sultana» de Cervantes, dirigida por Adolfo Marsillach. Ha sido director musical en el montaje de “El Caballero de Olmedo” de Lope de Vega, dirigido por Lluís Pasqual para el Odeon-Théâtre de l’Europe.

Ha grabado para radios y televisiones en España, Francia, Reino Unido, Noruega, Estados Unidos, Canadá, Japón y Australia y ha participado en más de 100 discos entre los cuales destacan sus propios trabajos: “Nocturnos y Alevosias” y “El aroma del Tiempo”. Intervino en el disco de Paul Winter que obtuvo un Grammy en el año 1993.

Es profesor de Percusión Histórica en el ESMUC (Escuela Superior de Música de Catalunya).



Nansa Intercultural

# El Cantar de las Culturas

LOS SONES DEL MAR CARIBE

TEXTOS



- 1 **Kondakion de la Natividad de Cristo.** Tercer tono.  
“En este día, la Virgen da a luz al Dios anterior a los siglos y la tierra ofrece asilo en una cueva a lo Inaccesible. Los ángeles y los pastores cantan juntos Su gloria. Una estrella muestra a los Magos el camino hacia Belén. ¡Pues al mundo nos viene un Niño recién nacido, el Dios anterior a los siglos!”.
  
- 2 **Himno** (según el primer catecismo).  
“José fue presa del miedo al contemplar el misterio que sobrepasa toda naturaleza. Sus pensamientos se dirigieron hacia el cordero cubierto de rocío, la mata no consumida por el fuego, y la vara floreciente de Aarón: oh Madre de Dios, que has concebido sin semilla. La esposa y el ángel de la guarda son testigos”.
  
- 3 **Kondakion de la Natividad de Cristo.** Canto del monasterio Valaam.  
“En este día la Virgen da a luz al Dios anterior a los siglos y la tierra ofrece asilo en una cueva a lo Inaccesible. Los ángeles y los pastores cantan juntos Su gloria. Una estrella muestra a los Magos el camino hacia Belén. ¡Pues al mundo nos viene un Niño recién nacido, el Dios anterior a los siglos!”.
  
- 4 **Venid, arrodillémonos.** Canto según la liturgia a dos voces. Canto bizantino–ruso.  
“Venid, adoremos y arrodillémonos ante el Cristo. Sálvanos, oh Hijo de Dios, Tú que has resucitado de entre los muertos, sálvanos a nosotros que te cantamos: aleluya”.
  
- 5 **Venid, arrodillémonos.** Antiguo canto ruso.  
“Venid, adoremos y arrodillémonos ante el Cristo. Sálvanos, oh Hijo de Dios, Tú que has resucitado de entre los muertos, sálvanos a nosotros que te cantamos: aleluya”.

- 6 Señor, a ti clamo.** Salmo 140, cantado antes de Vísperas.  
 “¡Señor, a ti clamo, acude a socorrerme! ¡Escucha mi llamada cuando a ti grito!”
- 7 Aksion estin.**  
 “En verdad es digno celebrarte, oh Madre de Dios, bienaventurada y muy pura y Madre de nuestro Dios. A Ti, más venerable que los querubines e incomparablemente más gloriosa que los serafines, que sin corrupción has dado a luz a Dios el Verbo, a Ti, verdaderamente Madre de Dios, Te celebramos”.
- 8 El Cristo ha resucitado de entre los muertos.**  
 “El Cristo ha resucitado de entre los muertos,/ por su muerte Él ha triunfado sobre la muerte,/ Él nos libra de la tumba/ para darnos la vida”.
- 9 Kyrie eleison.**
- 10 Agios o Theos.**  
 “Santo Dios, Santo fuerte, Santo inmortal, ten piedad de nosotros”.
- 11 Los coros angélicos.**  
 “Los coros angélicos quedaron asombrados cuando Te vieron contado entre los muertos, a Ti, el Salvador, que has destruido la fuerza de la muerte, pero Contigo Tú has resucitado a Adán y nos has librado a todos del Infierno”.
- 12 Versículo cantado en las Grandes Completas de la Gran Cuaresma de Pascua y asociado al canto del salmo 150**  
 “Señor de las hazañas, sé con nosotros, no tenemos otro socorro que Tú en las desgracias, Señor de las hazañas, ten piedad de nosotros”.
- 13 Anastaseos hemera/ Anónimo (siglo VIII) irmos de la primera oda del Canon Pascual, primer tono.**

“¡Día de la Resurrección! Pueblos, resplandeced de júbilo, es la Pascua. ¡La Pascua del Señor! De la Muerte a la vida, de la tierra hasta el cielo. El Cristo nuestro Dios nos conduce, cantemos la victoria del Señor”.

- 14 Polieleos/Salmo 134 (135)** – Cantado solemnemente en los maitines de fiestas.  
 “Alabad el nombre del Señor, alabad al Señor vosotros sus siervos. Aleluya. Bendito sea el Señor desde Sion, El que habita en Jerusalén. Aleluya”.
- 15 Estiquerios de Pascua/ Quinto tono.**  
 “¡Que Dios se alce/ y que sus enemigos se dispersen! Pascua, tu santidad se revela a nuestros ojos en este día:/ Pascua nueva y sagrada,/ Pascua mística del Señor,/ Pascua venerable,/ Pascua de Cristo libertador,/ Pascua toda inmaculada,/ Pascua sin igual,/ Pascua de los fieles,/ Pascua que nos abre las puertas del Paraíso,/ Pascua en la que todo fiel recibe la santidad.
- 16 Te alabamos, oh Madre de Dios.** Himno a la Madre de Dios.
- 17 Estiquerio a San Esteban de Decani**  
 “Regocijaos, vosotros que venís del Poniente, y bailad de júbilo, pues tenéis entre vosotros la estrella sin declive y llena de luz, más brillante que los rayos del sol, Esteban el de gran renombre, nacido de una stirpe santa...”.  
 Canto del monasterio athonita de Hilandar.
- 18 Padre Nuestro.** Padre Nuestro que estás en los cielos, santificado sea Tu nombre, venga a nosotros Tu reino, hágase Tu voluntad así en la tierra como en el cielo, el pan nuestro de cada día dánosle hoy, perdónanos nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores y no nos dejes caer en la tentación, mas líbranos del mal.

**Alia Mvsica****‘Et ša‘aré rašón**

‘Et ša‘aré rašón lehipatéah  
 yom eheyé japay leEl šotéah.  
 Ana Zejor na li beyom hojéah  
 ‘Oqued vehane‘ecad vehamižbeah.

Amar leSará ki amudej Yišhac  
 gadal veló lamad ‘abodat šáhac  
 elej veorehu ašer lo el hac.  
 Amerá Lejá adón abal al tirhac.  
 ‘Aná Yehí libej beEl botéaj.  
 ‘Oqued vehane‘ecad vehamižbeah.

Dafcú beša‘aré rajamim liftoaj  
 haién lehižabaj veab ližbójaj  
 covim lael ubra amav libtójaj  
 daršú benajalat el lehistapéah  
 ‘Oqued vehane‘ecad vehamižbeah.

**Nostalgia y alabanza de Jerusalen**

Yirme quero madre  
 a Yerušalayim  
 y comer las hierbas  
 y hartarme de ellas.

En el kótel Marabí  
 hay una žiyara  
 todas mis demandas  
 allí me s’afirmaban.

En Él me arrimo yo  
 en Él m’enfiguío yo  
 en el patrón del mundo  
 en el señor del mundo

**Ki ešmerá šabat**

Ki ešmerá šabat Él yišmereni  
ot hi le'olmé 'ad benó ubení.

(Quen guarda el šabat, el Dio lo guarda a él, para siempre y siempre el Dio va 'star con él)

Asur mešó hefeš 'asot derajim  
gam miledaber bo dibré šerajim  
dibré sejourá af dibré melajim  
ehgué betorat Él utjakmeni.

Hu yom mejubad hu yom ta'anuguim  
léjem veyayin tob basar vedaguim  
hamitabelim bo ajor nesoguim  
ki yom semajot hu utsamejeni.

Mejel melajá bo sofó lehajrit  
'al ken ajabes-bo libí keborit  
etpalelá el Él 'arbit vešajrit  
musaf vegam minjá hu ya'aneni.

**Šir haširim**

Šir haširim ašer lišlomó.  
Yišaqueni minešicot pihu  
ki tobim dodeja miyayin.  
Leréaj šemaneja tobim  
šemen turac šemeja  
'al-ken 'alamot ahebuja.  
Mošjeni ajareja naruša  
hebiani hamélej jadarav  
naguila venismejá baj  
nažquira dodeja miyayin  
mešarim ahebuja.

Dodí yarad leganó la'arugot habóšem

Lir'ot baganim velilcot šošanim.  
Aní ledodí vedodí li haro'é bašošanim.

### **Dodí yarad leganó**

Dodí yarad leganó lir'ot baganim  
lehišta'asea' velilcot šošanim  
col dodí dofec pithí li tamatí  
ša'aré Žiyón ašer ahabti.

Eleja dodí nafší esá  
ej éšet ne'urim hi guerusá  
meaz hayiti 'al libejá jarušá  
veatá himlajta éšet ženunim.

### **Lešoní bonanta**

Lešoní bonanta / Elohay vatibjar  
beširim šesamta / befi tob mimišjar.  
Venegdejá konanta / še'aday mimišjar  
velí garón tata / becorí lo nijar.  
Veyišrí hilibanta / kemó šémer šajar  
velajén lo šata / lebabí bi sejarjar.  
Heyé sitrí 'atá / keetmol ujmajar  
umaguiní atá / Elohay al teajar.

### **Noche de aljad**

El Dio alto con su gracia  
mos mande muncha ganancia,  
non veyamos mal ni ansia  
a nos y a todo Yisrael.

Vos que soš padre rajmán  
mandamos al pastor nemán  
que mos seya en buen simán  
a nos y a todo Yisrael.

**Eleja Adonay**

Eleja Adonay nasati ‘enay  
 Šemá’ col tajanunay quegódel jasdeja.  
 Bešimjá batajti vejapay šitajti  
 debarim lacajti ubati ‘adeja.  
 Gaberú yegonotay vayijlú šenotay  
 ki jol-‘avonotay šatá lenegdeja.

Dolfá mitugá nafší ha’anugá  
 vejalés mideagá nefeš ‘abdeja.  
 Ha’aber jatatí Elohé yešu’atí  
 vegam et-dim’atí sima benodeja.  
 Ubrógues rajem šojrá vehinajem  
 vesaméaj venajem nefeš ‘abdeja.

**El arreglo de la novia**

– Ah señora novia, abajéš abajo  
 – No puedo, no puedo, que m’estó peinando  
 peinado de novia para el mancebico.

– Ah señora novia, abajéš abajo  
 – No puedo, no puedo, que m’estó vistiendo  
 vestido de novia para el mancebico.

Cuando vereš novia, al vuestro amado  
 tomalde la mano, lleváldolo al lado  
 que el hijo del hombre servido quiere.

**Yedé rašim**

Yedé rašim nejelasim, mehasig yedé jofram  
 abal berujam umar sijam,  
 yecademú et pené yošram;  
 ‘am nibdal holej vedal vesijó holej varam behiva‘adam bebet  
 mo‘adam ubigranam romemot Él,  
 lehacdí et quedóš Ya‘acov, veet-Elohé Yisrael.

**Kol berué**

Kol berué maala umata.  
 Yeidún ya dun, culam queehad  
 Adonay ehad ušemó ehad.  
 Selošim uštayim netivot šebilaj  
 Vejol mevin šodam yesaperú et godlaj.  
 Vehem yaquiru quihacol selaj  
 Vetá haEl ha melej hameyujad.  
 Meroš ve ‘ad yes laj simán  
 šafón veyam vequedem vetemán.  
 Sajac vetevel leja ‘de neemán  
 Mišé ejad umišé ejad.

Cuando las puertas de voluntad se abran, ese día extenderé mis manos a Dios, pidiendo por favor, acuérdate de mí en el día que juzgues. El que ofrece en sacrificio, el sacrificado y el altar.

Dijo a Sará: “Tu querido Isaac ha crecido  
 y no ha aprendido a adorar al Cielo; iré y le enseñaré lo que Dios  
 ordenó”. Ella dijo:  
 “Ve, señor, no te alejes”. Él contestó: “Que tu corazón confie en  
 Dios”. El que ofrece en sacrificio, el sacrificado y el altar.

Llamaron a las puertas de la misericordia para que abrieran, el hijo  
 para ser sacrificado y el padre para sacrificar, esperanzados en Dios  
 y confiando en su misericordia. Los que tienen esperanza en Dios  
 renovarán su fuerza; exigieron unirse a la heredad de Dios. El que  
 ofrece en sacrificio, el sacrificado y el altar.

Si guardo el sábado Dios me guardará  
 este es el testimonio para siempre entre Él y yo.

(Quen guarda el šabat, el Dio lo guarda a él, para siempre y siempre el Dio va ‘star con él)

Está prohibido hacer negocios y viajar,  
también hablar en él sobre necesidades,  
sobre comercio e incluso sobre asuntos de reyes,  
meditaré sobre la Ley de Dios y me instruirás.

Es un día honrado, es un día de goces,  
pan y buen vino, carne y pescados,  
los que en él están de luto se retiran [del luto]  
porque es un día de alegría y me alegraré.

El que empieza un trabajo en él su destino es desaparecer, por lo tanto lavaré en él mi corazón como jabón rezaré a Dios arbit sajrit, musaf y también minjá, Él me contestará.

El cantar de los cantares de Salomón.  
Que me besen los besos de tu boca  
porque tus amores son mejores que el vino.  
Es bueno el olor de tus perfumes,  
tu nombre es perfume fragante,  
por eso te aman las doncellas.  
Llévame contigo, corramos.  
El rey me ha llevado a sus cámaras,  
gozaremos y nos alegraremos contigo,  
alabaremos tus amores más que el vino;  
con razón te aman.

Mi amado ha bajado a su jardín, a los arriates del bálsamo, para apacentar en los jardines y cortar rosas. Yo soy de mi amado y mi amado es mío, el pastor entre las rosas.

Mi amado ha descendido a su jardín a apacentar en los huertos

para solazarme y coger rosas.  
 La voz de mi amado llama: “Ábreme, amada  
 mía, las puertas de Sión que yo amo”.  
 Hacia ti, amado mío, mi alma elevaré  
 ¡cómo la mujer de tu juventud fue repudiada!  
 Desde entonces he estado grabada en tu corazón  
 y tú has coronado a una prostituta.

Has puesto atención en mi discurso, Dios mío,  
 y has elegido las canciones que has puesto en mi boca, que para mí  
 son mejores que las riquezas.  
 Desde mi niñez has guiado mis pasos hacia Tí  
 y me has dado una garganta que no se seca cuando te llamo. Mi  
 naturaleza has emblanquecido como la lana y por ello no has  
 puesto en mí un corazón agitado. Sé mi refugio ahora, como ayer y  
 como mañana pues Tú eres mi escudo, oh Dios, no te demores.

Hacia Ti, Señor, he elevado mis ojos, escucha la voz de mis  
 plegarias con la grandeza de Tu misericordia. En Tu nombre he  
 confiado y, extendidas las manos, con mi oración he venido hasta  
 Ti. Mis aflicciones han aumentado y mis años se han agotado  
 porque todos mis pecados has puesto en mi contra.  
 Mi delicada alma ha desfallecido de pesar,  
 libera de inquietud el alma de Tu siervo.  
 Haz desaparecer mi pecado, Dios de mi salvación,  
 y también mi lágrima pon en Tu cuenco.  
 Y en hora de cólera apiádate, recuerda y consuela  
 y alegre y tranquiliza el alma de Tu siervo.

Manos de pobres debilitadas para conseguir su redención, solo con su espíritu y la amargura de su oración reciben a su Creador. Pueblo apartado, se va empobreciendo y su oración se va elevando cuando se congrega en la casa de su congregación y en sus gargantas se elevan a Dios para santificar al santo de Jacob y al Dios de Israel.

Todos los seres de arriba y de abajo atestiguan y anuncian juntos: “El Eterno es Uno, y su nombre es Uno”. Treinta y dos son las sendas que llevan a ti, y todos los que comprenden su misterio proclamarán tu grandeza y ellos reconocerán que todo es tuyo y que tú eres el Dios y el rey único. Cuando los corazones meditan sobre el mundo formado, encuentran que todo lo que existe es doble, excepto tú; con número y con peso todo es contado, todo fue establecido por un solo pastor.

### Scola Gregoriana

**Hosanna Filio David**, Benedictus qui venit in nomine Domini. Rex Israel: Hosanna in excelsis.

**Pueri Hebræorum**, portantes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: Hosanna in excelsis. Pueri Hebræorum vestimenta prosternebant in via et clamabant dicentes: Hosanna Filio David, benedictus qui venit in nomini Domini.

**Gloria, laus et honor** tibi sit Rex Christe Redemptor, cui puerile decus prompsit: Hosanna pium. Israel es tu rex, Davidis et inclita proles: Nomini que in Domini, rex benedicte, venis. Coetus in excelsis te laudat cælicus omnis, et mortalis homo, et cuncta creata simul.

Plebs hæbrea tibi cum palmis obvia venit; cum prece, voto,  
hymnis, adsumus ecce tibi.

Hi placuere tibi, placeat devotio nostra; Rex bone, Rex clemens,  
cui bona cuncta placent.

**Occurrunt turbæ** cum floribus et palmis Redemptori obviam: et  
victori triumphanti digna dant obsequia: Filium Dei ore gentes  
praedicant: et in laudem Christi voces tonant per nubile:  
Hosanna!

**In monte Oliveti** oravit ad Patrem: Pater, si fieri potest, transeat a  
me calix iste. Spiritus quidem promptus est, caro autem  
infirmata, fiat voluntas tua.  
Vigilate, et orate, ut non intretis in tentationem.

**Improperium** expectavit cor meum, et miseriam: et sustinui qui  
simul contristaretur, et non fuit: consolantem me quaesivi, et  
non inveni: et dederunt in escam meam fel, et in siti mea  
potaverunt me aceto.

**Pater, si non potest** hic calix transire, nisi bibam illum: fiat  
voluntas tua.

### **Incipit Lamentatio Ieremiae Prophetæ.**

Aleph. Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi  
vidua domina Gentium: princeps provinciarum facta est sub  
tributo.

Beth. Plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius in maxillis  
eius: non est qui consoletur eam ex omnibus caris eius: omnes  
amici eius spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

Ghimel. Migravit Iudas propter afflictionem, et multitudinem  
servitutis: habitavit inter Gentes, nec invenit requiem: omnes  
persecutores eius apprehenderunt eam inter angustias.

Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

**Tristis est anima mea** usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate

mecum: nunc videbitis turbam, quæ circumdabit me. Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis. - Ecce appropinquat hora, et Filius hominis tradetur in manus peccatorum.

**Nos autem gloriari** oportet in Cruce Domini nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salvati, et liberati sumus.

Ps. Deus misereatur nostri, et benedicat nobis: illuminet vultum suum super nos, et misereatur nostri.

**Christus factus est** pro nobis, obediens usque ad mortem, mortem autem crucis.

Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.

**Mandatum novum** do vobis: ut diligatis invicem, sicut dilexi vos, dicit Dominus.

Ps. Beati immaculati in via: qui ambulant in lege Domini.

**Dominus Iesus**, postquam cenavit cum discipulis suis, lavit pedes eorum, et ait illis: Scitis quid fecerim vobis ego Dominus et Magister? Exemplum dedi vobis, ut et vos ita faciatis.

Ps. Benedixisti Domine terram tuam: avertisti captivitatem Iacob.

**Domine, tu mihi lavas pedes?** Respondit Iesus et dixit ei: Si non laveris tibi pedes, non habebis partem mecum.

Venit ergo ad Simonem Petrum, et dixit ei Petrus.

**In hoc cognocent omnes**, quia mei estis discipuli, si dilectionem habueritis ad invicem.

Dixit Iesus discipulis suis.

Maneant in vobis fides, spes, caritas, tria haec: maior autem horum est caritas.

Nunc autem manent fides, spes, caritas, tria haec: maior autem horum est caritas.

**Ubi Caritas et amor, Deus ibi est.**

Congregavit nos in unum Christi amor. Exultemus, et in ipso iucundemur.

Timeamus et amemus Deum vivum. Et ex corde diligamus nos sincero

Ubi caritas et amor, Deus ibi est.

Simul ergo cum in unum congregamur: Ne nos mente dividamur caveamus. Cessent iurgia maligna, cessent lites. Et in medio nostri sit Christus Deus.

Ubi caritas et amor, Deus ibi est.

Simul quoque cum beatis videamus. Glorianter vultum tuum, Christe Deus: Gaudium quod est immensum, atque probum, Saecula per infinita saeculorum. Amen

**De Lamentatione Ieremiae Prophetae.**

Heth. Misericordiae Domini quia non sumus consumpti: quia non defecerunt miserationes eius.

Heth. Novi diluculo, multa est ides tua.

Heth. Pars mea Dominus, dixit anima mea: propterea exspectabo eum.

Teth. Bonus est Dominus sperantibus in eum, animae quaerenti illum.

Teth. Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei.

Teth. Bonum es viro, cum portaverit iugum ab adolescentia sua. Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

**Tenebræ factae sunt, dum crucifixissent Iesum Iudæi, et circa**

horam nonam exclamavit Iesus voce magna : Deus meus, ut quid me dereliquisti? Et inclinato capite, emisit spiritum.

Exclamans Iesus voce magna, ait: Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.

**Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit. Venite adoremus.**

**Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.**

Quia eduxi te de terra Aegypti: parasti crucem salvatori tuo.  
 Agios, o Theos. Sanctus Deus.  
 Agios ichyros. Sanctus fortis.  
 Agios athanatos, eleison imas.  
 Sanctus immortalis, miserere nobis.  
 Quia eduxi te per desertum quadraginta annis, et manna cibavi  
 te, et introduxi in terram satis optimam: parasti crucem  
 Salvatori tuo.

**Crucem tuam** adoramus, Domine: et sanctam resurrectionem  
 tuam laudamus et glorificamus: ecce enim propter lignum  
 venit gaudium in universo mundo.  
 Ps. Deus misereatur nostri, et benedicat nobis: illuminet  
 vultum suum super nos, et misereatur nostri.

**Crux fidelis**, inter omnes arbor una nobilis: Nulla silva talem  
 profert, fronde, flore, germine: Dulce lignum, dulces clavos,  
 dulce pondus sustinet.

**Pange, lingua**, gloriosi lauream certaminis, Et super crucis  
 trophaeo dic triumphum nobilem: Qualiter Redemptor orbis  
 immolatus vecerit.  
 De parentis protoplasti fraude Factor condolens, quando pomi  
 noxialis in necem morsuruit : Ipse lignum tunc notavit, damna  
 lini ut solveret.  
 Sempiterna sit beata Trinitati gloria : Aequa Patri, Filioque ;  
 par decus Paraclito : Unius Trinique nomen laudet universitas.  
 Amen.

**Cantemus Domino**: gloriose enim honorificatus est: equum et  
 ascensorem proiecit in mare: adiutor et protector factus est  
 mihi in salutem.  
 Hic Deus meus, et honorabo eum : Deus patris mei, et  
 exaltabo eum.  
 Dominus conterens bella : Dominus nomen est illi.

**Alleluia. Confitemini Domino**, quoniam bonus: quoniam in saeculum misericordia eius.

**Alleluia. O filii et filiae**, Rex caelestis, Rex gloriae morte surrexit hodie, Alleluia.

Ex mane prima Sabbati ad ostium monumenti accesserunt discipuli, Alleluia.

Et Maria Magdalene, et Iacobi, et Salome Venerunt corpus ungere, Alleluia.

In albis sedens angelus praedixit mulieribus: In Galilaea est Dominus, Alleluia.

Quando Thomas Christi latus, Pedes vidit atque manu, Dixit: Tu es Deus meus, Alleluia.

Beati qui non viderunt, Et firmiter crediderunt, Vitam aeternam habebunt, Alleluia.

In hoc festo sanctissimo Sit laus et iubilation, Benedicamus Domino, Alleluia.

**Alleluia. Pascha nostrum** immolatus est Christus.

**Victimæ paschali laudes** inmolent Christiani. Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores. Mors et vita duello confluxere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus. Dic nobis Maria, quid vidisti in via? Sepulcrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis, angelicos testes, sudarium et vestes. Surrexit Christus spes mea; praecedet suos in Galileam. Scimus Christum surrexisse a mortuis vere. Tu nobis victor Rex, miserere. Amen.

**Surrexit Dominus**, et apparuit Petro, alleluia.

**Alleluia.** Ps. Laudate dominum omnes gentes : laudate omnes populi.

**Salve festa dies**, toto venerabilis aevo, Qua Deus infernum vicit et astra tenet.

Ecce renascentis testatur gratia mundi omnia cum Domino  
dona redisse suo.

Namque triumphanti post tritica tartara Christo undique fronde  
nexus, gramina flore favent.

Qui genus humanum cernens mersisse profundo, ut  
hominem eriperes, es quoque factus homo.

Tristia cesserunt infernae vincula legis, expavitque chaos  
luminis ore premi.

Auditui meo da vis et gaudium et letitiam

et letitiam letitiam

et exultabunt ossa et ossa et

exultabunt ossa et exultabunt ossa

humiliata. hu —————

humilia ta. hu —————

6

Comundum crea in me De... us

Comundum crea in me De... us

Comundum crea in me De... us

crea in me De... us et spix

inoba in bis cexibus me... is. Me-

et spixitum techa

in bis cexibus me... is. Me-

is. in bis ce... xibus me... is. Me-

