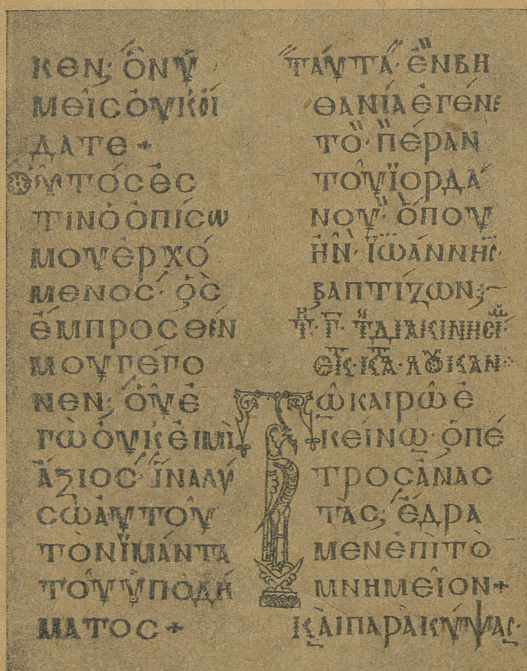


Dr. EGON WELLESZ



## MÚSICA BIZANTINA

3.2

## COLECCIÓN LABOR

---

### Lea V.

en las últimas páginas  
de este manual:

La lista de los manua-  
les publicados, que  
le dará una idea de  
la variedad y nú-  
mero de temas tra-  
tados en esta impor-  
tantísima Colección



El Catálogo general  
de Colección Labor  
se envía gratis

---

BIBLIOTECA DE  
INICIACIÓN CULTURAL



COLECCION LABOR

---

MÚSICA  
BIZANTINA

---

Dr. EGON WELLESZ



EDITORIAL LABOR. S. A.



Como una viva proyección de las civilizaciones del pasado y de las obras más selectas y características de la época presente, los Manuales de orientación altamente educadora que forman la

## COLECCIÓN LABOR

pretenden divulgar con la máxima amplitud el conocimiento de los tesoros naturales, el fruto del trabajo de los sabios y los grandes ideales de los pueblos, dedicando un estudio sobrio, pero completo, a cada tema, e integrando con ellos una acabada descripción de la cultura actual.

Con claridad y sencillez, pero, al mismo tiempo, con absoluto rigor científico, procuran estos volúmenes el instrumento cultural necesario para satisfacer el natural afán de saber, propio del hombre, sistematizando las ideas dispersas para que, de este modo, produzcan los apetecidos frutos.

Los autores de estos manuales se han seleccionado entre las más prestigiosas figuras de la Ciencia, en el mundo actual; el reducido volumen de tales estudios asegura la gran amplitud de su difusión, siendo cada manual un verdadero maestro que en cualquier momento puede ofrecer una lección breve, agradable y provechosa: el conjunto de dichos volúmenes constituye una completísima

### Biblioteca de iniciación cultural

cuyos manuales, igualmente útiles para el estudiante y el especialista, son de un valor inestimable para la generalidad del público, que podrá adquirir en ellos ideas precisas de todas las ciencias y artes.



45 E

# COLECCIÓN LABOR

## BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

---

La Naturaleza de todos los países. La Cultura de todos los pueblos. La Ciencia de todas las épocas

### PLAN GENERAL

SECCIÓN I  
**Ciencias filosóficas**

---

SECCIÓN II  
**Educación**

---

SECCIÓN III  
**Ciencias literarias**

---

SECCIÓN IV  
**Artes plásticas**

---

SECCIÓN V  
**Música**

---

SECCIÓN VI  
**Ciencias históricas**

SECCIÓN VII  
**Geografía**

---

SECCIÓN VIII  
**Ciencias jurídicas**

---

SECCIÓN IX  
**Política**

---

SECCIÓN X  
**Economía**

---

SECCIÓN XI  
**Ciencias exactas,  
físicas y químicas**

---

SECCIÓN XII  
**Ciencias naturales**

# SECCIÓN V : : MÚSICA

## VOLÚMENES PUBLICADOS

**Teoría general de la Música**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales y un Índice acústico. (2.<sup>a</sup> edición).

**Compendio de Armonía**, por H. SCHOLZ. (2.<sup>a</sup> edición).

**La Orquesta moderna**, por el Prof. Dr. FR. VOLBACH. Con 56 figuras y 3 láminas. (2.<sup>a</sup> edición).

**Compendio de instrumentación**, por el Prof. H. RIEMANN. Con 16 figuras en el texto, numerosos ejemplos musicales y un Índice acústico. (2.<sup>a</sup> ed.)

**Manual del pianista**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales, 4 figuras y un Índice acústico.

**Reducción al piano de la partitura de orquesta**, por el Prof. Dr. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.<sup>a</sup> edición).

**Bajo cifrado (Armonía práctica realizada al piano)**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales, clave de temas, una lámina y un Índice acústico.

**Ditado musical**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales y un Índice acústico.

**Fraseo musical**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales.

**Música popular española**, original del Prof. E. LÓPEZ CHAVARRI, de Valencia. Con numerosos ejemplos musicales y 17 láminas.

**La Música en la Antigüedad**, por el Prof. K. SACHS, de Berlín. Con 12 ejemplos musicales, 18 figuras y 21 láminas.

**Manual del organista**, por el Prof. H. RIEMANN. Con 35 figuras, 6 láminas y una escala acústica.

**Composición musical**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales.

**Fuga**, por el Prof. S. KREHL. Con numerosos ejemplos musicales.

**Contrapunto**, por el Prof. S. KREHL. Con numerosos ejemplos musicales.

**Historia de la Música**, por el Prof. H. RIEMANN. Con 60 figuras, 17 láminas y numerosos ejemplos musicales.

**Música bizantina**, por el Dr. EGON WELLESZ. Con numerosos ejemplos musicales.

**Armonía y modulación**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales.

**Música de Oriente**, por R. LACHMANN. Con numerosos ejemplos musicales y 8 láminas.

**La Melodía**, por ERNST TOCH. Con numerosos ejemplos musicales.

## VOLÚMENES EN PRENSA

**La tonadilla escénica**, por JOSÉ SUBIRÁ.

**Análisis del clave bien templado**, por H. RIEMANN.



MÚSICA  
BIZANTINA



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
LAS PALMAS DE G. CANARIA  
N.º Documento 505841  
N.º Copia 871124

COLECCIÓN LABOR

---

SECCIÓN V

MÚSICA

N.º 264

---

BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

19756  
10178



Dr. EGON WELLESZ

# MÚSICA BIZANTINA

Traducción de

ROBERTO GERHARD

---

EDITORIAL LABOR, S. A. : BARCELONA - BUENOS AIRES

Con ejemplos musicales y 16 láminas

1930

ES PROPIEDAD



## Nota preliminar

Un estudio de la música bizantina, apoyado en una amplia base de historia de la cultura, es intentado aquí por vez primera. Trátase de uno de los más recientes dominios abiertos a la investigación por la Musicología moderna. Los resultados obtenidos hasta el presente consisten aún, en su mayoría, en trabajos monográficos y estudios sobre aspectos parciales de esta materia, de suerte que todavía tienen un carácter de estudios preparatorios.

Es muy poco lo que se lleva transcrito hasta hoy de los ricos tesoros de la música bizantina ; publicaciones más extensas, sin embargo, no podrán hacerse esperar mucho tiempo, ya que, dado el incremento que los estudios sobre la música de Oriente van tomando, resulta más imperiosa cada día la necesidad de conocer ante todo la música de la Iglesia bizantina, que abarca, por los documentos conservados, un período de ocho siglos. Preparar el camino a esa labor futura es el objeto que se propone el presente estudio. Para poder situarnos de una manera justa frente a la inmensa multitud de formas y tipos, y lograr de ellos una visión exacta, ha sido preciso — en mayor medida aún de lo que en

otros campos de investigación sucede — entrar a estudiar muy en detalle las premisas culturales en que se apoya la música bizantina en su evolución a través de los siglos.

De acuerdo con el carácter de la Colección de que este Manual forma parte, hemos evitado entrar en cuestiones todavía debatidas en la actualidad, así como ocuparnos del estado general de la investigación en el momento presente. En lo que se refiere al problema de la transcripción de los neumas bizantinos, creo necesario declarar que en esa cuestión estoy de acuerdo con H. J. W. Tillyard en todos los puntos esenciales. Como lo hace notar dicho autor en su obra *Byzantine Music and Hymnography*, hemos investigado independientemente los problemas de la notación, y nuestras transcripciones de los documentos pertenecientes a las épocas más importantes se apoyan sobre bases idénticas. Adoptando mi interpretación rítmica de la notación bizantina del período medio y último — interpretación que se halla absolutamente esclarecida paleográficamente — no queda ya obstáculo alguno para la transcripción de las melodías bizantinas hecha en gran escala.

Egon Wellesz

Viena, agosto de 1926.



## ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
<b>Introducción</b> .....	9
CAPÍTULO I	
<b>Fundamentos de la cultura bizantina</b> .....	15
CAPÍTULO II	
<b>La Música en el ceremonial de la Iglesia y de la Corte..</b>	21
CAPÍTULO III	
<b>La misa bizantina</b> .....	31
CAPÍTULO IV	
<b>La himnografía bizantina</b> .....	37
1. La himnografía primitiva y el Kontakion .....	37
2. El canon .....	45
3. La rítmica en la himnografía bizantina .....	53
CAPÍTULO V	
<b>La Música bizantina</b> .....	56
1. Signos ekfonéticos .....	58
2. Notación bizantina primitiva .....	61
3. Teoría bizantina de la música .....	64
4. Notación bizantina de la Época media (notación redonda) .....	71
5. Notación bizantina de la Época avanzada .....	81

## CAPÍTULO VI

	<u>Págs.</u>
La Música de la Iglesia griega moderna.....	88
Ejemplos musicales .....	96
Índice cronológico.....	102
Bibliografía.....	104
Índice alfabético.....	109
Ilustraciones.....	113

---



## Introducción

Como una de las últimas ramas del grupo de ciencias, cuyo conjunto forma la Ciencia o Historia de la Cultura, la historia de la Música, como disciplina sistemática, ha venido a colocarse hace medio siglo al lado de sus disciplinas hermanas, la historia de la Literatura y la historia del Arte. Los grandes proyectos y los nobles anhelos universalistas que habían cultivado los enciclopedistas hubieron de ser abandonados en favor de un trabajo monográfico, de un exacto trabajo de detalle sobre base histórica. Fueron, en primer lugar, las grandes figuras y las obras de los más insignes artistas de nuestra época las que se estudiaron de una manera acabada ; más tarde se procura investigar el mundo circundante en que se habían producido, llegando de esta suerte a una penetración cada vez más diferenciada de la moderna historia de la Música y, por fin, con mirada retrospectiva, se pasa desde aquí a la investigación de épocas más remotas, madres de la nuestra.

Paralelamente a esa investigación de la Edad Media y de la Edad Moderna, empieza, promovido por las disposiciones del papa Pio X referentes a la reorganización del canto gregoriano, un estudio de la música sacra

de principios de la Edad Media, el cual, en un lapso de tiempo relativamente corto, ha llegado a resultados de suma importancia. Por esta razón, precisamente, se impone ya con carácter imperativo, la necesidad de remontar más allá del terreno de la investigación de los neumas latinos propiamente dicho, hasta las mismas fuentes de donde este arte ha brotado a su vez ; es decir, que es necesario averiguar si la música de la Iglesia latina tiene un sello propio y peculiar, o bien si se apoya — y en este caso en qué medida — en una tradición extranjera. Este género de estudios ha de conducirnos forzosamente a ocuparnos de las primeras fases evolutivas de la música cristiana, cuyos orígenes se hallan en Oriente. Sólo desde época muy reciente vienen planteándose los problemas referentes a esas fases iniciales de la música cristiana, ya que antes no habían podido llegar a despertar y a mantener prolongado interés los problemas que se relacionan con la música oriental ; de este modo queda ampliado el terreno de la investigación histórica — antes reducido al mundo occidental — al Oriente cercano, y, especialmente, al extenso dominio del Imperio bizantino.

El estudio de la música del Imperio bizantino no se emprende, pues, como finalidad propia, sino que se entiende ha de ser de importancia como fuente histórica en el estudio de los orígenes de la música cristiana occidental. Cuando hablamos aquí de música bizantina, no hay que entender que se trate únicamente de la música que se cultivaba en Bizancio, capital del Imperio, sino que ha de comprenderse incluída la mú-



sica de todo el Imperio bizantino, en cuanto se compone, con carácter profano o religioso, sobre textos griegos. En un trabajo como el presente, que representa uno de los primeros ensayos dedicado a este tema, en un terreno que hasta hoy ha sido poco cultivado por la ciencia musicológica, conduciríanos demasiado lejos incluir en el círculo de nuestras consideraciones los restos que se conservan de música siria, armenia y copta, con objeto de indagar hasta qué punto los cantos de la Iglesia conservados por tradición oral se apoyan en una tradición antigua, o han sido compuestos como melodías nuevas sobre textos antiguos. Por lo pronto es forzoso reducir la materia limitándonos a los cantos profanos y religiosos conservados por escrito, compuestos sobre textos griegos y provistos de signos musicales, con objeto de permanecer en terreno firme y no hacer impugnable, con vagas hipótesis, un dominio de investigación que se halla todavía en estado de formación.

Por otra parte, toda investigación relacionada con los problemas que caen dentro del campo de los estudios bizantinos, ha tenido que luchar hasta hace poco con prejuicios y prevenciones que no se han desvanecido aún del todo. Mientras los estudios de la Antigüedad clásica seguían dando ricas cosechas, se estaba muy lejos de querer ahondar en época más remota, que se consideraba como semibárbara. Sólo desde hace unos cincuenta años puede decirse que existe un más vivo interés para los estudios de la cultura bizantina. Los estudios teológicos y los estudios históricos dieron los

primeros pasos en este sentido ; siguieron luego los estudios filológicos y de historia del arte ; en los últimos años, por fin, ha venido la historia de la Música a señalar sus posiciones frente a algunos problemas preliminares. Pero casi en todas partes, al tratarse de estudios de ese orden, encontramos en los prólogos excusas y declaraciones del autor destinadas a explicar por qué se ha ocupado de aquella época « difamada », que suele considerarse generalmente como una época de decadencia.

Mas si se considera desde una perspectiva histórica la misión política desempeñada por Bizancio en la Edad Media, resulta que de las empresas y de los problemas con que tuvo que enfrentarse el Imperio, se desprende una visión esencialmente distinta de la generalizada imagen de un poder en decadencia continua. Las luchas interminables que tuvo que sostener el Imperio en el curso de su existencia milenaria, se comprenden teniendo en cuenta que se trataba de un Estado que constituía la llave de dos continentes. Bizancio, compuesto de los países y de los pueblos más heterogéneos, hubo de aguantar durante varios siglos el choque de los árabes y de los osmanes, unidos por la idea religiosa del islamismo, a la par que resistía al empuje de búlgaros y petchenegos expulsados de sus territorios por hordas nómadas. Más tarde hay que añadir las disensiones religiosas y políticas con el Occidente y el ataque de los cruzados, quienes veían en los partidarios de la ortodoxia un enemigo más temible aún que en el islamismo. A pesar de todo esto, logra Bizancio dar pruebas ininte-



rrumpidas de su vitalidad, lo mismo en el interior que en el exterior.

Bajo Justiniano se apodera Bizancio de la acción imperialista que había desempeñado hasta entonces el antiguo Imperio romano y extiende su dominio y su acción colonizadora por todo el Mediterráneo ; al mismo tiempo empiezan a propagarse desde las provincias del Asia Menor influencias de la cultura oriental, que se extienden por el dominio entero del Imperio y penetran hasta las Galias, España, y aun hasta Irlanda.

Bajo los iconoclastas fué rechazado el primer ataque poderoso del islamismo. Bajo la dinastía macedónica contuvo Bizancio el empuje de los árabes y penetró victoriosamente hasta Siria. La Italia del Sur viene a estar colocada de nuevo bajo el protectorado de Bizancio ; en los Balcanes fueron los croatas y los serbios sus aliados contra los búlgaros que quedaron aniquilados ; rusos, petchenegos y kazaros fueron vencidos a su vez. Bajo el reinado de los Komenos se luchó victoriosamente contra el Occidente y contra el Oriente. A pesar de la cuarta cruzada y de la fundación del Imperio latino, pudo mantenerse Bizancio sobre las ruinas de las provincias de Nicea, Trebisonda y Epiro, donde florecieron Cortes amigas de las artes, comparables a las de los príncipes italianos del Renacimiento ; sesenta años más tarde vuelve a ocupar Miguel Paleólogo el trono imperial de Bizancio. Sólo a partir de esta época puede hablarse de la decadencia del Imperio, que ya no tenía fuerzas propias bastantes para resistir el formidable empuje de los turcos y no recibió ayuda del Occidente,

de suerte que, con la caída de Constantinopla en 1453, queda creada para la cultura occidental una amenaza a la que no se puso término hasta mucho más tarde, bajo los muros de Viena (1).

---

(1) Consúltense los Manuales de esta misma Colección: *Historia del Imperio bizantino*, n.º 9, y *Cultura del Imperio bizantino*, n.º 82. EDITORIAL LABOR, S. A. Barcelona.



## CAPÍTULO I

### Fundamentos de la cultura bizantina

Al ocuparnos de la música bizantina, la primera pregunta que se nos plantea es la que se refiere a los orígenes y a la esencia de esta música ; la segunda pregunta se refiere a las especies o modos principales en que se manifiesta en el curso de su evolución. La segunda es más fácil de contestar que la primera. Si nos limitamos exclusivamente a la música transmitida por documentos escritos, la música bizantina se reduce a música de canto para la iglesia ; a esto habrá que añadir solamente algunas composiciones de circunstancias que se cantaban en fiestas y ceremonias de la Corte o religiosas, es decir, las *aclamaciones* y las *policronías*. Nada nos ha sido transmitido de música instrumental, ni se conoce sistema alguno de notación instrumental ; de la rica floración de cantos populares en el solar del antiguo Imperio bizantino, nada puede considerarse — en el estado actual de la investigación — como herencia auténtica y consolidada de aquellos tiempos.

Dado el escaso número de cantos de la época antigua que hasta ahora han sido transcritos de los documentos manuscritos conservados — transcripción que hasta

hace muy poco tropezaba con grandes dificultades que continúan existiendo aún para algunas épocas —, el problema referente a la esencia de esta música no ha podido ser resuelto aún de manera satisfactoria, y es probable que transcurra bastante tiempo todavía hasta encontrar una respuesta que pueda considerarse como válida.

En lo que se refiere a los orígenes de la música bizantina, en cambio, las explicaciones expuestas hasta ahora han de considerarse como insuficientes y, en parte, como erróneas. En muchos casos se ha procurado salir del paso con generalidades, sin entrar en el núcleo del problema; en otros, en cambio, algunos autores, seducidos por meras apariencias y superficialidades, se han dejado llevar a la conclusión de que la música bizantina debe ser considerada como una continuación inmediata de la música griega de la Antigüedad clásica.

Sería en realidad una empresa poco menos que imposible formarse un juicio de los orígenes de la música bizantina a base de los materiales de que hasta ahora se dispone, si una serie de hechos paralelos en el terreno de otras artes, cuya evolución se ha efectuado bajo circunstancias similares o idénticas, no nos permitieran hacer deducciones por analogía. De este modo podemos llegar a conclusiones que no derivan del conocimiento de esta música exclusivamente, sino que se deducen de relaciones de conjuntos más vastos. Las ramas particulares del arte cristiano: arquitectura, plástica, poesía y música, todas al servicio de la liturgia, están más íntimamente enlazadas en sus destinos y en sus



evoluciones de lo que hasta ahora se pudo sospechar, a falta de conocimientos bastantes en el terreno de la liturgia comparada. De suerte que los resultados consolidados para una de las artes pueden servirnos de ayuda allí donde falten en otras artes algunos eslabones de la cadena, por haberse perdido o por no haber podido ser puestos al descubierto todavía. Este estudio nos demuestra que, lo mismo en la música que en las otras artes, en la parte más importante es el Oriente el que *da*, y en la menor, el Occidente, el que *recibe*.

Los primeros movimientos de propagación del Cristianismo se producen en aquel territorio de Palestina, en el cual la indígena cultura aramea del campo abierto se mezcla con el helenismo de las ciudades, y donde el ejército de Roma y sus funcionarios administrativos habían introducido el latín como idioma oficial. En sus comienzos el Cristianismo es hostil al arte, ya que en las producciones de la plástica, de la literatura y de la música veía elementos del mundo pagano que repudiaba. El arte sólo sirve para el embellecimiento y adorno de los lugares donde se celebra el culto divino, para adorno de las tumbas y para ensalzar la nueva religión con himnos y con el canto de salmos. El cuadro cambia cuando en el siglo iv el Cristianismo se convierte en la religión del Estado. El resultado de ello es una intensa actividad artística que se concentra en todas partes en la celebración del triunfo de la Iglesia.

En esta época empieza a hacerse notar en el arte cristiano una corriente oriental, cuyas raíces nos conducen a Mesopotamia y a Persia, y que refleja la gran

pugna entablada entre el Oriente y el Occidente. La historia del Asia Menor en la Antigüedad está determinada por la rivalidad entre dos poderes que luchan por la supremacía : el greco-romano y el iránico. A la gran ola del influjo oriental — que avanzó con las guerras persas hasta las islas del Asia Menor — siguió el contragolpe de la expedición de Alejandro el Grande y todo el vasto proceso de helenización que va unido a la expansión del poder griego hasta las márgenes del Indus. Con todo, no hay que olvidar que este proceso de helenización — y esto será de suma importancia para juzgar del carácter de la música bizantina primitiva procedente de aquellas regiones — sólo fué intenso a lo largo de la costa mediterránea y de las rutas mercantiles del interior. Son centros de helenismo — y lo continúan siendo todavía en época cristiana — Alejandría, Antioquía y Efeso, ciudades de rica cultura, cuya influencia irradia por todo el mundo heleno de la cuenca del Mediterráneo. La cultura de Antioquía, siguiendo las rutas mercantes, penetra hasta las costas meridionales de Galia, para llegar por este camino hasta Roma ; por Rávena llega a Milán, y por ruta marítima es llevada hasta España e Irlanda.

En el interior, en cambio, se conserva la indígena cultura oriental, que vió empezar bajo los Sasánidas un espléndido renacimiento nacional. Fué una época de florecimiento del arte que tuvo su centro en Mesopotamia, donde se hallaban las grandes ciudades de Babilonia, Seleucia y Ctesifón y, más tarde, Bagdad. El arte de la época sasánida no sólo opuso una resis-

tencia pasiva a la penetración del helenismo, sino que por su fuerza creadora llegó a ser un temible rival del arte greco-romano, obligándole, incluso, a ceder terreno. Bajo la directiva del elemento persa se extiende la cultura oriental por Siria, Egipto y toda el Asia Menor. En Egipto cobra nueva vida la antigua cultura nacional; en Siria alcanzan hegemonía las tradiciones semitas, y lo propio sucede en el norte de Mesopotamia, con los centros Edesa, Amida y Nisibis.

Bizancio, que por obra de Constantino surge del suelo como por encanto, aspira y concentra todo el movimiento que parte de Jerusalén, de Siria, Mesopotamia, Armenia y Capadocia, y en este sentido se hace la sucesora de Roma. Sólo frente a los Balcanes parece desempeñar Bizancio un papel creador; pero aun aquí ha habido en época más avanzada vías por donde el arte cristiano-oriental primitivo ha podido llegar hasta los pueblos eslavos del Sur sin tocar Bizancio; me refiero a los conventos del monte Athos.

Con el advenimiento del Islamismo se desarrolla en Oriente un nuevo renacimiento artístico que parte de Persia y extiende su influjo a medida que va creciendo el Imperio mahometano, llegando a hacerse sensible en Siria, Egipto, Africa, Sicilia, la Italia meridional y España, y ahogando en muchas partes la cultura cristiana existente. En el siglo IX se convierte Bagdad en una rival de Constantinopla. Procura sobrepasar toda la suntuosidad y todo el esplendor hasta entonces conocidos, y el florecimiento artístico que produce no deja de tener influencia en el Imperio bi-



zantino. Se asimila elementos artísticos de origen armenio, persa y árabe, que van modificando incesantemente la imágen de la cultura bizantina. Hojeando un códice bizantino del siglo x (véase lám. 6), se descubren sin dificultad influencias orientales en las iniciales y en las miniaturas, en los distintos motivos copiados de modelos persas, en las iniciales formadas con motivos de peces y aves, que proceden de Armenia, y pasando por Bizancio vuelven a encontrarse en Franconia y en Irlanda, pues en los códices merovingios se hallan los mismos ornamentos con motivos de peces y aves que en manuscritos armenios o coptos. Hay que tener muy en cuenta estas múltiples corrientes, que a veces llegan a cruzarse, al investigar las distintas fases de la música de iglesia bizantina, y también al estudiar las distintas especies de signos musicales que han servido para fijar el curso de la línea melódica y el ritmo en los libros de canto bizantinos. El estudio comparado de los neumas nos da indicios de relaciones y correspondencias entre las culturas musicales del interior del Asia con el occidente asiático, por una parte, y de éste con el occidente europeo, por otra, de cuyo esclarecimiento dependen las bases que nos permitirán edificar una historia general y coherente de la música de la Antigüedad.

## CAPÍTULO II

# La música en el ceremonial de la Iglesia y de la Corte

El regente del Imperio, que, lo mismo que los césares de Roma, ostentaba el título de *Imperator* y, después de separada la parte oriental del Imperio y helénizada la lengua oficial, el título de *Basileus*, reunía en su persona el poder y la más elevada dignidad civil y eclesiástica, como jefe del Estado y de la Iglesia. Cuanto más se iban diferenciando las bases culturales del Imperio por la anexión de provincias asiáticas y la progresiva orientalización que ello determinaba, más iba resultando la situación del regente la de un monarca absoluto, déspota y autócrata, que para la Iglesia era el representante de Dios en la tierra, el príncipe igual a los apóstoles, el *Isapóstolos*. Este poder de que estaba revestido el regente implicaba un ceremonial exacta y severamente regulado que comprendía también fórmulas de salutación cantadas, las cuales solían ser entonadas al aparecer en público el monarca. Estas fórmulas son breves estrofas poéticas que se designaban con el nombre de *aclamaciones*, compuestas por los poetas de la Corte y cantadas en las solemnidades por los músicos de la misma.

Según relato del obispo Liudprando de Cremona, embajador de Otón el Grande, y testigo ocular del suceso, en una gran procesión en el reinado de Nicéforo II (963-969) se cantó la siguiente: « Ved ahí aparecer al lucero de la mañana cuyo resplandor hace palidecer los rayos del sol. La pálida muerte de los sarracenos, Nicéforo emperador aparece ». En seguida se cantaba otra aclamación, que era designada con el nombre de *poli-cronismo* o *policronion*, pues en ella se expresaban deseos de felicidad y de larga vida para el Emperador. He aquí su contenido: « ¡A Nicéforo emperador, muchos años! ¡Honoradle, pueblos todos, y prosternaos ante el Príncipe poderoso! ».

Cuando una expedición contra los infieles había terminado victoriosamente, al regresar el Emperador se organizaba un cortejo triunfal que terminaba en el hipódromo, donde eran expuestos al público los enemigos capturados. Los coros de los dos partidos cortesanos, « azules » y « verdes », entonaban las aclamaciones siguientes: « Gloria al Señor, que ha aniquilado a los que niegan la Santísima Trinidad ». Luego los prisioneros habían de echarse al suelo, y el pueblo repetía tres veces el canto de los coros: « Por juicio divino han caído en el polvo nuestros enemigos ».

Después de extinguida la influencia política de los partidos « azul » y « verde », ambos saludaban al Emperador a su entrada en el circo, en forma de responso dirigidos por sus respectivos *melodas*. Las mismas aclamaciones se entonaban en las audiencias, en banquetes y en la iglesia. Las más extensas se cantaban por



Navidad, al salir el Emperador de sus aposentos y comparecer ante la Asamblea. Mientras el monarca adoraba las santas imágenes, se cantaba : « Plazca a Dios hacer durar muchos años tu reinado, ordenado con orden divino, coronado y custodiado, poderoso y sagrado por muchos años ». Luego seguían otros cantos, mientras el monarca recibía la Sagrada Hostia. Al subir luego al trono le acompañaban otras aclamaciones con acompañamiento instrumental esta vez, y con interludios instrumentales. Después del canto continuaban tocando los instrumentos, hasta que el Emperador, con un pañuelo, daba la señal de cesar la música.

Las aclamaciones no estaban destinadas únicamente para la salutación del monarca, sino que se entonaban también ante los altos dignatarios eclesiásticos y formaban una parte constante de la liturgia, en la cual se designan con el nombre de *eufemesis*, habiéndose conservado en esta forma hasta nuestros días. Después de la caída de Constantinopla, sólo se cantaban ante los dignatarios eclesiásticos ; actualmente en las visitas del arzobispo a los conventos. Lleva también el nombre de *eufemesis* la aclamación (que figura en el Ejemplo 1.º del Apéndice) dirigida al emperador Juan Paleólogo, a su esposa María Komnena de Trapezunt y al patriarca ecuménico José II, porque además del Emperador se saluda en ella también al más alto dignatario eclesiástico. El manuscrito en que se conserva dicha aclamación procede del convento de Pantocrátor, del monte Athos.

Las aclamaciones profanas, a juzgar por los ejemplos conservados, son de un tipo sencillo, debido ya a

su carácter popular ; las religiosas son de un melodismo más rico, a veces hasta exuberante de melismos.

No debe pasar inadvertida la importancia que tiene la indicación de que algunas declamaciones se cantaban con acompañamiento instrumental. Estos instrumentos acompañantes eran pequeños órganos portátiles, según se desprende del libro de ceremonial del emperador Constantino Porfirogeneto. No dejará, sin duda, de despertar interés una relación sobre el modo como se empleaban dichos órganos en fiestas y solemnidades, según se describen en el mencionado libro de ceremonial :

El día 31 de mayo del año 946 se celebró un banquete en el gran *triclinio* de la *magnaaura* en honor del embajador musulmán de Tarsos, que había venido para parlamentar acerca del cambio de prisioneros. Esta gran sala del palacio imperial tenía la forma de una basílica. En la parte correspondiente al ábside se hallaba el trono llamado de Salomón. La parte central de la sala, sin duda más elevada que el resto, se hallaba separada de las partes laterales por dos filas de seis columnas ; además, había otras cuatro columnas grandes frente a la parte correspondiente al ábside. En medio de estas columnas grandes, a mano derecha, se hallaba el órgano de oro, fuera de los tapices que allí colgaban, y más arriba, orientado hacia el Este, había el órgano de plata del partido « azul », y a la izquierda el del partido « verde ». El órgano de oro servía para las ceremonias de la Emperatriz, mientras que los dos órganos de plata estaban destinados para el acompaña-

miento del canto antifonal de las policronías en loor del monarca. Los embajadores pasaban, luego, al *crisotriclinio*, la sala ordinaria de audiencia del Emperador, de cúpula y de forma octogonal, con ocho nichos y una galería superior. En esta sala se había servido el banquete mencionado, que fué acompañado con música. En el vestibulo del crisotriclinio se habían colocado los dos órganos imperiales y los órganos de plata de los partidos « azul » y « verde ». En dos nichos de la sala había cantores de la iglesia de los Apóstoles (*ἄποστολίται*) y de la Hagia Sofía (*ἁγιοσοφίται*) que cantaban detrás de los cortinajes que colgaban de los nichos.

Otra serie de pasajes del mismo libro nos da indicaciones complementarias acerca del modo como estaban colocados los órganos y acerca de su empleo. Estas indicaciones se refieren, en parte, a fiestas religiosas, especialmente a las de Navidad. Preciosas informaciones sobre este particular las hallamos también en las relaciones de viaje de un musulmán, llamado Harun ben Jahjá, hecho prisionero cerca de Ascalón, y llevado a Constantinopla hacia 867 aproximadamente. Refiere en su escrito que después de la celebración de las festividades de Navidad en la iglesia, el Emperador se trasladó a la sala de audiencias, sentándose ante una mesa de oro. Luego fueron traídos los prisioneros, que se sentaron en mesas individuales. A continuación fueron traídas cuatro mesas de oro, conducidas en sendas carretas, colocándose delante del Emperador, pero no se comía en ellas mientras el Emperador permanecía sentado a su mesa. Al levantarse éste se bajaban las



mesas de las carretas y se acercaban a ellas los prisioneros. Había sobre las mismas grandes cantidades de manjares variados, fríos y calientes. Después de haber proclamado el heraldo, por la vida del Emperador, que ninguno de los manjares contenía carne de cerdo, se servían en torno. « Después de la comida — añade el mencionado relato — fué traído un objeto llamado *al-urqanà* (*τὰ ὄργανα*, órgano), el cual se compone de una pieza de madera de forma cuadrada, parecida a una prensa de aceite, que se cubre de cuero, fijando luego en la misma 60 tubos de cobre. Estos tubos están cubiertos de oro en la parte que sale del cuero, de suerte que poco se ve de ellos, ya que sus medidas se aproximan mucho una de otra, pues un tubo es siempre un poco mayor que otro. A un costado de esa cosa cuadrada se halla un agujero en el cual se coloca un fuelle, parecido a un fuelle de herrero. Luego traen tres cruces, dos se sujetan a las extremidades y una en el centro. Después vienen dos hombres que soplan en el fuelle, y se levanta luego el maestro, que toca en aquellos tubos, y cada tubo canta, en su posición y según el sonido que en él se toca, en loor del Emperador, y todo el mundo permanece sentado a las mesas. Entran después veinte hombres con *chulbaq's* (platillos) en las manos, y tocan durante todo el tiempo que los demás siguen comiendo, y así comen durante doce días. El último día se regala a cada prisionero musulmán dos *dinares* y tres *dirham*; luego se levanta el Emperador y se aleja por la puerta del hipódromo. »

Dejando aparte el valor histórico-cultural que estos relatos encierran — vamos a examinarlo a continuación —, la descripción exacta de un órgano bizantino es un dato importante para la historia de la Música. El instrumento que en el relato transcrito se describe es del mismo tipo que aquel que por encargo del emperador Constantino V Coprónimo trajeron unos monjes bizantinos a la corte de Pipin en el año 757, y que en Occidente — donde el anglosajón Aldhelm († 709) habla ya del órgano — se usaba desde un principio como instrumento puramente de iglesia. En Bizancio, en cambio, estaba prohibido el órgano en la iglesia, pero fuera del culto divino era muy común el uso de este instrumento en todas las circunstancias de la vida política, en solemnidades, bodas y festejos, ya como instrumento solista, ya como instrumento de orquesta.

Originariamente eran estos órganos — lo mismo que los que se habían divulgado en el Imperio romano — grandes instrumentos movidos por fuerza hidráulica (*ὄργανον ὑδραυλικόν*), cuya potencia sonora era tal que hasta se dice que a veces llegaba a producir espanto a las embajadas extranjeras. Más tarde desaparece ese tipo caro y complicado, siendo reemplazado por el órgano neumático, mucho más sencillo, como el que se halla representado en un bajo relieve del lado Sur del obelisco de Teodosio, en Constantinopla. En el centro de dicho relieve puede verse representado el Emperador con una corona en la mano, aguardando en el circo al vencedor en los juegos. Debajo del trono hay dos filas de espectadores y, más pequeña que esas, una fila

de bailarinas. A la derecha y a la izquierda de la misma se ven dos órganos pequeños, cuyos tubos recuerdan la *siringa*; se ven también los tocadores y dos jóvenes que mueven los fuelles (véase lám. 2).

El uso del órgano está comprobado por noticias de todas las épocas del Imperio bizantino; la última mención que se hace de este instrumento se encuentra en el historiador Phrantzes, en la época de la caída de Constantinopla.

Estas noticias que nos hablan del empleo del órgano en el acompañamiento del canto, plantean al investigador el problema referente al género y carácter de ese acompañamiento. Hay que saber si se trataba de un acompañamiento al unísono del canto — pues los cantos bizantinos, lo mismo que todas las melodías orientales y que el canto gregoriano, se cantaban a una voz —, o si el acompañamiento era a la octava del canto, o bien si ejecutaba una parte heterófona; habría que saber, además, si en el canto acompañado eran practicables las flexiones de los intervalos que llegaban hasta los cuartos de tono, o bien si se simplificaba la línea melódica como en el canto de la Iglesia occidental, donde, por ejemplo, en el canto gregoriano, la flexión y la matización de los intervalos fueron suprimidos casi del todo; pero nada se sabe acerca de todo esto.

Desde el punto de vista de la historia de la cultura, es interesante la indicación que figura en el relato de las fiestas celebradas en honor del embajador musulmán, de que los cantores cantaban detrás de cortinas; esa costumbre es de origen oriental, persa, concreta-



mente. En la corte de Bagdad, donde el cultivo de la música estaba confiado a músicos persas, se ejecutaban de esta manera los cantos por cantores solistas o por coros. Nada tiene de extraño que encontremos esta costumbre en Bizancio, dada la influencia cada vez mayor que va tomando el ceremonial persa en la corte bizantina. Es de mayor trascendencia la indicación que se refiere al canto a doble coro de que estaban encargados los dos partidos « azul » y « verde ». Esta costumbre se remonta a la tradición semita antigua, y parece ser que la iglesia de Antioquía fué la primera en adoptarla. Con la introducción de la liturgia siria en Milán, ciudad que estaba en importante relación comercial con Siria, halló también entrada en Italia el canto a doble coro. Testimonio visible de esta práctica oriental son los dos órganos de la iglesia de San Marcos de Venecia, cuyo tipo tiene su origen en una construcción muy corriente en Oriente. De esto se desprende que la introducción de la escritura a doble coro, a mediados del siglo xvi, no puede ser explicada como debida a la « casualidad » de haberle sido sugerida a Adrián Willaert, maestro de capilla de San Marcos, por la existencia de dos órganos en aquella iglesia, sino que debe considerarse como la adopción de una práctica que desde muy antiguo había existido en la Iglesia. Aunque esa práctica hubiera ya caído en desuso en la misma iglesia de San Marcos, las colonias ortodoxas ofrecerían, sin duda, ocasiones sobradas de conocerla. Resulta, pues, que aquella escritura que se considera como una de las principales características del estilo barroco, viene a ser, a la postre, un legado del Oriente.

Aparte de estos relatos de las crónicas, que podríamos multiplicar pero sin añadir ningún rasgo esencialmente nuevo a lo que nos han dado a conocer hasta ahora, y aparte de algunas *aclamaciones* y *policronías*, nada más se sabe actualmente de la música que solía emplearse en las solemnidades profanas o religiosas de Bizancio. De suerte que nos hemos acostumbrado a entender por música bizantina únicamente los cantos empleados en la liturgia, y de ellos, exclusivamente, se tratará en lo sucesivo. Se dividirán en dos grupos: primero, los cantos que figuran en la misa y, segundo, los himnos que se cantaban en fiestas determinadas y en loor de la Virgen. Por esta razón conviene decir primero algunas palabras sobre la misa bizantina, pasando luego al tema principal de este estudio, o sea al canto de los himnos.

---

### CAPÍTULO III

## La misa bizantina

Mientras que la Iglesia romana sólo poseía un idioma único para el culto, el latín, las Iglesias orientales, erigidas sobre el principio de las nacionalidades, habían adoptado los idiomas griego, sirio, caldeo, armenio, copto, etiópico y, posteriormente, el eslavo, y su primera tarea en la empresa de cristianización consistió en la traducción de las Sagradas Escrituras a los idiomas respectivos de los pueblos conversos. De acuerdo con esa diversidad de idiomas empleados en el culto, fueron constituyéndose también una serie de liturgias distintas, los ritos sirio, egipcio, persa y bizantino, los cuales, a su vez, se dividen en una serie de liturgias particulares. Todos estos ritos están estrechamente relacionados entre sí, y acusan recíprocas influencias que se traducen especialmente en la música que emplean. Donde mejor puede observarse esto es en el acto litúrgico principal de la Iglesia antigua, en la misa.

En la misa se halla estrechamente unida la forma cristianizada del oficio matutino sinagoga del *sábbat* con la fiesta de la Eucaristía como Sacrificio y Santa Cena. Estas formas fundamentales traslucen al través



de todas las variantes de la misa en los distintos pueblos y épocas. En la actualidad sólo subsisten pocos tipos, y de la multitud de liturgias griegas antiguas sólo se ha conservado la bizantina. Esta se halla todavía en uso actualmente en los idiomas griego, árabe y en eslavo antiguo. Existen varias denominaciones para el concepto de la misa. Para designar la asamblea de los fieles reunidos para la celebración del santo oficio, se emplea, en todo el dominio de la *koinē* (1), durante los siglos IV-VII, la denominación *sinaxis* (σύναξις). En territorio griego fué reemplazado posteriormente ese nombre por el de *leiturgia* (λειτουργία), que fué adoptado también por el eslavo y el árabe.

En la Iglesia bizantina se emplea el nombre de *leiturgia* exclusivamente para designar el Oficio eucarístico, por oposición a la ordenada sucesión de actos y rezos de la *akoluthia* (ἀκολουθία), de que se servía la Iglesia en todas las demás acciones sagradas. La denominación de *anáfora* (ἀναφορά) se introduce para designar más precisamente el sacrificio sagrado, propiamente dicho.

La misa bizantina, como las misas orientales en general, se compone de la antimisa y de la misa propiamente dicha; ésta se divide, según su forma actual, en las tres partes siguientes: el *proskomidi* (προσκομιδή), o sea la preparación; la misa de catecúmenos (ἡ λειτουργία τῶν κατεχουμένων), y la misa de los creyentes

---

(1) La *koinē* designa el idioma griego antiguo unificado de la época helenística, que empezó a hablarse en la época de Alejandro y se extendió por todo su Imperio. — N. del T.

(ἡ λειτουργία τῶν πιστῶν). Entre los libros más importantes empleados en la misa citaremos el *Eucologio*, que contiene las liturgias y el rito de los Sacramentos ; el *Evangelionario*, que contiene los capítulos de los evangelios ; el *Apóstolos*, con las epístolas de todo el año litúrgico ; el *Salterio*, que contiene los salmos divididos en 20 grupos ; el *Triodio*, donde figuran los oficios de antes de Pascua ; el *Pentecostario*, con los oficios de Pascua hasta el primer domingo después de Pentecostés ; el *Octoēcos* o *Paraklitikē*, con los oficios del primer domingo de Pentecostés hasta el domingo del Fariseo y del Publicano (el domingo antes de Septuagésima ; cada una de las ocho partes del Octoecoc está destinada para una semana y ha de ser cantada en uno de los ocho tonos) ; la *Meneas*, en doce tomos, con los oficios de todo el año ; el *Horologio*, con las partes invariables del oficio y el calendario litúrgico ; el *Típico*, que contiene las reglas de la sucesión de los distintos rezos de carácter no oficial ; el *Archierático*, que corresponde al *Pontifical* romano, donde figuran las funciones litúrgicas del obispo ; el *Teotocario*, dividido en ocho grupos de siete cantos en loor de la Virgen ; el *Heirmologio*, que contiene las estrofas modélicas para otros cantos y la indicación de las melodías, y, por último, el *Hagiasmatario*, con una recopilación de rezos destinada a la práctica.

Así como las vestiduras litúrgicas y el ornato del templo eran incomparablemente más ricos que en la Iglesia occidental, también tenía el Oficio divino mucha más suntuosidad, según se desprende ya del gran nú-

mero de libros litúrgicos destinados a las múltiples particularidades del culto.

\* \* \*

La mayor parte de las piezas de canto que figuran en la misa oriental eran cantadas primitivamente por la asamblea de los fieles. Mas ya en el siglo iv encontramos comprobantes de la colaboración de un coro de niños en las fiestas litúrgicas de Jerusalén. Los textos de los cantos estaban tomados originariamente de las Sagradas Escrituras, especialmente del Salterio. Después de cada versículo del salmo se hacía oír el coro con un responsorio a base de un texto sacado asimismo de las Sagradas Escrituras, o de composición nueva. Esta pieza intercalada se designa, por oposición al versículo primitivo sacado del texto fundamental (*στίχος*), con el nombre de *tropario* (*τροπάριον*). De estas intercalaciones se desarrolla, andando el tiempo, en la Iglesia oriental y en la bizantina una lírica espiritual de una riqueza de manifestaciones difícil de abarcar. El griego fué el idioma litúrgico del círculo noroeste del Oriente cristiano antiguo, que comprendía el Asia Menor y el sur de la Península balcánica. A diferencia de la misa romana, que obedece a un canon único, se desarrolla pronto en la liturgia bizantina una forma doble. Las raíces de la misa bizantina se han encontrado en el nordeste del Asia Menor, en la Cesárea de Capadocia, donde San Basilio se supone creó la forma más extensa y más solemne de la misa bizantina, tal como todavía se celebra en nuestra época en todo el dominio del rito

griego el día primero de enero, fiesta de los santos Basilio y Gregorio de Naziancio, los domingos de Cuaresma, excepto el domingo de Ramos, las vigilijs de Navidad y de Epifanía y el Jueves y Viernes santos. El formulario regular de la misa según el rito griego, cuya forma definitiva se atribuye a San Juan Crisóstomo, ha venido a constituir la liturgia constantinopolitana. La doble liturgia bizantina empezó a propagarse desde mediados del siglo VII por todas las provincias que le quedaban al Imperio después de las conquistas de los musulmanes, por Sicilia, por el sur de Italia, y desde aquí por todos los conventos basilianos de Occidente. Su texto escrito más antiguo se halla en un códice de fines del siglo VIII que posee la Biblioteca Barberini. Considerados paleográficamente — y esto es especialmente importante para hacerse un juicio de la notación musical y de la fecha que conviene atribuirle —, los manuscritos italo-grecos del sur de Italia y de Sicilia forman un grupo aparte que difiere de los de Oriente. Estos últimos han conservado un carácter *clásico*, si se permite la expresión. Los signos carecen del *ductus* que revela influencia árabe. En general son de singular belleza caligráfica, y tienen un algo de clasicista.

\* \* \*

La difusión que alcanzó la misa bizantina no quedó limitada al territorio del Imperio, sino que halló también entrada en territorios ocupados por los mahometanos, ya con el texto original, ya con el texto tradu-



cido. En los patriarcados de Jerusalén y de Antioquía, por ejemplo, a pesar de estar separados del Imperio, llegó a destronar la liturgia siria occidental, propagándose por aquellos territorios. La liturgia antigua de Jerusalén logró, con todo, mantener su importancia en extensos dominios.

Muy considerable difusión halló también la misa bizantina en el Norte. Fué adoptada por los eslovenos convertidos al catolicismo, con el eslavo antiguo como idioma litúrgico, llegando hasta Moravia, Bohemia y Polonia. Tiene singular importancia, asimismo, la unión de los búlgaros al patriarcado de Constantinopla, que se realizó en el año 870. El idioma búlgaro antiguo de la liturgia eslava se ha hecho, hasta la actualidad, el idioma del culto de todos los pueblos del rito griego.

---

## CAPÍTULO IV

### La himnografía bizantina

#### 1. La himnografía primitiva y el Kontakion

Durante los primeros siglos de la Iglesia bizantina, lo único que se cantaba en los ejercicios litúrgicos eran los salmos ; sólo poco a poco fueron introduciéndose los nuevos cantos espirituales. Es de notar que al principio, a causa de los muchos cismas, se tenía cierto recelo de incorporar nuevos textos a la liturgia por temor a la posibilidad de nuevos errores que de ellos pudieran brotar y, en efecto, en su parte más importante la himnografía es de origen herético. Sólo después de liquidados los más importantes movimientos heréticos y también, sin duda, bajo la influencia de la poesía que germi- naba por doquier con empuje irresistible, se dió entrada a la Iglesia a los cantos espirituales. A eso hay que añadir que la Iglesia, en plena ascensión triunfal y como signo de su poder, deseaba rodearse de mayor esplendor, dando a la liturgia un carácter más impresionante. Al efecto de que no produjera la impresión de que en cosas del Cristianismo se era más parco que el paganismo, se hicieron construir templos magníficos donde el esplen-

dor de la liturgia tuviera también un incentivo para el pueblo ávido de espectáculos. Parece ser que hasta se fué tan lejos en este sentido, que los más piadosos, los anacoretas, rechazaban esta liturgia de las ciudades. Cuentan de un abad, Pablo, que huyendo de los persas halló refugio entre anacoretas, compartiendo la celda con un anciano. Al poco tiempo se quejó al prior de la comunidad de las muchas cosas que su anciano compañero de celda le había prohibido. El prior le aconsejó que volviera a la celda del anciano si quería la salvación de su alma; «pues, añade, el canto es una cosa que sólo se aviene con el religioso mundano y con los demás profanos, pero no con el monje, que ha de vivir lejos del ruido del mundo y guardarse del demonio que trata — como el pescador con el cebo — de seducirle con cantos y melodías.»

En los siglos v y vi produjo este movimiento una escisión del Cristianismo en dos tendencias opuestas: la primera quería mantener la simplicidad primera del Cristianismo primitivo, retirándose del mundo y renunciando a toda acción sobre el mismo; la segunda, en cambio, veía en un poder universal de la Iglesia el porvenir del Cristianismo y quería obrar con los medios externos de ese poder; sucumbió la primera tendencia monacal porque la clausura y el abandono del mundo no iban unidos a una obra de más profunda espiritualización, como sucedió en Occidente, sino que pretendía mantenerse en un estado de pura contemplación, en un sentido oriental.

Las primeras formas de la himnografía cristiana habían consistido en versos cortos que se intercalaban entre los versículos de los salmos. Estas intercalaciones, designadas con el nombre de *troparios*, alcanzaron muy pronto tanta popularidad que no faltaban en ninguna fiesta, y fueron componiéndose en número cada vez más crecido. A la par que se multiplican las fiestas de la Iglesia, crece también la importancia de las mismas; a los himnos primitivos se les va añadiendo segundas y terceras estrofas. Los *troparios* que se empleaban en maitines y vísperas, no tenían al principio nombre fijo; eran designados con el nombre de poesías, salmos o himnos. Al hacerse más extensos los *troparios* se estableció la costumbre de cantarlos sólo al final del último versículo del salmo; estos epílogos se llamaron *ephimnios*. Si poseían melodía propia se llamaban *automela*, y si en el tono y en el ritmo seguían el modelo de cantos ya existentes, *prosomoia*. La estrofa conductora que desarrolla la melodía se llamaba *hirmos* (*ἑρμός*); es la estrofa modélica según la cual se formaban las siguientes y que servía también de modelo para el ritmo de otros cantos. Ya en el siglo x existen *hirmologios* o antologías donde figuraban, como todavía hoy sucede, las melodías más conocidas acompañadas de los textos primitivos.

Los himnos de los bizantinos no pueden compararse en modo alguno, con los de la Iglesia latina, en lo que se refiere a la extensión de la materia y a la amplitud en el modo de tratarla; más propiamente podrían compararse a los *Autos sacramentales* de los españoles.



Pero los azares de la vida política con sus bruscos cambios, las enconadas luchas dogmáticas y rituales de la Iglesia encontraban ecos en esa himnografía que suplía para los bizantinos a la falta de una lírica profana. Estas composiciones no estaban animadas únicamente de pensamientos y de sentimientos piadosos, sino que con frecuencia traducían, de acuerdo con el vivo sentido histórico de los bizantinos, muy plásticamente escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, vidas y hechos de los santos y de los mártires. Composiciones de esta clase las hay en las más diversas formas y metros, desde el canto breve y de agudos trazos hasta el complicado *canon* con sus centenares de versos, formando un conjunto de una riqueza casi inagotable que continúa en su mayor parte enterrado en manuscritos inéditos, cuyo valor ha sido desconocido hasta hace muy poco tiempo, como todo lo que pertenece al círculo de la cultura bizantina.

En el himno bizantino, la unión entre el texto y la música es tan íntima como en los cantares de los trovadores. Un análisis puramente musical de los himnos sería tan inconcebible en este terreno como en el del canto trovadoresco; pues en la época áurea de la himnografía, la poesía y la música eran obra de la misma persona. Por esta razón, el estudio de la himnografía, de sus formas y de su estructura, es absolutamente necesario para la comprensión de la música.

A un criterio estimativo de los himnos históricamente exacto, oponíase el mismo prejuicio ya señalado con que tropezaba todo lo que se refiere a la literatura

bizantina, mientras se quiso ver en ella una continuación inmediata de la poesía clásica, aplicándole como criterio valorativo absoluto las normas del lenguaje y de la versificación de la época clásica. Este punto de vista es falso. Valorando la literatura bizantina con criterios estéticos puros, no cabe duda de que significa un retroceso en comparación con la literatura clásica; pero un idioma vivo y sus producciones no pueden ser valorados desde semejante punto de vista, sino que es preciso tener en cuenta la totalidad de la cultura.

El idioma griego pudo mantenerse puro en tanto que los griegos no habían salido de la Hélada; pero desde el momento en que empiezan las conquistas y las fundaciones coloniales y, muy especialmente, desde la época de las expediciones de Alejandro el Grande, entra el pueblo griego en contacto con tantos pueblos extraños que fué imposible mantener puro y aislado el idioma, siendo absorbidos muchos elementos extranjeros. Los dialectos locales desaparecen, siendo reemplazados por dialectos provinciales, de los cuales brotó la *koinē*, el idioma colectivo popular y oficial. La *koinē* llegó a ser en la época cristiana primitiva el idioma dominante, del que salió el idioma del Imperio bizantino, después de asimilados numerosos elementos de origen oriental.

Esta influencia oriental no se revela únicamente en lo externo, en la forma, de la poesía bizantina, sino también, casi siempre, en el contenido; pero también en ese punto ha conducido a fatales equivocaciones de juicio la ignorancia de los orígenes y la suposición de

que algo escrito en griego haya de ser también griego de espíritu, es decir, clásico, en el espíritu de la Antigüedad clásica. Poco a poco ha empezado, sin embargo, a abrirse paso otra manera de juzgar esa cuestión; se ha visto que en lo formal la himnografía bizantina se remonta a modelos semíticos y sirio-arameos, mientras que en el espíritu, correspondiendo al sincretismo religioso del Occidente asiático, es el resultado de un cruce de círculos de ideas de origen sirio, mesopotámico y persa con el pensamiento cristiano primitivo.

Como más antiguos representantes de la himnografía bizantina se citan Timocles y Anthimos, de la época del Concilio calquedónico. También el emperador Justiniano, gran propulsor del canto religioso, está legitimado como autor de un himno, por lo menos. La primera gran época de la himnografía religiosa empieza en los siglos VI y VII con los músicos-poetas Sofronio de Jerusalén, el patriarca Sergio de Constantinopla, el sirio Romanos y el monje Anastasio, del grupo de ascetas del monte Sináí.

Entre todas estas figuras se destaca con relieve singular la personalidad del santo Romanos, el *princeps melodorum*. Nació en Emesa, ciudad siria, fué diácono de Berytos y vino a Constantinopla bajo el reinado del emperador Anastasio (491-518) como sacerdote de la iglesia de las Blaquernas. En la poesía de Romanos puede comprobarse la influencia de la poesía siria, tanto en el contenido como en lo formal. En lo que no se apoya en las Sagradas Escrituras es incontestable la influencia de la poesía de Efrem, jefe de una impor-

tante escuela literaria de Edessa, que sirve de modelo a muchos poetas posteriores. Lo mismo que en la poesía de Efrem, domina en la obra de Romanos, con frecuencia, el ambiente del Cristianismo primitivo o, mejor dicho, el ambiente judío-apocalíptico de carácter mazdayánico. Y lo mismo que en la *Soghita* que emplea Efrem, es frecuente también el tono didáctico en los cantos de Romanos.

En la forma nada en absoluto se descubre del espíritu griego, sino que domina en todas partes el semítico en la estructura de las estrofas y en el empleo de ciertos procedimientos característicos de la poesía oriental, como el acróstico, paralelismo de los miembros, responsión, concatenación, inclusión, etc.

Las poesías de Romanos llevan el nombre de *Kontakion*. Se compone éste como la *Soghita* siria de gran número de estrofas que se corresponden métricamente. Las estrofas isométricas llevan el nombre de *Oikos*, tomado asimismo de la poesía semita. El *Kontakion* empieza por un proemio (*προχοῖλιον*) en metro distinto; también esto corresponde a la introducción alométrica de la *Soghita*; dicho proemio está fuera del acróstico que une las estrofas; pero éstas, y también el proemio, tienen el mismo estribillo, en lo cual vuelven a coincidir los dos géneros.

Una de las diferencias esenciales de carácter entre la *Soghita* y el *Kontakion* consiste en que en el *Kontakion* sólo muy raras veces se encuentra disuelta completamente la estrofa en diálogo, con lo cual en la *Soghita* el poeta pasa a último término como primera persona. El



*Kontakion*, por consiguiente, no se canta en forma de antifona, como la *Soghita*, donde el diálogo es desarrollado consecuentemente, alternando por estrofas las réplicas de los personajes; era cantado por un solista, como lo declara expresamente el mismo Romanos, y sólo el estribillo era entonado por el coro. Debido a esta circunstancia de inspirarse en la *Soghita* por el contenido, el *Kontakion* hereda también de su modelo la vivacidad dramática que lo caracteriza; desde el punto de vista formal, la adaptación de un género destinado para el canto antifónico a la forma de canto responsorial, significa una especie de « marcha retrógrada evolutiva ».

Romanos, pese a la influencia de su modelo sirio, es, sin embargo, la figura de poeta más fuerte de la época bizantina y uno de los más grandes poetas de la Iglesia de todos los tiempos. Sus visiones poéticas son todas vividas y sentidas; sus caracteres están plasmados y sus descripciones alcanzan un grado sumo de plasticidad.

¡Qué grandeza de visión poética cuando, por ejemplo, en el canto de *Las diez vírgenes*, para citar un solo ejemplo, habla de la misericordia! :

De todas las virtudes triunfa, la misericordia, a la fe unida,  
Por encima de todos los bienes trona, cual un rey.

Rasga los espacios etéreos, más alto que la luna y el sol se eleva,  
E invulnerada alcanza la Entrada, la celestial.

Mas tampoco aquí reposa,

Sino que continúa hasta la morada de los ángeles, hasta los coros  
[de los arcángeles,

Junto al trono del rey se coloca y no se retira

Hasta que el Altísimo a todos los que llaman da la corona impe-  
[recedera.

En su mayoría, los temas tratados en el *Kontakion* hacen referencia a los capítulos de la Biblia leídos los días festivos del ciclo de Navidad, Pascua y Pentecostés. Posteriormente se añaden a estos *Kontakios* primitivos otros compuestos para las fiestas de María y de los Apóstoles, para las conmemoraciones de mártires, santos y padres de la Iglesia; el *Kontakion* apenas toca otros temas que éstos. Fuera de los himnos de Romanos, sólo puede quedar determinada la cronología de muy pocos otros. En primer lugar, puede citarse el célebre himno *Akathistos*, del patriarca Sergio, que lo compuso, según se cree, en el año 626, cuando Constantinopla estaba amenazada por los ávaros. El nombre de dicho himno indica que, a diferencia de los *Kathismata* — troparios que se cantaban estando los cantores sentados —, se cantaba de pie, como era el caso para la salmodia anterior. El himno *Akathistos* llegó a alcanzar gran popularidad, a pesar de que Sergio, como monoteleta que era, no disfrutaba de muchas simpatías entre los ortodoxos; es, además, el único himno que aún figura hoy en día en la *Meneas* por entero.

## 2. El canon

La gran época de la himnografía bizantina empieza con la creación de una nueva forma de canto de gran estilo, el *canon*, que estaba destinado a destronar el *Kontakion* y a desempeñar un papel importantísimo, no sólo en idioma griego, sino también en Siria, donde penetró en el culto jacobítico, merced a la traducción

de numerosos cantos. El canon es una artística reproducción de los nueve cánticos de la Biblia que desde antiguo se recitan en maitines en el culto griego, separados por el salmo 50, a continuación de las tres partes de la « Sticología » del Salterio. Lo mismo que esta última, se compone el canon de nueve odas, cada una de las cuales está compuesta de varias estrofas, cuatro en general, de construcción rítmica idéntica a las que pertenecen a la misma oda.

El primitivo recitado sencillo de las odas fué transformándose poco a poco, de acuerdo con el desarrollo cada vez más suntuoso del culto en la Iglesia ortodoxa, en una declamación musicalmente más intensa. El último paso se da al enlazar las estrofas por medio de una música de unidad de carácter. De esta suerte se obtienen nueve pequeños himnos, de cuyo conjunto se compone el canon, el cual, bajo esta nueva forma, viene designado con el nombre de *Akoluthia*, o sucesión de odas.

Ahora bien ; la mayoría de los cánones transmitidos se componen de ocho y no de nueve odas. Esto parece que puede explicarse del modo siguiente. Como que los himnos originariamente, según se ha dicho, seguían muy estrechamente el modelo de los nueve cánticos de la Biblia, trataban, naturalmente, de reproducir también su carácter y su contenido emocional. La segunda oda — la oda de Moisés, Deuteronomio 32, que anuncia el juicio y el castigo divinos — caía fuera del tono festivo de las demás, y su expresión sombría no armonizaba con las fiestas de la Iglesia. Por esta razón, sin

duda, se suprimiría también en el canon esta segunda oda.

El nombre de este género poético no aparece hasta una época bastante avanzada ; por primera vez se encuentra en Teófanos Graptos († 845). Sin embargo, la forma poética del canon tiene ya una existencia comprobada de más de un siglo a la fecha indicada. El primero y más antiguo autor de cánones es Andreas de Creta, que vivió entre 650 y 730 aproximadamente. Su obra principal es el gran canon que se divide en cuatro partes y comprende 250 estrofas : a cada verso de las odas del Antiguo Testamento corresponde una estrofa. La influencia de su gran modelo poético, Romanos, es muy visible en la obra de este autor. Ni las mismas estrofas modélicas de sus cánones (*hirmos*) no son de invención libre, sino que se componen, a manera de mosaico, de citas de cantos bíblicos ; sólo sus sucesores dan muestras de mayor libertad de invención.

La misma extensión considerable del canon hace ya que el elemento lírico puro quede más reducido y más en segundo término aún que en el *Kontakion*, dando lugar a un modo de tratar la materia muy laborioso y a veces pesado. Comparada con la poesía anterior, es de notar, sin embargo, un progreso innegable en la más fina ejecución del detalle, y especialmente en la virtuosidad con que se domina el aspecto formal. Poco a poco modifícase también el contenido ; el elemento bíblico va desapareciendo y es sustituido por temas de las vidas de los santos.



Los representantes más eminentes de esta nueva dirección son Juan de Damasco y Cosme de Jerusalén. Ambos fueron instruidos por otro Cosme más viejo que había sido rescatado de los árabes por el padre de Juan. De Damasco pasaron ambos a Jerusalén para entrar en el convento de San Sabbas ; Juan permaneció en el convento, mientras que Cosme llega a ser más tarde obispo de Majuma. Estos dos poetas, que revelan un íntimo parentesco en el tono de sus poesías, disfrutaron del mayor prestigio entre sus contemporáneos. Su manera se aparta, más aún que la de Andreas de Creta, del estilo primitivo de Romanos ; domina en ellos lo especulativo y lo dogmático, condiciones que eran precisamente muy apreciadas por los bizantinos.

Juan de Damasco es considerado como el creador del Octoēcos, libro en que figuran los himnos que se cantaban en el oficio dominical ordenados en los ocho tonos (*ēchoi*). Puesto que el domingo se celebra la Resurrección de Cristo, se llamaban los cánones y los troparios reunidos en el Octoēcos cantos de resurrección o *anastasima*. Juan de Damasco no fué, probablemente, el autor del libro, sino el reformador de la colección a la que él mismo y Cosme añadieron nuevos cantos. La gran disputa iconoclasta que estalló en vida de los dos poetas, dió lugar, como reacción al movimiento de hostilidad que se dirigía contra la Iglesia, a una actividad creadora muy intensa ; ésta tuvo por consecuencia que la producción himnográfica antigua, la del propio Romanos inclusive, cayera poco a poco en olvido. Sin embargo, había todavía poetas en esta época que seguían

usando de formas más antiguas ; entre ellos hay que citar en primer lugar a la poetisa Kasia, distinguida dama bizantina, que compuso a principios del siglo ix una serie de cantos religiosos que se han conservado íntegramente con todas las melodías. Estos cantos ya alcanzaron gran fama en su época ; los más conocidos son tres *idiomela* sobre el Nacimiento de Cristo, sobre el nacimiento de San Juan Bautista y el Miércoles santo.

Hasta la segunda mitad del siglo ix habían sido poetas-músicos los creadores de los himnos, autores de la melodía y de la poesía en una persona ; esto cambia en lo sucesivo. Empieza una nueva fase en la que se van escribiendo nuevos textos sobre las melodías ya existentes, como sucedió en la época de los *minnesänger* alemanes y de los maestros cantores. La razón de este hecho puede atribuirse, sin duda, a la circunstancia de que los cantantes debían hallarse en la imposibilidad de saberse de memoria todas las melodías nuevas, dadas las proporciones en que crecía la producción ; si se considera que la mayoría de ellos no debían poseer conocimiento alguno de la notación musical, se comprenderá que por razones prácticas se tuviera interés en limitar la introducción de cantos nuevos en la liturgia. Cambia también, de acuerdo con este hecho, el nombre que se da a los poetas ; ya no se llaman *melodas*, sino *himnógrafos*. Los principales centros donde la himnografía se cultivaba se hallaban en esta época en la periferia del Imperio, en el extremo Este y Oeste, y en el convento de Studion en Constantinopla, que albergaba monjes procedentes de todas las regiones del Imperio.

En el siglo XI se pone término también a la producción poética al quedar fijada definitivamente la liturgia. A partir de esta época sólo se encuentran de tarde en tarde poetas que escriben cánones, algunos de los cuales todavía hallan entrada en la liturgia. Sólo en Italia floreció la himnografía hasta muy entrado el siglo XII en el convento basiliano de Grotta-Ferrata, cerca de Roma, fundado por Nilos el Joven en 1004.

Habría que mencionar todavía otro género poético menor que llegó a alcanzar cierta importancia dentro de la himnografía; nos referimos a las *Teotokias*, pequeños troparios compuestos en loor de la Virgen. Su producción va ligada a la creciente importancia que fué tomando el culto de la Virgen a partir del siglo VIII. Alcanzó muy pronto este género un muy rico desarrollo; las *Teotokias* se compusieron numerosísimas, y Juan de Damasco las incorporó a los cánones. Al principio no se enlazan orgánicamente con los mismos; muchas *Teotokias* figuran idénticas en cánones distintos. Sólo con los himnógrafos Teófanos y José se transforman en partes integrantes del canon, y hasta llegan a estar incluídas en el acróstico del mismo, mientras que otras formas adicionales, como el *Kathisma*, el *Exaposteilarion* y demás formas del tipo de *Kontakion*, quedaron siempre fuera del acróstico.

Mas en el momento en que enmudece la producción poética cobra nuevos bríos la producción musical. Los cantos primitivos ofrecían una estructura musical muy sencilla; ahora, de acuerdo con el deseo de la Iglesia bizantina de dar el culto la mayor suntuosidad imagi-

nable, se va a enriquecer la línea melódica, dándole un desarrollo cada vez más exuberante. Encontramos en esta época dos géneros de composición : la composición silábica sencilla del texto a la manera antigua, es decir, el *melos sencillo* (σύντομον μέλος), y el nuevo modo ornamental, en el cual se cantan varias notas o grupos de notas sobre cada sílaba, la *vocalización extensa* (ἀργὸν μέλος). También en ese aspecto puede observarse la penetración de elementos orientales, como, por otra parte, se ve asimismo cómo los manuscritos mismos van tomando un carácter oriental pronunciado, cómo, por ejemplo, el *ductus* sencillo de la época primitiva va transformándose más y más en ornamental arabesco caligráfico, y cómo los nombres orientales de compositores, más numerosos cada vez, demuestran que el idioma bizantino de los textos no era ya más que una externa vestidura coherente, tras la cual se opera un proceso de profunda transformación. Se empieza incluso a copiar deliberadamente modelos extranjeros, componiendo en estilo búlgaro, franco o persa. Los compositores más importantes de esta época, que llevan el nombre de *melurgos* o de *maïstores*, son Juan Cucuzeles, Josafat Laskaris y Metrófanos Blennides ; al lado de estos maestros figuran en gran número otros nombres ; citamos a continuación los más importantes entre los que se leen en los manuscritos de los siglos XIV y XV :

Aggalianos Domesticos .....	XV
Agathon Hieromonacos.....	XIV-XV
Andreas Sigiros .....	XIV-XV



Athanasio Tzakopulos . . . . .	XIV-XV
Basilio Batatzes . . . . .	XIV-XV
Basilikos . . . . .	XV
Caliburis . . . . .	XIV-XV
Cristóforo Mystakonos . . . . .	XIV-XV
Crysafes el Joven . . . . .	XIV-XV
Cornelio Hagiorites . . . . .	XIV-XV
Demetrio Dokianos . . . . .	XIV
Demetrio Raidestinos . . . . .	XIV-XV
Jorge Kontopetres . . . . .	XIV-XV
Jorge Sguropulos . . . . .	XIV-XV
Gerásimo Palamas . . . . .	XV
Gregorio Glykys . . . . .	XV
Juan Glykys . . . . .	XIV
Juan Kladas . . . . .	XIV-XV
Juan Xeros . . . . .	XIV-XV
Joasaf Cucuzeles . . . . .	XIV-XV
Calisto Hieromonacos . . . . .	XV
Kampanes . . . . .	XIV-XV
Manuel Argyropulos . . . . .	XIV-XV
Manuel Crysafes . . . . .	XVI
Manuel Fanaretos . . . . .	XIV-XV
Manuel Tebaios . . . . .	XIV-XV
Marcos Hieromonacos . . . . .	XIV-XV
Marcos, metropolitano de Corinto . . . . .	XVI
Miguel Ananeotes . . . . .	XV (?)
Mosquianos . . . . .	XIV-XV
Nicéforo Ethikos . . . . .	XIV-XV
Fardibukes Protopapas . . . . .	XIV
Psiritzes . . . . .	XIV-XV

Teodoro Kladas .....	XIV-XV
Teofisaktes Argyropulos. ....	XIV-XV
Jenofonte .....	XIV-XV
Jenos Koronis .....	XIV-XV

De esta época, como se verá en lo sucesivo, proceden la mayoría de los documentos manuscritos en que se funda lo que sabemos de la música bizantina. De la época del *Kontakion* no poseemos documento musical alguno, y también la época siguiente nos queda cerrada, en tanto no se halle la posibilidad de descifrar los estadios anteriores de la notación bizantina. Sólo a partir del siglo XIII nos encontramos en terreno firme, paleográficamente consolidado. Ahora, que el caudal de melodías que de esta época se han conservado es tan considerable, que, por lo pronto, parece que la tarea de sacar a la luz del día todos estos materiales habrá de ocupar por bastante tiempo aún la totalidad de las fuerzas disponibles, con objeto de ver en qué relación se hallan las melodías bizantinas con las de la Iglesia latina, por una parte, y con las de la Iglesia oriental, por otra; habrá que ver, además, lo que de aquella época ha pasado a la Iglesia griega ortodoxa actual y en qué medida la música de iglesia de los pueblos balcánicos y la de la Iglesia rusa se enlazan orgánicamente con la bizantina.

### 3. La rítmica en la himnografía bizantina

Durante mucho tiempo se estuvo a oscuras acerca de la rítmica de los himnos bizantinos. Los textos de

las poesías figuraban en los manuscritos sin notas musicales, escritas todo corrido, de suerte que se tomaban por prosa poética. El cardenal Pitra fué quien descubrió por casualidad la estructura poética de los himnos y dió cuenta de ello en su trabajo *Hymnographie de l'Église grecque* (1867), encontrando que dichos poemas se dividían en estrofas compuestas por versos de varias formas, los cuales comprendían cada vez el mismo número de sílabas. Descubrió también que en estos himnos la *cantidad* de las sílabas no desempeñaba, como en la poesía clásica, el papel decisivo, sino que la estructura del verso se fundaba en el principio de la cuenta de las sílabas.

Sólo de paso consignaremos que una investigación posterior, iniciada en el campo de la filología clásica, hizo al principio caso omiso de estos resultados, en los que lo esencial está visto ya con perfecta claridad, tratando de establecer artificialmente una relación entre los antiguos metros griegos y los bizantinos. Todas estas tentativas hubieron de fracasar, resultando completamente estériles a pesar de su gran ingeniosidad, porque partían del supuesto de la supervivencia del griego clásico en la época bizantina, sin tener en cuenta que la transformación de ese idioma en la *koinē* y, más tarde, la asimilación de elementos orientales, habían suprimido también las diferencias de *cantidad* de las vocales. La tendencia a ir atenuando las vocales fuertes *a*, *i*, *o* en sílabas no acentuadas, transformándolas en *e* átona, la destrucción de los diptongos, la tendencia a hacer las *i*, *y*, *ei*, *ē* iguales a una *i* breve, pueden observarse ya

en la gracidad del Nuevo Testamento, y este proceso de atenuación va haciendo cada vez mayores progresos. Por esta razón es imposible establecer una relación entre los metros clásicos y este idioma transformado, como todavía puede verse en la *Notación musical bizantina* de H. Riemann, que se apoya en la *Anthologia Graeca carminum Christianorum*, de Christ y Paranikas. Si se tiene presente que los primitivos himnos bizantinos, en su mayoría, no eran otra cosa que traducciones de cantos sirios, en los cuales se conservaría, probablemente, también la melodía original, y que en la poesía siria dominaba el principio de la cuenta de las sílabas y de la reunión de igual número de sílabas en un verso, habrá que admitir también que el mismo proceso tendría lugar en la poesía bizantina.

En todas las cuestiones referentes a la estructura poética habrá que tener en cuenta, ante todo, que hasta el final de la producción poética, que se produce al quedar fijada definitivamente la forma de la liturgia, la música y la palabra van íntimamente unidas, y que para explicar la estructura poética, es preciso estudiar la estructura de la melodía.



## CAPÍTULO V

### La música bizantina

La música de iglesia bizantina, lo mismo que la armenia y la etiópica, nos ha sido transmitida en un sistema de signos que en los manuscritos figuran sobre las líneas de los poemas, escritos todo corrido, sin tener en cuenta la composición versificada. Al lado de estos signos hay todavía otro grupo que sólo se encuentra en los manuscritos de la Biblia. Sirven para la lectura pública de los pericopos de los libros de las Sagradas Escrituras y se designan, por esta razón, con el nombre de *signos ekfonéticos* (ἐκφωνήσις = lectura en voz alta). Estos signos de lectura son los signos más antiguos destinados a fijar el modo de declamar los textos, y paleográficamente son los precursores de la notación musical propiamente dicha; esta notación ekfonética, dejando aparte que los signos de la notación musical ofrecen ya desde un principio un carácter distinto, se ha conservado casi sin modificaciones en los Evangelios hasta el siglo XIII.

Todo estudio de la música bizantina ha de empezar por ocuparse del problema de descifrar el sentido de dichos signos. Las dificultades que a esta empresa se

oponen no son pocas, pues las distintas épocas del canto bizantino han dado origen a formas distintas de neumas, y no sólo eso, sino que los mismos signos invariados que se encuentran en todas las fases de la notación, cambian de significado según la época. Paleográficamente habría que proceder a la siguiente división :

- I. Signos ekfonéticos o de lectura, siglos VI-XIII.
- II. Neumas bizantinos.
  1. Notación bizantina primitiva de los siglos VIII-XII (notación paleobizantina de punto y coma).
  2. Notación bizantina de la Época media, siglos XII-XV (notación hagiopolita redonda).
  3. Notación bizantina de la Época avanzada, siglos XV-XIX (notación hagiopolita-psáltica).
- III. Notación griega moderna, principios del siglo XIX.

En esta división, sin embargo, sólo quedan delimitadas las épocas principales de la notación bizantina ; cada una de ellas presenta, a su vez, una serie de fases distintas que coexisten a veces paralelamente, debido, por ejemplo, a las varias características de los conventos, y otras veces se suceden, debido a las modificaciones gráficas naturales que se van produciendo en los manuscritos. Para los fines de la interpretación y descifrado basta, con todo, determinar y estudiar las fases principales.

## 1. Signos ekfonéticos





La lectura de pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento se hizo hasta entrado el siglo vi en tono hablado corriente. A medida que el culto iba haciéndose más fastuoso, estas lecturas iban tomando un carácter de mayor solemnidad. A partir de esta época se encuentran en los manuscritos los signos de la prosodia griega, a los que en el curso de los tiempos se añaden algunos otros, destinados a dejar fijada la entonación de la voz, dilataciones, portamenti, incisos, etc. De este modo la sencilla lectura se ha transformado en una especie de recitativo.

Los signos prosódicos, a su vez, constan de dos elementos: los acentos, introducidos por los gramáticos griegos en la época en que el idioma griego se extendía por el Oriente y corría el riesgo de ser mal entendido; y los signos de lectura, por medio de los cuales la escritura continua en letras mayúsculas, la *scriptio continua*, se hacía más clara. Semejantes signos de lectura se encuentran ya en los manuscritos de los evangelios de los siglos iv-vi, admirablemente escritos. Representan el sistema más sencillo de notación, y es probable que se remonten a tiempos anteriores a la Era cristiana en que serían conocidos, sin duda, en todo el Oriente; pues los signos de lectura que se encuentran en los fragmentos sóghdicos de los Evangelios representan un sistema afín, el cual, sin embargo, no puede proceder directamente del griego ni puede explicarse tampoco por la influencia directa de la misión cristiana en el

Asia central, ya que dichos signos no sólo figuran en textos cristianos, sino que se hallan asimismo en manuscritos maniqueos. Por lo tanto, sería más lógico suponer que los signos de lectura, como tantas otras herencias orientales, fueron adoptados por los cristianos, que habían de hallarlos ya en Mesopotamia y en Persia y que, desde aquí y bajo transformaciones variadas, siguiendo la expansión del Cristianismo, se extenderían hacia el Este y hacia el Oeste, siendo acogidos de esta suerte por los sirios, armenios, bizantinos, coptos, abisinios y por la Iglesia latina. Luego, en la época de su cristianización, los Balcanes y la Iglesia rusa recibieron de Bizancio ese sistema de notación, pero ya en un estado mucho más evolucionado y en una forma muy enriquecida.

La comparación de los signos prosódicos con los signos ekfonéticos muestra, de un modo evidente, cómo por evolución han salido éstos de los primeros.

	Signos de la prosodia	Signos ekfonéticos
Entonación <i>Tonoι</i>	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Oxeia} \ / \\ \text{Perispōmenē} \ \wedge \ \sim \\ \text{Bareia} \ \backslash \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Oxeia} \ / \\ \text{Syrmatikē} \ \sim \ \sim \\ \text{Bareia} \ \backslash \end{array} \right.$
Duración <i>Χρόνοι</i>	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Makra} \ \text{—} \\ \text{Bracheia} \ \cup \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Kentēmata} \ \bullet \ \bullet \ \bullet \ \bullet \\ \text{Kathistē} \ \cup \end{array} \right.$
Aspiración <i>Πνεύματα</i>	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Daseia} \ \vdash \ \checkmark \\ \text{Psilē} \ \dashrightarrow \ \succ \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Kremastē} \ \checkmark \\ \text{Apeso exo} \ \cup \ / \end{array} \right.$

Signos de dicción <i>Πάθη</i>	}	Apostrophos )	Apostrophos )
		Hyphen 	Synemba 
		Diastolē >	Hypokrisis 
		Teleia + ÷	Teleia +
		.	Paraklitikē 

Los signos *oxeia*, *bareia*, *apostrophos*, *teleia* e *hypokrisis* podían doblarse; en manuscritos coptos se encuentran hasta triplicados los signos *oxeia* y *bareia*. Estos signos ekfonéticos, colocados en cierto número al principio y al final, encuadran determinados fragmentos que corresponden a la parte de la frase que se pronuncia en una sola respiración; los signos empleados a ese efecto son: *oxeia*, *bareia*, *kathistai*, *syrmatikē*, las *hypokriseis*, *kremastē*, *kentēmata* y *apostrophos*. Los pericopos de los evangelios, que empiezan con *Εἶπεν ὁ Κύριος* (el Señor dijo) o con *Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ* (en aquel tiempo), sólo pueden empezar con *oxeia*, *kathistē* y *apostrophos*, mientras que los redoblamientos *oxeiai* y *bareiai*, que indican un refuerzo, sólo pueden figurar al final de los capítulos de los evangelios. Por más que la lectura de los evangelios y de las epístolas se efectuaba de un modo semicantado, en la *Cantillatio* usual, en Oriente, no es de suponer que llegase a ser un verdadero canto en intervalos musicales. Por consiguiente, los signos como, por ejemplo, *oxeia*, indican una subida de entonación, *bareia* una bajada de entonación, pero sin fijar la medida de dichos movimientos.

Estos signos de lectura se encuentran todavía en manuscritos de los evangelios de los siglos x (lámina 7)



y XI, época en que los manuscritos de los himnos muestran ya un sistema muy evolucionado de notación musical por intervalos. Pero los manuscritos son copiados en esta época por copistas que ya no comprenden el sentido de aquellos signos y los colocan equivocadamente.

## 2. Notación bizantina primitiva




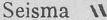



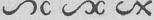

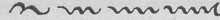

La notación bizantina primitiva estuvo en uso desde el siglo VIII hasta el siglo XII. El primer documento que de ella se conoce es un Heirmologio procedente del monte Athos y que pertenece al siglo IX; pero el carácter muy evolucionado de los signos permite suponer que no representan una fase inicial, sino que deben ser el resultado de la superior evolución de un tipo de notación primitiva, la cual había tomado de la notación ekfonética, o de la misma fuente que el tipo evolucionado, la mayoría de sus signos. La notación bizantina primitiva, en lo que hoy se conoce, muestra varias fases distintas que la investigación ha procurado dejar bien delimitadas, designándolas con nombres derivados de lo que algunos investigadores estimaron ser sus características esenciales. Esta fase de la notación bizantina, por ejemplo, es designada con los nombres de *paleobizantina*, *mixta*, *constantinopolitana*, y de *notación hagiopolita de punto y coma*. Esta última designación, introducida por Riemann, y la designación de Tillyard, *notación linear*, son las que mejor traducen las características gráficas de dicha notación, pero no

abarcan todas las formas existentes, de suerte que la designación puramente histórica que yo empleo es quizá la que mejor circunscribe esta fase.

Dejemos consignado en seguida que la notación bizantina fué ya desde un principio una notación por intervalos, cuyos signos tenían la misión de traducir e indicar al cantor el curso de la melodía. El chantre indicaba al coro el desarrollo de la línea melódica por medio de signos de la mano; este modo de « dirigir » se llamaba *queironomía*; es claro que no podía tener otro objeto y otro efecto que ayudar a la memoria de los cantantes. Actualmente la Iglesia griega ha planteado de nuevo la tesis — sostenida ya por Crysanthos de Madytos en su Tratado teórico de 1821 — según la cual la notación bizantina habría de ser una especie de notación estenográfica, pudiendo los signos musicales representar lo mismo notas aisladas que grupos de notas, y hasta melodías enteras. Pero esta teoría está en contradicción con los resultados obtenidos por la investigación occidental después de un trabajo muy escrupuloso y muy extenso de comparación de materiales, resultados que coinciden todos en lo esencial, aunque difiera en algunos autores la interpretación de ciertos signos, a saber: que se trata de una notación musical en la cual los signos traducen el movimiento de la melodía, en parte por medio de valores absolutos de intervalo, en parte como indicación aproximativa. Si no se ha podido llegar hasta ahora a resultados convincentes en la transcripción de melodías bizantinas de la época primitiva, es debido a la circunstancia de que

algunos signos, a semejanza de los neumas latinos, no indican el valor absoluto del intervalo, sino únicamente un movimiento de subida o bajada de entonación; de todos modos, a base de los copiosos materiales comparativos de que se dispone, y a base de los conocimientos relativos a las fases posteriores de la notación, es posible formarse una idea aproximada de las melodías de aquella época primitiva. Como muestra comunicamos la transcripción de una estrofa de las *Stiquera Anastasima* (véase el Ejemplo musical 2), hecha por H. J. W. Tillyard, que se ha ocupado muy especialmente del descifrado de la notación de dicha época.

La notación bizantina primitiva, que es la que merecería entre todas la designación de notación neumática, ofrece gran cantidad de signos y de combinaciones de signos que tienen sentidos varios en el curso de la fase de escritura y que también presentan distintas variantes en el carácter gráfico, como puede verse en la Tabla siguiente (según J. Thibaut, *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Église Grecque*):

Tonos ( <i>Tónoi</i> )	Semitonos
Ison 	Klasma mikron 
Oligon 	Seisma 
Oxeia 	Paraklētikē 
Petastē 	ASPIRACIONES ( <i>Πνεύματα</i> )
Kuphisma 	Kentēma 
Kylisma 	Hypsilē 

Bareia

Apostrophos &gt;&gt;

Katabasma } } }

Anatrichisma //

Apoderma + T T

Antikenoma w

Xeron-Klasma // 1 2 3

Kratēma // 1 2

Sirma S

Chamilē X

Elaphron C

## SIGNOS COMPLEMENTARIOS

Diplē •• //

Phthorā ϕ ϕ ϕ̇

Apesō-exō 1 2 3

Anastaman // 1 2

Es de suponer que en sus primeras fases los signos de la notación bizantina primitiva no expresaban todavía un valor fijo de intervalo, pero que en el curso de la evolución irían poniéndose más y más por intervalos determinados. Por razones sobre las cuales la investigación actual está todavía a oscuras, la notación neumática primitiva fué sustituida posteriormente por el sistema de la notación redonda. El *ductus* de la escritura de los manuscritos himnográficos en cuestión, así como las formas mismas de los signos de nota, parecen de todos modos indicar que habrá que contar con influencias orientales que podrían haber motivado dicha innovación.

### 3. Teoría bizantina de la música

Antes de pasar a la fase siguiente de la notación, es necesario que intercalemos aquí un breve resumen de lo que fué la teoría bizantina de la música. Afortunadamente, han llegado hasta nosotros una serie de

Tratados de teoría que, en primer lugar, nos dan aclaraciones sobre el carácter de la música de esta época y, por otra parte, contienen también indicios preciosos para el descifrado de la notación.

Estos Tratados, precisamente, han contribuido en gran parte a la confusión que hasta hace muy poco tiempo reinaba en el terreno de la música bizantina; pues algunos contienen descripciones que se prestaban mucho a erróneas interpretaciones, lanzando a la investigación por falsas sendas si no se tenía en cuenta que los autores de estos Tratados se apoyaban en bases culturales muy otras que los creadores de las melodías de los himnos.

Los autores de dichos Tratados, teóricos formados sobre una base humanística, nos dan un sistema de la música griega clásica, y presentan la música bizantina como una consecuencia directa de aquélla, como una flor tardía del mismo tallo. Sus sistemas son una compilación de los tratadistas griegos antiguos, citados equivocadamente a menudo, y una aplicación del sistema de los tonos antiguos a las creaciones nuevas de la himnografía cristiana. Nada tiene de extraño, pues, que la investigación más moderna hiciera suyas estas teorías, sin considerar que entre la época de florecimiento de la música griega clásica y el principio de la música bizantina, mediaba un intervalo de varios siglos durante cuyo tiempo se habían producido las más formidables transformaciones y revoluciones culturales.

Una prueba del divorcio absoluto que existía entre la teoría clasicista-arcaizante y la práctica viva de los



artistas, la encontramos en un pasaje de Nicolás Mesaritēs, en su descripción de la iglesia de los Apóstoles de Constantinopla, que nos da una idea de lo que era la enseñanza de la música hacia fines del siglo XII. Nos describe que la iglesia de los Apóstoles estaba toda cercada de un *períbolo*, en el cual estaban instalados los institutos de enseñanza musical. Los alumnos más jóvenes aprendían allí los rudimentos de la Gramática, los mayores Dialéctica y Retórica. A la enseñanza en esos grupos se enlazaba luego la enseñanza musical práctica; los niños de menor edad aprendían el canto de los salmos; los muchachos mayores y los jóvenes eran instruídos en el canto de los himnos. « Estos últimos — añade nuestro autor — ejecutan con las manos movimientos que conducen al principiante a llevar la voz de acuerdo con la melodía, a fin de que no vacile en la entonación y no caiga fuera del ritmo, para que no falte a la consonancia y no descuide la eufonía. » Estas enseñanzas y la enseñanza de la teoría de la música son dos cosas completamente separadas; esta última forma parte de los estudios científicos superiores. Al hablarnos del estudio de la Geometría nos describe Mesaritēs de qué modo « ciertas gentes se ocupan de sonidos y sucesiones de sonidos », y en estilo muy sugestivo nos cuenta cómo « disputan entre sí y emplean palabras y nombres desusados que nadie nunca oyó, hablando de *nete*, *hypate* y *parhypate*, de *mese* y *paramese*, en vez de hablar de cuerdas... »; luego entra en especulaciones que deduce de los problemas pseudoaristotélicos, de la *Eisagogē* de Gaudencio y del *Enquei-*

*ridion* de Nicómaco, mezclando verdades con errores, combinando lo que es de sentido común con lo problemático. La impresión que se saca de esta lectura es que Mesaritēs no fué solo en sentirse situado frente a esas especulaciones como ante una cosa extraña, incomprendible; sino que éstas representan efectivamente a manera de disputaciones científicas que desde hacía mucho tiempo habían dejado de tener que ver con la práctica viva del arte, formando únicamente parte del bagaje científico de los eruditos, cual las demás disciplinas que pasaron de la Antigüedad clásica al cuerpo de erudición de la Edad Media.

Según el más antiguo Tratado que se conserva de la teoría bizantina de la música, compuesto en su mayor parte de una compilación de autores griegos y conocido por el nombre de *Hagiopolites*, los cantos de la Iglesia bizantina se ordenaban en ocho tomos (*ēcoi*), cuatro auténticos y cuatro plagales, orden fundado por San Juan Damasceno († 754). A San Juan Damasceno se atribuye la formación del libro *Octoēcos*, que encierra los cantos festivos para un ciclo de ocho domingos, ordenados en los ocho tonos. Esta atribución no puede mantenerse históricamente; en la historia de la Música se conocen varios casos parecidos de formación de leyendas en las que se revela la tendencia a atribuir todos los méritos a ciertas personalidades importantes.

Hay que tener en cuenta que estos himnos bizantinos no eran productos de arte en un sentido elevado, sino composiciones de monjes entusiastas y, a menudo, como sucedía con las poesías, habían sido sacados del pueblo

y adaptados a los fines de la Iglesia ; melodías, en una palabra, que los monjes de las más distintas regiones del Imperio habían traído de sus patrias armenia, siria, geórgica, aramea o copta, a los grandes centros culturales, de donde se propagan luego hasta llegar por fin a Constantinopla, que recoge todas las fuerzas espirituales del Imperio.

Si estudiamos los cantos bizantinos siguiendo el *Hagiopolites* y los demás teóricos — incluso tratadistas más modernos — para determinar su pertenencia a los distintos tonos (*ēcoi*), en vano buscaremos los sistemas de escalas en que pudieran fundarse. En cambio, se siente muy bien que la estructura de dichas melodías obedece a ciertas normas y leyes para las cuales podría encontrarse un punto de apoyo en los *martirios* que preceden a los cantos, especialmente en las *Epiquēmata*, o fórmulas de entonación que se han convertido en rígidas e incomprensibles fórmulas melódicas de los distintos tonos :

<i>Tonos auténticos</i>	<i>Tonos plagales</i>
I. Ananes	I. Aanes
II. Neanes	II. Neeanes
III. Nana	III. Aanes
IV. Hagia	IV. Neagie

Estas fórmulas de entonación son, probablemente, restos de cantos antiguos, cuyos esquemas servían de modelo para los nuevos ; es éste un principio de composición muy en boga en el Oriente cercano que fué descubierto y demostrado por primera vez en cantos

árabes ; su aplicación ha sido comprobada, además, en cantos del sur de Rusia, y yo mismo he podido comprobarlo también en cantos de iglesia serbios y rutenos.

Habríamos de representarnos, pues, que la composición de cantos más extensos se fundaría en esas fórmulas y que luego los maestros de canto los ordenarían en grupos, siguiendo como criterio la presencia de determinadas sucesiones de sonidos. Sólo más tarde se estudiaron estos cantos, de acuerdo con las definiciones de la teoría clásica antigua, con vistas a determinar a qué tono pertenecían, dividiéndolos luego en ocho grupos, según pertenecieran a uno de los cuatro tonos auténticos o a uno de los cuatro tonos plagales ; pues esa tarea de revisión, catalogación y sistematización corresponde, en todo caso, a un estadio de reflexión crítica que sucede a un período de producción viviente.


Los distintos « tonos » fueron designados luego por medio de letras griegas, en su función de cifras  $\alpha' = 1$ ,  $\beta' = 2$ ,  $\gamma' = 3$ ,  $\delta' = 4$  ; los plagales se designaban por medio de la abreviación  $\pi\lambda$  unida a las cifras. Resultó el siguiente orden de los signos, designados con el nombre de *martirio*, que sirven para orientarnos acerca del sentido del « tono » :


Auténtico..	I	II	III	IV	I	II	III
	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i> $\flat$ <i>do'</i>
Plagal.....	IV	I	II	III	IV	I	









Para indicar la alteración cromática de una nota en un « tono », se empleaba el signo llamado *nenano* ;

para indicar la modulación de una período entero de la melodía se empleaban las *phthorai*, que existían en número de ocho, una para cada modo; paleográficamente, tanto los *martirios* como las *phthorai* han desarrollado varias formas diferentes; sin embargo, los tipos que comunicamos en la Tabla siguiente se encuentran, con ligeras variantes, en la mayoría de los manuscritos.

Entre las *phthorai* figuran, además, los signos de semitono y de becuadro de semitono, el *hemiphonon* y el *hemiphthoron*.

Hemiphonon 


Hemiphthoron 

	Tonos	Martirios	Phtorai
autént.	I. tono ἤχος α		ο
	II. » » β		ϑ ϑ
	III. » » γ		ϕ
	VI. » » δ		α
plag.	I. » ἤχος πλ α		ρ
	II. » » β		ϑ ϑ
	III. » » γ		ϑ ϑ
	IV. » » δ		ϑ ϑ









#### 4. Notación bizantina de la Época media (notación redonda)



Los teóricos bizantinos dividen los signos de esta fase (siglos XII-XV, aproximadamente) en dos grandes grupos: en cuerpos (*somata*) y espíritus (*pneumata*). Los *somas* sólo pueden moverse de un grado de la escala al grado vecino, hacia arriba o hacia abajo; los *pneumas* ejecutan los saltos de intervalo, es decir, el salto de tercera y el salto de quinta. Al lado de dichos signos hay otros que no son ni *somas* ni *pneumas*: el signo que indica el movimiento descendente de dos segundas consecutivas, o sea un intervalo de tercera alcanzado por movimiento conjunto, y el *ison*, o signo que indica la repetición de un mismo sonido; no siendo ni paso conjunto ni salto, no se le puede considerar ni como *soma* ni como *pneuma*.

Ison  (signo de la repetición de un sonido).

I. Somas      Movimientos de segunda ascendente

                            
Oligon   Oxeia   Petastē   Dyo Kēntēmata   Pelaston   Kuphisma

Movimientos de segunda descendente

                        
Apostrophos      Dyo Apostrophoi

## II. Pneumas

ascendentes		descendentes	
∨	ℒ	⤵	x 4
Kentēma	Hypsilē	Elaphron	Chāmilē
(tercera)	(quinta)	(tercera)	(quinta)

## III. Signos que no son ni somas ni pneumas

∨	14 3 9
Aporrhoe	Kratemo-Hyporrhoon
(tercera descen.)	

Como puede verse en esta Tabla, sólo tienen signos propios los saltos de tercera y de quinta; los demás intervalos han de ser expresados por medio de la combinación de dos o más signos colocados uno encima de otro. Se ve, además, que para expresar el movimiento de segunda ascendente hay seis signos distintos, mientras que para la segunda descendente sólo existen dos, y para los *pneumas* (saltos de tercera y de quinta ascendentes y descendentes), sólo uno. ¿Qué significa esto?

Según la doctrina de los Papadikas, los signos de nota se dividían en dos grupos, en sonoros (*ἔμφωνα*) y átonos (*ἄφωνα*). A este último concepto, que se interpreta de una manera oscura en los Papadikas, la ciencia moderna no ha sabido bien qué significado había de darle; es más, la errónea interpretación de este proceso en que se hace átona una nota, condujo a Riemann

a conclusiones completamente falsas que motivaron transcripciones no sólo inexactas, sino absolutamente equivocadas. No se dió cuenta de que el concepto de « hacer átona » una nota fué introducido con objeto de poder aplicar también a los demás intervalos la rica escala de matices rítmicos que se expresa en los seis signos del movimiento ascendente de segunda.

Todos los ensayos de interpretación hasta ahora intentados han dejado a un lado el hecho sorprendente de que existan seis signos distintos para expresar el movimiento de segunda ascendente y, sin embargo, es precisamente en este hecho donde hay que ir a buscar la clave de las reglas de los Papadikas, que de otro modo carecen de sentido. Cada uno de los seis signos de la segunda ascendente se emplea, por consiguiente, para una manera determinada de cantar dicho intervalo, según puede deducirse de los Tratados teóricos.

El *soma* combinado con un *pneuma* colocado a continuación o debajo del mismo, combinación que anula el significado de intervalo del *soma*, expresa el modo como ha de ser cantado el *pneuma* unido a él.

Si tomamos la corchea como unidad de medida de la que habrán de partir todas las dilataciones y abreviaciones de la duración, los signos que corresponden a dicho valor normal son el *ison*, el *oligon* y el *apostrophos*, como se desprende de las claras indicaciones de los teóricos. El movimiento normal se realiza, por lo tanto, por medio de los signos *oligon*, *ison* y *apostrophos*, y por los *pneumas* en combinación con *oligon* y *apostrophos*.




Según las indicaciones de los tratadistas, el signo *oxeia* en relación con el *oligon* significa una nota acentuada; el signo *petastē* indica un grado de intensidad mayor aún que *oxeia*, y el signo *pelaston*, introducido más tarde y raras veces usado, otro aumento de intensidad de acento y abreviación de la nota. Las *dyo kentēmata* indican, asimismo, un grado mayor de intensidad en comparación con la *petastē*, es decir, una nota breve, pero de acento muy fuerte e intenso.





El *kuphisma*, en cambio, significa la elevación de la voz por valor de un tono entero, pero *sostenuto* y *piano*; corresponde, aproximadamente, a los neumas licuescentes del canto gregoriano.


De los signos que indican movimientos descendentes, el *apostrophos*, el *elaphron* y el *chamilē* corresponden al *oligon* en cuanto al ritmo; los *dyo apostrophoi* valen el doble del *apostrophos*; el *kratemo-hyporrhoon* indica una figura el doble más lento que la *hyporrhōē*.


Apoyados en estos resultados podemos traducir en notación moderna los signos de la notación bizantina redonda comunicados en la Tabla anterior, y al propio tiempo vemos explicado el empleo de los seis signos distintos de la segunda ascendente.

Ison,  
Oligon, Apostrophos,  
Kentema, Elaphron,  
Hypsilē, Chamilē




Oxeia =  Petastē =  Pelaston =  Kuphisma = 







Dyo Kentēmata = 

Dyo Apostrophoi = 

Hyporrhōē = Aporrhōē =  Kratemo-Hyporrhōon = 

A estos signos de intervalo de la notación bizantina redonda de la Época media, hay que añadir otro grupo de signos que va aumentando en el curso de la evolución, especialmente en la fase última de la notación bizantina; se trata de los signos adicionales, llamados signos mayores (*μεγάλα σημάδια*) o hipostasis mayores (*μεγάλα ὑποστάσεις*). Estos signos no tienen significado de intervalo, por más que algunos lo habían tenido en fases de la notación anteriores, sino que se emplean únicamente para indicar la expresión, la dinámica, el movimiento y el ritmo de la melodía. A continuación ponemos las hipostasis más importantes que se encuentran en los manuscritos bizantinos de la Época media, junto con su transcripción en notación moderna:

Diplē // Paraklētikē  Kratēma  Kylisma 

Gorgon  Argon  Antikenoma  Tzakisma  Xeron  Klasma 





Vamos a dar ahora un análisis de este ejemplo ; en el Apéndice (Ejemplo 3) se encontrarán algunas transcripciones hechas por mí, basadas en mi interpretación rítmica, que se diferencian esencialmente de los ensayos de transcripción intentados hasta ahora, como el lector verá. El signo que se encuentra en el ejemplo arriba a mano izquierda es la abreviación paleográficamente corriente de  $\acute{\omega}\delta\eta$ , que significa: *canto*; al lado de ese signo vemos la forma bizantina del  $\alpha'$ , que Riemann tomó equivocadamente por una  $\beta$ , indicando que se trata del primer canto de toda la serie. Esta primera oda va seguida luego de la oda  $\gamma$  (último signo al final del ejemplo, abajo a la derecha), ya que la segunda oda  $\beta'$ , cuyo contenido no armonizaba con el carácter general — el tema era el anuncio del juicio y castigo divinos sacado de la oda de Moisés que figura en los « Cánticos » — se suprimía generalmente.

El primer neuma que figura encima de la palabra "Ιδετε es un *ison* colocado encima de una *petastē*; en esta posición el *ison* adquiere el significado rítmico y el valor agógico de la *petastē*. El segundo signo es un *apostrophos*; quiere decir que la melodía que hemos hecho empezar en el *la* en el primer *ecos*, baja un intervalo de segunda. El tercer signo es un *ison* sencillo; indica repetición de sonido. El signo cuarto es una *petastē*, es decir, un movimiento de segunda ascendente. Sigue luego un *elaphron*, colocado encima de una *bareia*, o sea una tercera acentuada descendente; debajo, un *apostrophos* = segunda descendente, y otro *apostrophos* otra segunda descendente.

Encima de la palabra  $\delta\tau\iota$  encontramos por primera vez la combinación de *kentēma* y *oligon* = una cuarta ascendente, luego un *ison*; a continuación otro *ison* = sonido repetido, luego una *petastē* = segunda ascendente. Encima de la palabra  $\xi\text{-}\gamma\acute{o}$  la combinación *elaphron-apostrophos* = cuarta descendente; luego *oxeia* = segunda ascendente; luego dos *apostrophoi* seguidos = dos segundas descendentes consecutivas.

Encima de  $\acute{o}$  la combinación *petastē-oligon-kentēma*; el *pneuma* (*kentēma*) convierte en átono el *soma oligon*, por lo tanto = tercera ascendente; la *petastē* se suma a este resultado ( $2 + 1$ ), dando esta combinación, por consiguiente, un movimiento de cuarta ascendente con el valor de la *petastē*.

Sobre la segunda sílaba de  $\sigma\tau\alpha\nu\rho\acute{o}\nu$  encontramos la adición *dyo kentēmata* y *oligon* ( $1 + 1$ ) igual al intervalo de tercera con el valor de las *dyo kentēmata*. Encima de la palabra  $\pi\rho\omicron\tau\nu\pi\acute{\omega}\sigma\alpha\varsigma$  la combinación *elaphron* (*pneuma*) que hace átono el *apostrophos*, por lo tanto ( $2 + 0$ ) igual tercera descendente. Luego *apostrophos*, a continuación la combinación *dyo kentēmata-oligon-kentēma*. La *kentēma* (*pneuma*) hace átono el *oligon* y se suma a las *dyo kentēmata* ( $2 + 0 + 1$ ), para formar una cuarta con el valor de las *dyo kentēmata*. Encima de  $-\sigma\alpha\varsigma$  *elaphron* con la hipostasis de la *diplē*, de donde resulta doblado el valor de la nota.

Encima de  $\tau\eta$  *oligon*,  $\acute{\rho}\acute{\alpha}\beta$ - *petastē*,  $-\delta\varphi$  *elaphron* a continuación de *apostrophos* ( $2 + 0 =$  tercera descendente);  $\tau\omicron\tilde{\nu}$  *ison* encima de *petastē*. El *ison* hace átona la *petastē* adoptando su valor.  $\sigma\iota$ - *apostrophos* con

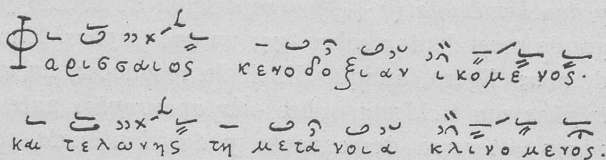
*tzakisma*; -το combinación *dyo kentēmata-apostrophos-elaphron*. Hay que leer primero la combinación descendente del *elaphron* con el *apostrophos* convertido en átono ( $2 + 0 =$  tercera), y luego la segunda ascendente de las *dyo kentēmata*. -δó combinación *kentēma* con *oligon* átono ( $2 + 0 =$  tercera) con el valor del *tzakisma*. -τον *oxeia* y dos segundas descendentes. Como final dos veces *ison*. Sobre ἦς adición de *kentēma* y *petastē* ( $2 + 1 =$  cuarta), luego *apostrophos*, *oligon*, *petastē*. Sobre -ζρον otra vez una tercera descendente primero (*elaphron* con *apostrophos* átono), luego segunda ascendente (*dyo kentēmata*). Sobre Ἰαζώβ primero combinación *elaphron* a continuación de *apostrophos* ( $2 + 0$ ), tercera descendente con *tzakisma*; luego *apostrophos* y *dyo kentēmata*, segunda descendente y ascendente; luego *ison* sobre *petastē*: es decir, repetición del sonido anterior con el valor de la *petastē*. Sobre κατεσπάξετο: *oligon*, *oligon*, *oxeia*, *apostrophos*, *apostrophos*.

Causa algunas dificultades la interpolación que figura a la izquierda en el margen, ya que los signos musicales no están escritos con la claridad que caracteriza en general el manuscrito. En primer lugar, vemos encima de ὁ πατριάρχης el signo *ison*, puesto tres veces; sigue luego una combinación *ison* encima de *oxeia* y *dyo kentēmata* ( $0 + 1 =$  repetición de sonido y segunda ascendente); sobre -χης un *apostrophos*. Encima de προς- figura, aunque difícil de reconocer, un *apostrophos* con *tzakisma*, sobre -ζόν *apostrophos* ante *elaphron* = tercera descendente y *dyo kentēmata*, sobre -ων *oligon* con *diplē*.

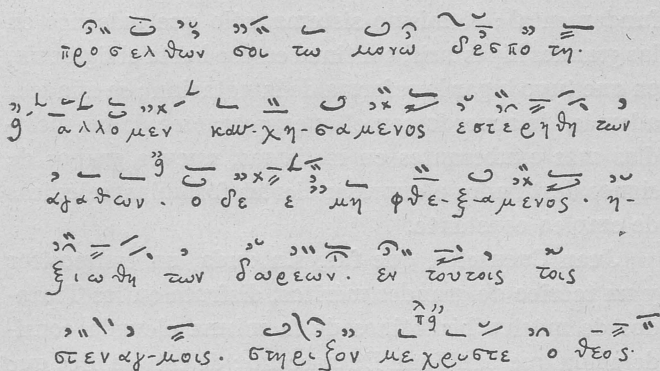
En los ejemplos musicales del Apéndice (núm. 3) se hallará además la transcripción de la estrofa siguiente que el lector podrá analizar fácilmente comparándola con el facsimil fotográfico, preparándose así para intentar luego soluciones por cuenta propia. Con frecuencia se tropieza con obstáculos, como se ha visto en la interpolación que acabamos de interpretar, casos en que, debido a la numeración o a la escritura poco claras, a defectos en el pergamino, o manchas o al papel roto del manuscrito, la lectura se hace sumamente difícil y es necesaria una madura reflexión antes de poder desentrañar el sentido de las combinaciones.

Para terminar citaremos otro ejemplo de la última fase de la notación bizantina de la Época media ; está sacado de un Triodion escrito en el año 1321 ; el facsimil que reproducimos a continuación figura en el segundo tomo de los *Exempla codicum Graecorum, Codices Petropolitani* (Tabla 45) de Cereteli-Sobolewski. El fragmento que citamos es la estrofa segunda del Oficio dominical del Fariseo y del Publicano ; su transcripción en notación moderna de este canto de singular belleza se encontrará en el Apéndice (Ejemplo 4).

»<sup>L</sup>  
g


  
 α ρ ι β ο σ α λ ο ς   κ ε ν ο ρ ο ξ ι λ α ν   λ κ ο μ ε ν ο ς .  
 κ α ι τ ε λ ω ν η ς   τ η   μ ε τ α   γ ο υ α   κ λ ι γ ο   μ ε γ ο ς .




  
 πρὸ σελθων σου τω μουω δεσποτη.
   
 ἄλλομεν κωμ-χη-σαμενος εστειρηθη των
   
 αδαθων. ο δε εμη φθε-ξ-αμενος. η-
   
 ξιωθη των δωρεων. εν τούτοις τοις
   
 σεν αγ-μοις. βτηρ-ξον μεχευστε ο θεος.

Con el escaso número de melodías hasta ahora transcritas del rico tesoro himnográfico de la época de la notación redonda, es imposible formar un juicio estético y estilístico acerca de esta música. El cuadro exterior que se descubre ya después de un estudio superficial de los manuscritos y de las transcripciones, revela en las melodías una construcción sencilla, casi tosca; el carácter de los cantos hasta ahora traducidos es de una expresión digna y de una noble intensidad. En estas melodías, en su himnografía y en su arquitectura, alcanza la cultura bizantina su más elevada y su más intensa expresión.

### 5. Notación bizantina de la Época avanzada

Entre la notación bizantina redonda de la Época media y la de la Época avanzada, cuya introducción suele atribuirse a Juan Cucuzeles, no existe diferencia





















fundamental ; el mismo sistema, sólo que más rico en las grandes hipostasis, continua en uso hasta el siglo XIX, en que tuvo lugar la reforma de la notación ; se añaden, además, de acuerdo con el nuevo carácter de las melodías más exuberantes en melismas, nuevos grupos de signos destinados a expresar ciertas fórmulas melódicas de empleo constante.

Juan Cucuzeles, que fué, sin duda, un compositor y un teórico de grandes méritos, disfruta en los Tratados de música bizantinos de la misma elevada consideración que San Juan Damasceno ; de éste se dice que es la primera y Juan Cucuzeles la segunda « fuente de la música », añadiéndose de este último que « les dió su música a los bizantinos ». Por esta razón se le atribuye también la invención de la notación nueva, y en libros de canto bizantinos de la Época avanzada se halla a menudo la indicación : « Signos de canto con toda la queironomía y combinación compuestos por el maïstor Juan Cucuzeles ». En cambio, se da el caso curioso de no saberse exactamente en qué años vivió este músico ; únicamente se supone que fué en el siglo XIV.

Lo mismo que en los manuscritos bizantinos de la Época media, puede observarse en los de la Época avanzada un paulatino aumento del número de signos en uso ; este hecho quita todo fundamento a la suposición de los teóricos griegos de haber sido Juan Cucuzeles el inventor de la notación nueva. La introducción de los nuevos signos adicionales pudo haber sido debida a la necesidad de multiplicar los signos queironómicos que la progresiva modificación del carácter de los can-

tos reclamaba. Más adelante llegaron incluso a tener mayor importancia los signos queironómicos que los mismos signos de intervalo, cuyo significado llegó a ser tan confuso con el tiempo, que la reforma del canto de la Iglesia griega no hubiera podido realizarse sin ir acompañada de una reforma de la notación musical.

A continuación damos una lista de los signos queironómicos más importantes, cada uno de los cuales presenta múltiples variantes gráficas, pero fáciles de identificar.

Piasma 	Parakalesma-Heteron 
Tromikon 	Homalon 
Tromikon-Synagma 	Lygisma 
Tromikon-Parakalesma 	Uranisma 
Strepton 	Choreuma 
Psephiston 	Enarxis 
Psephiston-Synagma 	Thes kai Apothēs 
Argosyntheton 	Thematismos esō 
Gorgosyntheton 	Thematismos exō 
Gorgosyntheton-Heteron 	Thema haplun 

El *piasma* significa, a semejanza del *seisma*, un trémolo con voz débil; parecido significado tiene también el *tromikon*, que indica, en unión con el *synagma*, un fraseo «legato». El *tromikon-parakalesma* exige una expresión de «devoción, temor y contrición». El significado

del *strepton* no ha podido ser puesto en claro aún. El *psephiston* indica, por oposición al *synagma*, una dicción marcada. En la combinación *psephiston-synagma*, las notas han de cantarse marcadas pero al propio tiempo ligadas. El *argosyntheton* indica un *ritardando*; el *gorgosyntheton* un *accelerando*. El *parakalesma* y el *parakalesma-heteron* indican que la nota o el grupo de notas han de ser cantadas en voz débil, « en tono de plegaria ».

El *homalon* « hace el canto homogéneo y uniforme ». El *lygisma*, lo mismo que el *kylisma*, significa un « temblor de voz »; se aplica como un mordente. El *uranisma* indica un rápido crecer y decrecer de la voz. No es claro el significado del *choreuma*, ni el de los *thes kai apotes*, *thematismos esō* y *exō*. El *enarxis* es un signo de separación pocas veces usado. El *thema haplun* es, lo mismo que el *homalon*, un signo que exige el fraseo homogéneo de una sucesión de notas; estos y otros signos de la queironomía se presentan también combinados en manuscritos posteriores.

Habría que añadir aún que los signos queironómicos de los manuscritos bizantinos de la Época avanzada están escritos con tinta encarnada, por lo cual se distinguen ya en el aspecto externo de los signos de intervalo.

Como ya se dijo anteriormente, el canto bizantino a partir del siglo xiv se hace muy rico en melismas, y la ornamentación, influida por el gusto oriental, es cada vez más exuberante. La *aclamación* que reproducimos en el Apéndice (Ejemplo 1) no se diferencia mucho

aún del estilo anterior de la Época media ; en cambio, el principio del *Κύριε ἐξέχοῦσα*, reproducido en facsímil y con la transcripción hecha por mí (Ejemplo 5), muestra ya todas las características del estilo nuevo. Dicha melodía coincide con la melodía del *Kekragarion* publicada por Fleischer en sus *Neumenstudien III*, sólo que el facsímil del manuscrito que en su estudio reproduce ofrece menor cantidad de signos queironómicos.

Con objeto de facilitar al lector la labor de penetrar más adelante y por su propia cuenta en el terreno de la notación bizantina, comunicamos otra vez el análisis de los distintos signos del fragmento citado.

1.<sup>a</sup> línea. *Kv elaphron* encima de *apostrophos* (2 + 1), cuarta descendente ; *dyo kentēmata* con el signo queironómico *gorgon*. -*qi oligon*, *oxeia*, ligadura de dos segundas ascendentes con *lygisma*, signo que exige el trémolo en esas dos notas ; *oligon* con *diplē*, de donde resulta que la primera de estas dos notas adquiere un valor doble = ♩. -*ε ison* con *diplē*. El *martirio α* indica que con el *ison* se ha alcanzado el sonido final del primer tono. *ε-* ligadura, *ison* y *dyo kentēmata* con la *paraklētikē*. -*xe oligon* con *kratēma*, luego *apostrophos*.

2.<sup>a</sup> línea. -*xqa-* *ison* doble sobre *petastē*. El *ison* anula el valor de intervalo de la *petastē*; por consiguiente, repetición de sonido con el valor agógico de la *petastē*; como signos de queironomía el *heteron parakalesma*, luego *apostrophos*. -*ῥα ison* con *diplē*. Otra vez el *martirio* del primer tono. *πqo-* *ison* doble con *paraklētikē* encima. -*σs-* combinación *oxeia-kentēma* (0 + 2) con *psephiston*, -*ει-* *apostrophos*, *σα apostrophos*.



3.<sup>a</sup> línea.  $\alpha$ - *oligon* con *bareia* delante y *tzakisma* encima; luego *apostrophos*. Debajo del grupo, *lygisma*.  $-\alpha$ - *petastē* y *aporrhōē*.  $-\epsilon$ - *oligon*.  $-\sigma\alpha$ - *oligon* con *bareia* y *tzakisma* encima de *argon*.  $-\chi\omicron\nu$ - *elaphron*.  $-\sigma\omicron$  *oligon* con *tzakisma* y *diplē*, luego *apostrophos*.  $\mu\omicron\nu$ - *ison* con *bareia* y *tzakisma*, y a continuación *aporrhōē*; debajo, *lygisma*.

4.<sup>a</sup> línea.  $-\omicron\nu$  ligadura de *petastē* y *dyo kentēmata*.  $\epsilon$ - *elaphron* detrás de *apostrophos* (0 + 2).  $-\sigma\alpha$  *oligon*.  $-\chi\omicron\nu$  *oligon*.  $-\sigma\omicron$  *oligon* con *bareia* y *tzakisma* seguidos de *apostrophos*, luego *oxeia*; toda la ligadura encima de *lygisma*.  $-\omicron\nu$  *petastē*.  $\mu\omicron\nu$  *elaphron* con *diplē*, etc.

Lo que llama la atención en este fragmento son la fuerte dilatación de las sílabas, la repetición de las vocales y la interpolación de sílabas de una palabra ya cantada entre las sílabas de la palabra siguiente: es una costumbre, muy extendida en el Oriente, de tratar de este modo el texto en la *cantilación*. Con el tiempo va resultando cada vez mayor esa dilatación; unida a una dicción nasal va haciendo siempre más confusa e ininteligible la pronunciación, de suerte que en época moderna el canto llamado *calófono*, « de hermosa sonoridad », causa un efecto de extrañeza al auditor occidental, especialmente cuando, debido al exceso de notas cromáticas, queda borrosa la línea melódica, y cuando la nota fundamental, el *ison*, entonada por voces de niños o por dos bajos, de una manera penetrante, acaba por producir un efecto de monotonía.

El caso es que se había perdido todo contacto con la tradición; los mismos teóricos del siglo XVIII estaban

convencidos de que su sistema musical era idéntico con el árabe-turco. Se produjo un proceso de asimilación, que puede observarse también en la música de iglesia armenia, pues tanto los músicos griegos como los músicos armenios de aquella época se veían obligados, al lado de su actividad en la iglesia, a componer canciones profanas turcas. Por esta razón, el canto de la Iglesia bizantina, especialmente hacia fines del siglo XVIII — época en que domina la influencia de la obra de Petros Byzantios Bereketes y de Petros Peloponnesios —, se ve muy mezclado de giros y melodías turcas.

Basta comparar un motivo de kirie de los siglos XV ó XVI con una melodía del siglo XVIII, de gran riqueza melismática, compuesta sobre dicho motivo por Petros Byzantios (Ejemplo 6), para ver claro el carácter de ese proceso, que alcanza su punto de culminación a principios del siglo XIX, como lo demuestra la tercera versión de Antonio Lampadarios.

---

## CAPÍTULO VI

### La música de la Iglesia griega moderna

A principios del siglo XIX vemos la música de la Iglesia griega moderna en su estado de mayor postración. La notación interválica de la época bizantina final ya no se entendía, y menos aún los signos queironómicos. Así surgió la idea de reformar la notación musical. Gregorio de Creta († 1816) fué el primero que decidió suprimir las « grandes hipostasis »; su discípulo Crysantos puso ese plan en obra, dando otro paso muy importante en el mismo sentido al introducir un sistema *sol-fa*, inspirado en el sistema de la solmisación occidental, con objeto de facilitar el estudio del canto de iglesia. Estas reformas, que emprendió Crysantos siendo archimandrita de Constantinopla, le llevaron al destierro de Madytos, donde prosiguió con éxito en sus tentativas, logrando que sus discípulos « aprendieran en diez meses lo que antes exigía diez años de estudio ». Gracias a la intervención de Melecio, arzobispo de Heráclea, fué llamado Crysantos otra vez a Constantinopla, donde pudo llevar a cabo, en colaboración con los cantores Gregorio y Curmuzio, la reforma de la enseñanza y de la notación musical. Es digno de notarse que, paralelamente a la reforma del canto de la Iglesia griega, fué emprendida sobre idénticas bases la reforma del canto armenio ;

dicha reforma significa en ambos casos una ruptura completa con la gran tradición musical, tanto bizantina como armenia; sin querer regatear los méritos de la obra realizada por los reformadores no es posible, por otra parte, negarse al hecho evidente de que la obra reformadora, precisamente, destruyó para siempre muchísimos y muy valiosos elementos del pasado.

Crysantos ha expuesto su sistema en dos obras: en la «*Ἐισαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*» (Constantinopla, 1821) y en «*Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*» (Trieste, 1832).

De la gran cantidad de signos de intervalo que constituían la notación bizantina fueron conservados los principales, dándoles una forma simplificada, adaptada a las necesidades de la imprenta.

### Somas

Oligon	↵	} segundas ascendentes
Petasti	↶	
Kendimata	⋈	
Apostrophos	↷	segunda descendente
Dyo Apostrophoi	↸	dos segundas descendentes
Iporroi	↙	dos segundas descendentes rápidas

### Pneumas

Kendima	↻	tercera ascendente
Elaphron	↷	tercera descendente
Ipsili	↵	quinta ascendente
Chamili	↙	quinta descendente

*Oligon* y *petasti* se emplean como signos isófonos; la *petasti* suele figurar casi siempre detrás de *ison* o de *apostrophos*; las *kendimata* indican — en oposición a la interpretación bizantina — la elevación lenta de la voz por valor de un grado. Los signos *oxeia*, *kuphisma* y *pelaston* quedan suprimidos.

La duración de los sonidos es indicada por medio de una serie de signos adicionales que ya conocía la notación bizantina. Pero mientras que en la música bizantina el ritmo resultaba libre y elástico, en la música griega moderna está ordenado por golpes uniformes tomados como unidad de medida. La duración del signo de nota sin signo adicional es igual a dicha unidad de medida. Si como unidad de medida se toma la negra — como es corriente en los modernos métodos griegos de canto —, las abreviaciones y las dilataciones que resultan son las siguientes: el *klasma* (☪) y el *apli* (•) doblan el valor de la nota. El *gorgon* (☩) abrevia la nota encima o debajo de la cual se halla colocado y la nota que precede en la mitad de sus valores respectivos. El *argon* (☨) dobla el valor de la nota en la cual se halla colocado, y abrevia en la mitad de su valor las dos notas que le preceden. *Siopi* (☪•), combinación de *varia* (βαρεῖα) con *apli* (ἀπλῆ), indica un silencio de un valor de negra. La repetición de los signos indicados añade otro valor de *cronos* al sonido.



Klasma	}	d	Gorgon	
Apli			Argon	
Dipli	d.		Digorgon	
Tripli	o		Trigorgon	
Siopi	l		Diargon	
			Triargon	

El *andikenoma* ( $\neg$ ) colocado debajo del *oligon* indica que esta nota ha de cantarse ligeramente. El *psephiston* ( $\smile$ ) se coloca debajo de *ison*, *oligon* y *petasti* delante de notas descendentes, y significa un «sforzando». El *eteron* ( $\curvearrowright$ ) es una ligadura de dos notas, un «ligato». El *endophonon* ( $\text{L}$ ) indica que la nota debajo de la cual figura ha de ser cantada con la boca cerrada; el *omalon* ( $\neg$ ) exige un temblor de la voz.

Para indicar el movimiento en que ha de cantarse una melodía, se emplea la inicial de *cronos* ( $\chi$ ) combinada con el signo del valor del sonido:

$\chi$  andantino     $\chi$  andante     $\chi$  largo     $\chi$  allegretto     $\chi$  presto

\* \* \*

Lo mismo que la teoría bizantina, la teoría griega moderna divide los cantos en cuatro *echoi* auténticos y en cuatro plagales, a los que se añade un tono noveno, el *legetos*, un derivado del IV tono. Los tratadistas se remontan también aquí al sistema de los tonos griegos

antiguos, procurando explicar la estructura de los *echoi* modernos por las escalas antiguas. Lo propio hacen todos los tratadistas europeos — aunque sin negar las influencias orientales — con excepción de Tillyard en sus últimos trabajos, autor cuyas palabras suscribo en absoluto cuando dice que « toda esa patraña no es griega en lo más mínimo, sino oriental ». En nuestro estudio, en efecto, hemos intentado demostrar que la música bizantina estuvo siempre influída por el Oriente, y que esta influencia, especialmente desde el siglo XIV, ha venido alterando cada vez en mayor medida el carácter primitivo de dicha música.

Para cantar la escala (*κλίμαξ*) se emplean desde Crysantos sílabas de solmisación que indican al propio tiempo las tónicas de los tonos que figuran al pie de las mismas :

πα	βου	γα	δι	ξε	ζω	ηη	πα	βου
re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi
I.	II.	III.	IV.	V.	VII.	VIII.	VI.	
auténticos				plagales				

Los *martirios* de los distintos *ecoi* son los siguientes :

I. tono	♯	Κε	o bien	♯	ο	bien	♯	πα
II. »	♯	Δι	ο	♯	βου	ο	♯	βου
III. »	♯	Γα	ο	♯	Γα	ο	♯	Γα
IV. »	♯	Δι	ο	♯	πα	ο	♯	πα

V. tono	$\lambda$ Π	q̇	Πα.
VI. »	$\lambda$ Π	o	bien $\tau$ Πα
VII. »	$\tau$	Zwo	bien $\tau$ Γα
VIII. »	$\lambda$ Π	ῖ	Nηο
		bien $\lambda$ Π	ῖ Γα
<i>Λέγετος</i>			$\lambda$ τ
			τος Bou

En el género diatónico se divide la escala en 68 partes ; 12 forman un tono entero, 9 un semitono mayor, 7 un semitono menor.

Las escalas que resultan son las siguientes :

I tono.	re	mi	fa	sol	la	si	do	re
	9	7	12	12	9	7	12	
II »	do	re $\flat$	mi	fa	sol	la $\flat$	si	do
	9	12	7	12	9	12	7	
III »	do	re	mi	fa	sol	la	si $\flat$	do
IV »	re	mi	fa	sol	la	si	do	re
V »	re	mi	fa	sol	la	si	do	re
VI »	re	mi $\flat$	fa $\sharp$	sol	la	si $\flat$	do $\sharp$	re
	7	18	3	12	7	18	3	
VII »	si	do	re	mi	fa	sol	la	si $\flat$
VIII »	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
Legetos	re	mi	fa	sol	la	si	do	re

En estos « tonos » cambian las dominantes y las medianas según que el canto sea del *hirmologio*, del *stiquerario* o de las *papadikas*. En los cantos del *hirmologio* corresponden una o dos notas por sílaba ; en el

*stiquerario* se cantan varias notas en cada sílaba ; en las *papadikas* se canta toda una melodía sobre una sola sílaba.

Estos nueve *echoi* representan sólo el más externo armazón en la complicada estructura de las melodías para las cuales existen 26 *phthorai*, accidentes de alteración para elevar y para descender la entonación de los *ecoi* y de las notas individuales en los géneros diatónico, cromático, semicromático y enarmónico, de cuyas alteraciones resultan modificaciones de entonación por valor de  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{1}{2}$  de tono. De todos modos, cabe preguntarse si los tratadistas no teorizaban aquí sobre finezas y matices en la construcción melódica que no existían en la práctica ; ya se sabe que es costumbre oriental no cantar dos veces del mismo modo una misma melodía ; basta recordar, además, lo que cuenta P. Rebour, a quien se debe la obra más importante sobre el canto griego moderno, que un profesor de canto de un convento griego de Jerusalén cantaba la escala del primer tono tomando *si* natural al cantar la escala ascendente, y *si* bemol al bajar, sin percatarse de la diferencia ; todo esto demuestra que entre la teoría y la práctica hay un abismo, y que la escala, supuesto que yo aplico también al canto bizantino, no fué lo primario sino algo derivado posteriormente de la práctica, y que el principio del Maqam, descubierto por mí en cantos de iglesia serbios y rutenos, quizá valga también como principio constructivo para los himnos bizantinos y para los griegos modernos. Para confirmar este supuesto hacen falta todavía muy extensos estudios.

Para terminar, citaremos aún una melodía de Aleluya (Ejemplo 7), cuya construcción ternaria, tema con dos variaciones, se descubre con facilidad.

No está en las intenciones de este estudio entrar más a fondo en los problemas de la música griega moderna; sólo hemos querido ocuparnos de ellos en la medida en que la ayuda que hasta cierto grado nos prestan, pueda facilitarnos la entrada en los problemas de la notación bizantina de la Época avanzada y llegar por esta ruta a la música de iglesia bizantina de la Época primitiva, para que un arte que dignamente puede parangonarse con el canto gregoriano pueda ser arrancado del olvido en que yace y cobrar nueva vida.

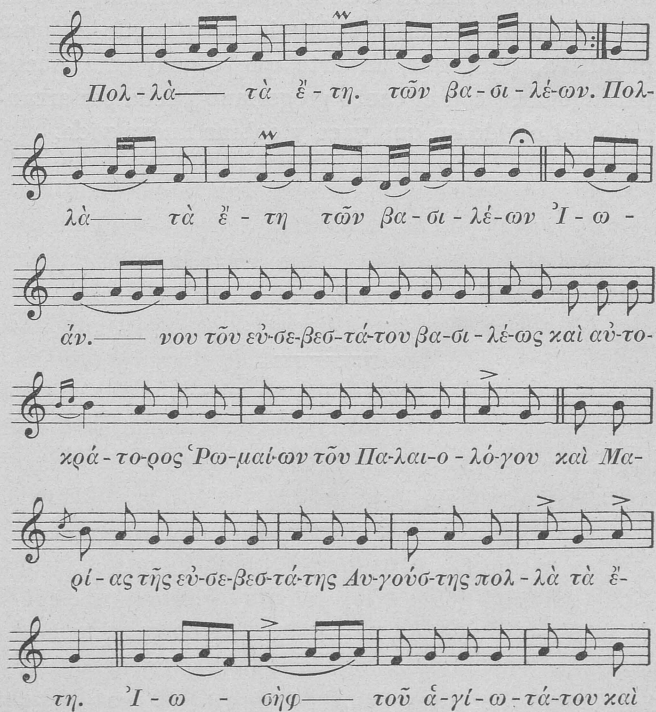
---



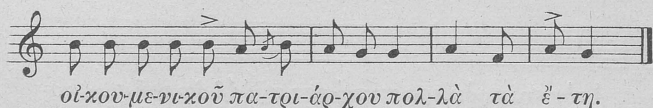
## Ejemplos musicales

### 1. Eufemesis (aclamación) para Juan Paleólogo

Transcripción de Tillyard



Πολ-λά— τὰ ἕ-τη. τῶν βα-σι-λέων. Πολ-  
 λά— τὰ ἕ-τη τῶν βα-σι-λέων Ἰ-ω -  
 ἄν.— νου τῶν εὐ-σε-βες-τά-του βα-σι-λέως καὶ αὐ-το-  
 κρά-το-ρος Ῥω-μαί-ων τῶν Πα-λαι-ο-λό-γου καὶ Μα-  
 ρί-ας τῆς εὐ-σε-βες-τά-της Ἀν-γού-σ-της πολ-λά τὰ ἕ-  
 τη. Ἰ-ω - σήφ— τοῦ ἁ-γί-ω-τά-του καὶ

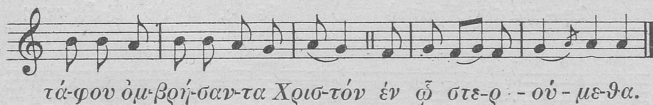
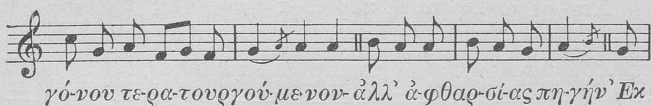
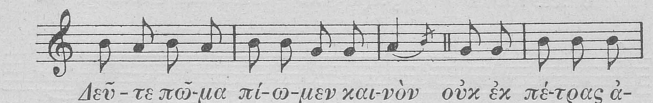


¡Por muchos años, los reyes! ¡Por muchos años, los reyes! Juan, el más piadoso de los reyes y emperador de los romanos, el Paleólogo, y María, la más piadosa de las soberanas ¡Por muchos años! ¡José, el más santo de los varones, el patriarca ecuménico, por muchos años!

## 2. Canon de Pascua (hacia el año 1000)

3. Oda

Transcripción de Tillyard

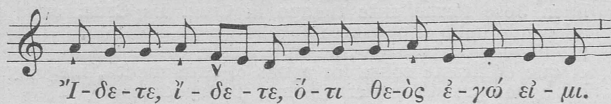


¡Venid acá! ¡Bebamos de un agua de naturaleza singular! No la que nace por prodigio de la roca estéril, sino la del manantial de incorrupción que desde el Sepulcro supedita Cristo. Él es nuestro sustento.

## 3. Andrés de Creta, Canon

Oda β. ἦχ. ἀ.

Transcripción propia



7. WELLESZ: Música bizantina. 264.

ὁ τὸν σταυρὸν προ-τυ-πώ-σας τῇ ῥάβ-δῳ τοῦ σι - το-  
 δό - τον Ἰω-σήφ. ἤσ και τὸ ἄ - κρον Ἰα - κώβ  
 ὁ πα-τρι-άσ - χης προς-κυ - νῶν κατ-ε-σπά-ζε-το.  
 Στε-ρε-ω-θή-το ἡ καρ-δι-α μου εἰς τὸ θε-  
 λη - μά σου Χρισ-τὲ ὁ θε-ός. ὁ ἐφ' ὑ-δά-των  
 οὐ-ραν-ὸν στε-ρε-ώ-σας τὸν δεύ-τε-ρον, και ἐ - δρά - σας  
 ἐν τοῖς ὑ - दा-σιν τὴν γῆν παν-το-δύ - να - με.

Ved ahí, ved ahí, que yo soy vuestro Dios. El que del leño del buen José formé ante tiempo la Cruz. La Cruz, cuyo pie adorando halló el patriarca Jacobo gracia a los ojos del Señor. ¡Confírmese el corazón mío en tu amor, Cristo Señor! ¡Tú eres el que edificaste sobre las aguas el firmamento, luego, y en las aguas pusiste la tierra firme, Todopoderoso!

## 4. De un Triodion del año 1321

Sticheron Idiomelon

Transcripción propia

Φα-ριϖ-σαι - ος κε-ρο-δο-ξι-α νι - κο - με-ροϖ  
 και τε-λω-νης τη με-τα-νοι-α κλι - νο - με-ροϖ.  
 προϖ - ελ - θων σοῖ τω μο-νω δεϖ - πο-τη  
 αλ-λο μεν καν-χη-σα-με-ροϖ ε - στε - ρη - θη  
 των ἀ-γα-θων ὁ δε-ι ————— μη φθε-ξα-με-ροϖ  
 ἡ - ξι - ω - θη των δω-ρε - ων εν τον-τοιϖτοιϖ  
 στεν - αγ - μοιϖ στη-ρι-ζον με Χρι-στε ὁ θε-ο - οϖ.

Un fariseo rendido a vanidad y un publicano movido a penitencia, acercáronse a Ti, su único Señor. El uno, con gloriarse, fué despojado de sus bienes, y el otro, en su silencio, mereció la gracia de tus dones. ¡En este valle de lágrimas, fortifícame, Cristo Señor!

## 5. Del Kekragarion. Kyrie ekekraxa

ἦχ. α΄.

Transcripción propia

Κυ - ρι - ε ε - κε - κρα - ξα προ-σε-ει-σα-  
α - α - ει-σα-κου-σον μου-ου ει-σα-κου-σο - ον  
μου κυ-ρι - ε ————— κυ-ρι - ι - ε  
ε - ε - ε-κε - κρα - α-α-ξα προ - ο - ο-σε-  
ει-σα-α - α - ει-σα-κου-σο - ον μου-ου - ον κτλ

¡Señor, he clamado, óyeme, óyeme! ¡Señor, Señor, he clamado, óyeme!, etc.

## 6. Kyrie

Siglos XV-XVI

Transcripción de Tillyard

Κυ-ρι-ε

Kyrie...





## ÍNDICE CRONOLÓGICO

---

330. Consagración de Bizancio por Constantino el Grande, el día 11 de mayo.
- Siglos IV-V. Florecimiento de la himnografía siria.
- Siglos V-XII. Notación ekfonética en los evangelarios.
- Siglo V. Principios de la himnografía bizantina.
- 527-565. Justiniano I.
- Siglos VI-VII. Florecimiento de la himnografía bizantina. Romanos.
- 610-717. Herakleios y su dinastía.
- 635-637. Los árabes se apoderan de Siria. — 637. Capitulación de Jerusalén.
- Siglos VII-VIII. Principios y florecimiento del *canon*. Andrés de Creta. San Juan Damasceno. Cosme de Jerusalén.
717. Sube al trono León Isaurio.
726. Empieza la disputa iconoclasta. Edicto prohibiendo la adoración de las imágenes.
754. El concilio de Hiereion prohíbe el culto a las imágenes.
- Siglo VIII. Se extiende la himnografía a Siria e Italia del Sur.
- Siglos VIII-XII. Epoca de la notación bizantina primitiva.
843. Fin de la disputa iconoclasta. Concilio de Constantinopla.
- 867-1081. Emperadores armenios.
- Siglos IX-X. Epoca de los himnógrafos y melodas del convento Studion de Constantinopla.
- 1081-1204. Dinastías de los Komnenos y de los Angeli.
- Siglo XI. Fin de la época himnográfica, al quedar fijada definitivamente la forma de la liturgia. La producción himnográfica continúa sólo en Italia hasta el siglo XII. Empieza, en cambio, una producción musical muy intensa.
- Siglos XII-XV. Epoca de la notación bizantina redonda.

- 
- 1204-1261. Imperio latino.  
1261-1457. Dinastía de los Paleólogos.  
1453. Toma de Constantinopla por los turcos.  
Siglos XV-XIX. Época de la notación bizantina avanzada y del canto *calófono*.  
1821. Reforma del canto y de la notación bizantina por Crysantos.
-

## BIBLIOGRAFÍA

---

- KRUMBACHER, K., Geschichte der byzantinischen Literatur II. München, C. H. Beck 1897.
- STRZYGOWSKI, J., Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Leipzig, J. C. Hinrichs 1920.
- DIEHL, CH., Manuel d'art Byzantin. Paris, A. Picard 1910.
- BAUMSTARK, A., Geschichte der syrischen Literatur. Bonn, A. Marcus & E. Weber 1922.
- Die christlichen Literaturen des Orients. Leipzig, G. J. Göschen 1911.
- NEUMANN, C., Die Weltstellung des byzantinischen Reiches vor den Kreuzzügen. Leipzig, Duncker & Humblot 1894.
- GELZER, H., Byzantinische Kulturgeschichte. Tübingen, J. C. B. Mohr 1909.
- DIEHL, CH., Byzance, Grandeur et Décadence. Paris, Flammarion 1919.
- CERETELI, F. G. und SOBOLEWSKI, S., Exempla codicum Graecorum litteris minusculis scriptorum annorumque notis instructorum. Bd. I Codices Mosquenses, Moskau 1911; Bd. II Codices Petropolitani. Moskau 1913.
- CAVALIERI, P. F. — LIETZMANN, J., Specimina codicum Graecorum. Bonn, A. Marcus & E. Weber 1912.
- BENEŠEVIČ, V., Monumenta Sinaitica Archaeologica et Palaeographica, Fasc. II. Leningrad 1912.
- WAGNER, P., Neumenkunde, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912.
- WOLF, J., Handbuch der Notationskunde. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1913.
- Musikalische Schrifftafeln. Leipzig, Kistner & Siegel 1923.
- THIBAUT, J., Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Église Grecque. Leningrad 1913.

- PITRA, J. B., *L'Hymnographie de l'Eglise Grecque*. Rom 1867.  
 — *Analecta Sacra*, Tom I. Paris, A. Jouby et Roger 1876.
- CHRIST, W. und PARANIKAS, M., *Anthologia Graeca carminum Christianorum*. Leipzig, B. G. Teubner 1871.
- SWAINSON, C. A., *The Greek Liturgies chiefly from original authorities*. Cambridge 1884.
- BRIGHTMAN, *Liturgies Eastern and Western*, I. Oxford 1896.
- CABROL, F. — PLETL, *Die Liturgie der Kirche*. Kempten 1906.
- DUCHESNE, L., *Origines du culte chrétien*<sup>4</sup>. Paris 1908.
- CABROL, D. F. und LECLERCQ, H., *Monumenta Ecclesiae Liturgica*, Vol. I. Paris, Vol. I, 1902. Vol. II, 1913.
- NILLES N., *Kalendarium Manuale*. Innsbruck, K. Pustet, Vol. I 1896, Vol. II 1897.
- MAXIMILIAN, Prinz von Sachsen, *Praelectiones de Liturgiis orientalibus*. Freiburg i. Br., Herder 1908.
- BOUVY, E., *Poètes et Mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*. Nimes 1886.
- MEYER, W., *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung*. Abh. d. bayr. Akad. d. Wissensch. München 1884.
- GRIMME, H., *Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrers*. *Collectanea Friburgensia*. Freiburg 1893.
- KRUMBACHER, K., *Kasia* 1897. — *Studien zu Romanos* 1898. — *Umarbeitungen bei Romanos* 1899. — *Romanos und Kyriakos* 1901. — *Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie* 1904. München, Sitzungsber. d. philos.-philol. Kl. d. bayr. Akad. d. Wissensch. München 1907.
- *Miszellen zu Romanos*. *Abhandl. d. bayr. Akad. d. Wissensch.* München 1907.
- MAAS, P., *Das Kontakion*. *Byzant. Zeitschrift* XIX, 285 ff.
- KIRCHER, A., *Musurgia universalis*. Rom 1650. Tom I, Cap. VII.
- DUCANGE, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis*. Lyon 1688.
- GERBERT, M., *De cantu et musica sacra potissimum*, Bd. II. St. Blasien 1774.
- SULZER, F. J., *Geschichte des transalpinischen Daciens*. 3 Bde. Wien 1781 u. 1783.
- VILLOTEAU, G. A., *Description de l'Égypte*. Tome XIV. Paris 1808.



- CHRYSANTHOS, *Εισαγωγή εις τον θεωρητικον και πρακτικον της εκκλησιαστικης μουσικης*. Paris 1821. — *Θεωρητικον μεγα της μουσικης εκκλησιαστικης*. Triest 1832.
- KIESEWETTER, R., *Ueber die Musik der neueren Griechen*. Leipzig 1838.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, L., *Études sur la musique ecclésiastique grecque* 1877.
- TZETZES, J., *Ueber die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*. München 1874.
- RIEMANN, H., *Die Martyrien der byzantinischen liturgischen Notation*. Sitzungsber. d. bayr. Gesellsch. d. Wissensch. München 1882.
- PAPADOPULOS, G., *Συμβολαι εις την ιστοριαν παρ ημιν εκκλησιαστικης μουσικης*. Athen 1890.
- RIEMANN, H., *Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift*. Sammelb. d. Int. Musikges. 1907.
- *Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrhundert*. Leipzig 1909.
- *Studien zur byzantinischen Musik*. Leipzig 1915.
- GAISSER, Dom. H., *Le système musical de l'église grecque*. Paris 1901.
- *Les Heirmoi de pâques dans l'office grec*. Rom 1905.
- FLEISCHER, O., *Neumenstudien*, Bd. 3. «Die spätgriechische Neumenschrift». Berlin 1904.
- GASTOUÉ, A., *Catalogue des Mss. de musique byzantine*. Paris 1907.
- THIBAUT, J., *Le chant ekphonétique*. Byzant. Zeitschrift VIII, p. 112-147. — *La notation de Saint Jean Damascène ou Hagiopolite*. Izvestija russk. archeol. Instituta III. Konstantinopel 1898, S. 138 ff. — *La notation de Saint Jean Damascène*. Vizant. Vremmenik. Leningrad 1899, Vol. VI, p. 1-12. — *La musique byzantine*. Tribune de St. Gervais. Okt., Nov., Dez. 1898. — *Les traités de musique byzantine*. Byzantin. Zeitschr. IX, S. 479-482. — *La notation de Kukuzeles*, Izvestija russk. archeol. Instituta VI, 1900, p. 361-390. — *Les notations byzantines*, Congrès intern. d'histoire de la musique. Paris 1900, p. 86-92. — *Les Orgues à Byzance*. Revue d'histoire et de critique musicales. Vol. I, 1901, S. 17 ff. — *Les notations byzantines*. Vol. 1, S. 102 ff. — *Le système tonal*

de l'église grecque. Vol. II, 1902, S. 43 ff. — La musique instrumentale chez les Byzantins. Echos de l'Orient V, 1922, p. 343-353.

— Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Église latine. Paris 1907.

REBOURS, J. B., Traité de Psaltique. Paris 1906.

PSACHOS, K. A. H. *Παρασημαντικὴ καὶ βοζδορτικὴ Μουσικὴ* Athen 1917.

TILLYARD, H. J. W., Greek Church Music. Musical Antiquary. Oxford 1911. — Studies in Byzantine Music, *ibid.* 1913. — A musical study of the Hymns of Casia. *Byzantin. Zeitschr.* XX, p. 420. — Zur Entzifferung d. byzant. Neumen. *Zeitschr. d. Intern. Musikgesellschaft* 1913, p. 32. — The Problem of Byz. Neumes. *American Journal of Archaeology*, 1916. — The Problem of Byz. Neumes. *Journal of Hellenic Studies*. Vol. XLI, p. 29. — The Acclamations of Emperors in Byz. Ritual Annual of the British School at Athens No. XVIII. — Rhythm in Byz. Music, *ibid.* No. XXI, p. 125. — Modes in Byz. Music, *ibid.* No. XXII, p. 133. — Some Byz. Mss. at Cambridge, *ibid.* No. XXIII, p. 195. — The stenographic theory of Byz. Music. *Laudate* 1924, N. 4. Signatures and Cadences of the Byzantine Modes, Annual of the British School at Athens No. XXVI (1923-25) p. 78. — Some new Specimens of Byzantine Music, *ibid.* No. XXVII (1925-26), p. 151. — A Canon by Saint Cosmas. *Byzantin. Zeitschrift* XXVIII p. 25.

— Byzantine Music and Hymnography. London, The Faith Press. 1923.

WELLESZ, E., Fragen und Aufgaben musikalischer Orientforschung. *Österreich. Monatsschrift für den Orient* 1914, S. 332 ff.; 1915, S. 88 ff. — Byzantinische Musik, *ibid.* 41. Jahrg. 1915, S. 197 ff. — Der Ursprung des altchristl. Kirchengesanges, *ibid.* 1915, S. 302. — Die Kirchenmusik im byzantinischen Reich. *Oriens Christianus*. N. S. VI, 1916, S. 91-125. — Die Erforschung des byzant. Hymnengesanges. *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 1917, Heft 1 u. 2, S. 6-38. — Die Entzifferung der byzantinischen Notenschrift. *Oriens Christianus*. N. S. VII, 1918. — Probleme der musikalischen Orientforschung. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1917. Leipzig 1918. — Die orientalische Musik im Rahmen der

musikgeschichtlichen Forschung. Festschrift für H. Kretschmar. Leipzig 1918. — Die Rhythmik der byzant. Neumen. Zeitschr. f. Musikw. II 1920, S. 617 bis 638 und III 1921, S. 321-336. — Beiträge zur byzant. Kirchenmusik, *ibid.* III, S. 482-502. — Some Exotic Elements of Plainsong, *Musik Letters*. Vol. IV. July 1923. Byzantinische Musik, in Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte 1924; erweitert in der 2. Auflage 1929. — Die byzantinischen Lektionszeichen. Zeitschr. für Musikw. 1929. — Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik. Münster i. W. Aschendorff 1923.

## ÍNDICE ALFABÉTICO

---

- Aanes, 68.  
Acentos, 58.  
Aclamaciones, 15, 21, 30, 84.  
Acompañamiento del canto  
con el órgano, 28.  
Agiosophitai, 25.  
Akathistos, 45.  
Akoluthia, 32, 46.  
Aldhelm, 27.  
Alurganá, 26.  
Amida, 19.  
Anáfora, 32.  
An neotes, Miguel, 52.  
Ananes, 68.  
Anastaman, 64.  
Anastasima, 48.  
Anastasio, 42.  
Anatrichisma, 64.  
Andreas de Creta, 48.  
Anthimos, 42.  
Antikenoma, 64, 91.  
Apesō-exō, 59, 64.  
Apli, 90, 91.  
Apoderma, 64.  
Aporrhoe, 72.  
Apostolitai, 25.  
Apóstolos, 33.  
Apostrophos, 60, 64, 71, 73, 74,  
89.  
Archierático, 33.  
Argon, 90, 91.  
Argosyntheton, 83 y ss.  
Argyropulos, Manuel, 52.  
— Teofisaktes, 53.  
Athos, conventos del monte, 19.  
Automela, 39.  
Azules, 22 y ss.
- Babilonia, 18.  
Bagdad, 18, 19.  
Bareia, 59, 64.  
Basilikos, 52.  
Batatzes, Basilio, 52.  
Bereketes, Petros Byzantios,  
87.  
Bizancio, 12.  
Blennides, Metrófanes, 51.  
Bracheia, 59.
- Caliburis, 52.  
Canon, 40, 45 y ss.  
Cantidad de las sílabas, 54.  
Cantillatio, 60.  
Codices Petropolitani, 80.  
Constantino V Coprónimo, 27.  
Constantino Porfirogeneto, 24.  
Constantinopla, 19.  
Cosme de Jerusalén, 48.  
Cristianismo, propagación del,  
17.  
Cronos, 90.  
Crysafes el Joven, 52.  
— Manuel, 52.  
Crysanthos de Madytos, 62, 88  
y ss.  
Ctesifón, 18.  
Cucuzeles, Joasaf, 52.  
— Juan, 51, 82 y ss.
- Chamili, 64, 72, 74, 89.  
Choreuma, 83 y ss.  
Chulbaq's, 26.
- Daseia, 59.  
Diargon, 91.

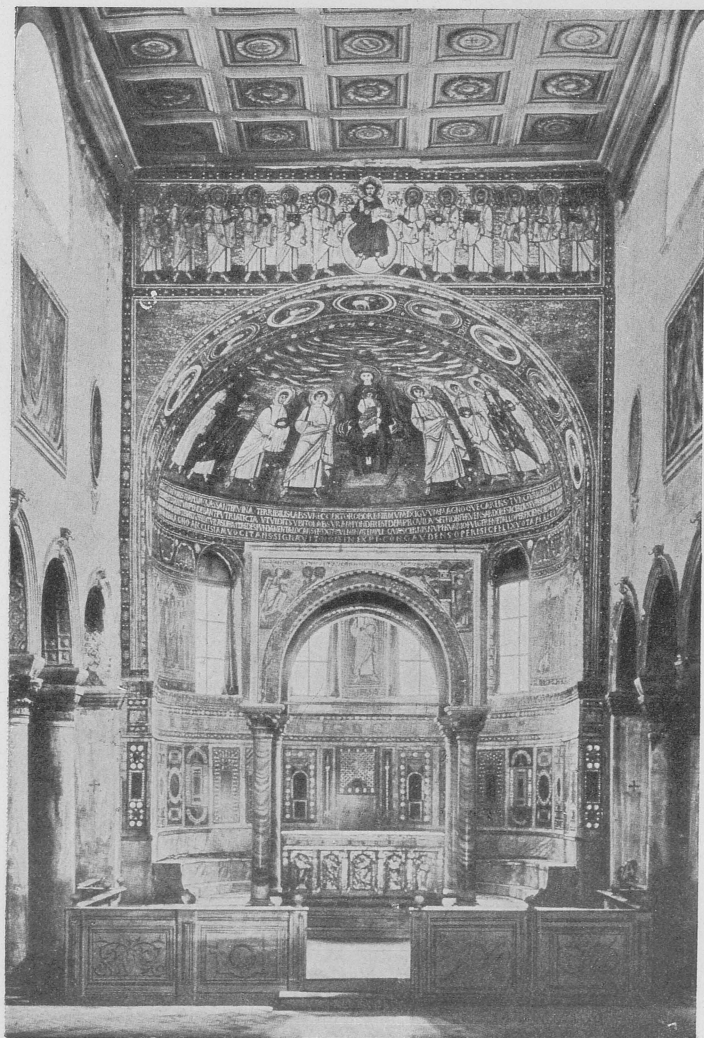
- Diastolē, 60.  
 Digorgon, 91.  
 Dipli, 64, 91.  
 Dokianos, Demetrio, 52.  
 Domesticos, Aggalianos, 51.  
 Dyo Apostrophoi, 71, 74, 89.  
 — Kentēmata, 71, 74.  
  
**E**choi, 48, 91, 94.  
 Edesa, 19.  
 Efrem, 42 y ss.  
 Eisagogē, 66.  
 Elaphron, 64, 72, 74, 89.  
 Enarxis, 83 y ss.  
 Endophonon, 91.  
 Enqueiridion, 67.  
 Ephimnios, 39.  
 Epiquēmata, 68.  
 Escala, 92.  
 Eteron, 91.  
 Ethikos, Nicéforo, 52.  
 Eucologio, 33.  
 Eufemesis, 23.  
 Evangeliario, 33.  
 Exaposteilarion, 50.  
  
**F**anaretos, Manuel, 52.  
  
**G**audencio, 66.  
 Glykys, Gregorio, 52.  
 — Juan, 52.  
 Gorgon, 90, 91.  
 Gorgosyntheton, 83 y ss.  
 — Heteron, 83 y ss.  
 Gregorio de Creta, 88.  
 Grotta-Ferrata, convento de,  
 50, 76.  
  
**H**agia, 68.  
 Hagiasmatario, 33.  
 Hagiopolites, 67, 68.  
 Hagiorites, Cornelio, 52.  
 Heirmologio, 33, 61.  
 Hieromonacos, Agathon, 51.  
 — Calisto, 52.  
 — Marcos, 52.  
 Himnografía bizantina, 37 y ss.  
 — primitiva, 37 y ss.  
 Himnógrafos, 49.  
 Hirmologios, 39, 93.  
 Hirmos, 39.  
 Homalon, 83 y ss.  
  
**H**orologio, 33.  
 Hyphen, 60.  
 Hypokrisis, 60.  
 Hyporrhōē, 74.  
 Hypsilē, 63, 72.  
  
**I**diomela, 49.  
 Iporroī, 89.  
 Ipsili, 89.  
 Ison, 63, 71, 73, 91.  
  
**J**enofonte, 53.  
 José, 50.  
 Juan de Damasco, 48.  
 Justiniano, 13.  
  
**K**ampanes, 52.  
 Kasia, 49.  
 Katabasma, 64.  
 Kathisma, 50.  
 Kathismata, 45.  
 Kathistē, 59.  
 Kendima, 89.  
 Kendimata, 89.  
 Kentēma, 63, 72.  
 Kentēmata, 59.  
 Kiphisma, 71.  
 Kladas, Juan, 52.  
 — Teodoro, 53.  
 Klasma, 90, 91.  
 — mikron, 63.  
 Koinē, 54.  
 Kontakion, 37 y ss., 43 y ss., 50.  
 Kontopetres, Jorge, 52.  
 Koronis, Jenos, 53.  
 Kratēma, 64.  
 Kratemo-Hyporrhōon, 72, 74.  
 Kremastē, 59.  
 Kuphisma, 63, 74.  
 Kylisma, 63.  
  
**L**ampadarios, Antonio, 87.  
 Laskaris, Josafat, 51.  
 Legetos, 91.  
 Leiturgia, 32.  
 Liudprando de Cremona, 22.  
 Lygisma, 83 y ss.  
  
**M**aistores, 51.  
 Makra, 59.  
 Marcos, metropolitano de Co-  
 rinto, 52.



- Martirios, 68, 92.  
 Melecio, arzobispo de Heráclea, 88.  
 Melodas, 22, 49.  
 Melos sencillo, 51.  
 Melurgos, 51.  
 Meneas, 33, 45.  
 Mesarites, Nicolás, 66.  
 Misa bizantina, partes de la, 32.  
 — de catecúmenos, 32.  
 — de los creyentes, 32.  
 Mosquianos, 52.  
 Música bizantina, 31 y ss., 56 y ss.  
 — — Orígenes de la, 16.  
 — de la Iglesia griega moderna, 88 y ss.  
 Mystakonos, Cristóforo, 52.  
 Nana, 68.  
 Neagie, 68.  
 Neeas, 68..  
 Neeas, 68.  
 Neumas bizantinos, 57.  
 — Estudio comparado de los, 20.  
 Nicéforo II, 22.  
 Nicómaco, 67.  
 Nisibis, 19.  
 Notación bizantina de la Epoca avanzada, 82 y ss.  
 — — Epocas principales de la, 57.  
 — — primitiva, 61 y ss.  
 — linear, 61.  
 — redonda, 71.  
 Octoecos, 48.  
 — o Paraklitikē, 33.  
 Oikos, 43.  
 Oligon, 63, 71, 73, 74, 89, 91.  
 Omalon, 91.  
 Organo, empleo del, en el acompañamiento del canto, 28.  
 — hidráulico, 27.  
 Oxeia, 59, 63, 74.  
 Palamas, Gerásimo, 52.  
 Paleólogo, Juan, 97.  
 Papadikas, 72, 93, 94.  
 Parakalesma-Heteron, 83 y ss.  
 Paraklitikē, 60, 63.  
 Pelaston, 71, 74.  
 Peloponnesios, Petros, 87.  
 Pentecostario, 33.  
 Perispómene, 59.  
 Petasti, 63, 71, 74, 89, 91.  
 Phrantzes, 28.  
 Phthorai, 64, 70, 94.  
 Piasma, 83 y ss.  
 Pitra, 54.  
 Pneuma, 73, 89.  
 Pneumata, 71.  
 Policronías, 15, 30.  
 Policronismo o policronion, 22.  
 Proskomidi, 32.  
 Prosomoia, 39.  
 Protopapas, Fardibukes, 52.  
 Psephiston, 83 y ss., 91.  
 — Synagma, 83 y ss.  
 Psilē, 59.  
 Psiritzes, 52.  
 Queironomía, 62.  
 Raidestinos, Demetrio, 52.  
 Rítmica en la himnografía bizantina, 53 y ss.  
 Romanos, 42 y ss., 48.  
 Salterio, 33.  
 San Juan Damasceno, 67.  
 Sasánida, arte, 18.  
 Scriptio continua, 58.  
 Seisma, 63.  
 Seleucia, 18.  
 Sergio, patriarca de Constantinopla, 42, 45.  
 Sguropulos, Jorge, 52.  
 Sigiros, Andreas, 51.  
 Signos de dicción, 60.  
 — ekfonéticos, 56 y ss., 58 y ss.  
 — de lectura, 58.  
 — mayores o hipostasis mayores, 75.  
 — prosódicos, 58.  
 Sinaxis, 32.  
 Siopi, 91.  
 Sirma, 64.  
 Sofronio de Jerusalén, 42.  
 Soghita, 43 y ss.  
 Soma, 73, 89.  
 Somata, 71.

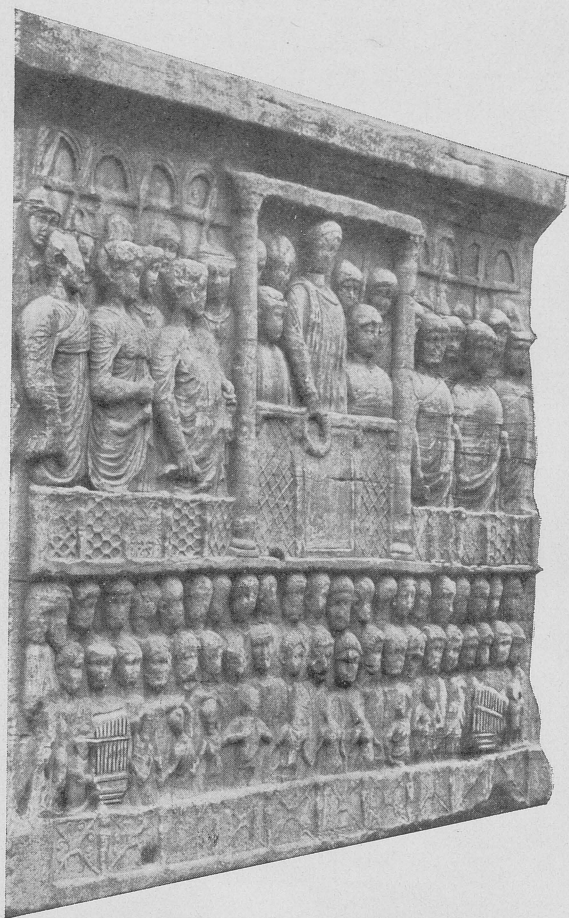
- Stiquerario, 93.  
 Strepton, 83 y ss.  
 Studion, convento de, 49.  
 Synemba, 60.  
 Syrmatike, 59.
- Tebaios, Manuel, 52.  
 Teleia, 60.  
 Teófanos Graptos, 47, 50.  
 Teoría bizantina de la música,  
 64.  
 Teotocario, 33.  
 Teotokias, 50.  
 Thema haplun, 83 y ss.  
 Thematismos esō, 83 y ss.  
 — exō, 83 y ss.  
 Thes kai Apothēs, 83 y ss.  
 Timocles, 42.  
 Típico, 33.  
 Tonos, 67.
- Tratados teóricos, 65.  
 Triargon, 91.  
 Trigorgon, 91.  
 Triodio, 33.  
 Tripli, 91.  
 Tromikon, 83 y ss.  
 — Parakalesma, 83 y ss.  
 — Sygnagma, 83 y ss.  
 Tropario, 34, 39.  
 Tzakopulos, Athanasio, 52.
- Uranisma, 83 y ss.
- Verdes, 22 y ss., 29.  
 Vocalización extensa, 51.
- Willaert, Adrián, 29.
- Xeron-Klasma, 64.  
 Xeros, Juan, 52.

# ILUSTRACIONES



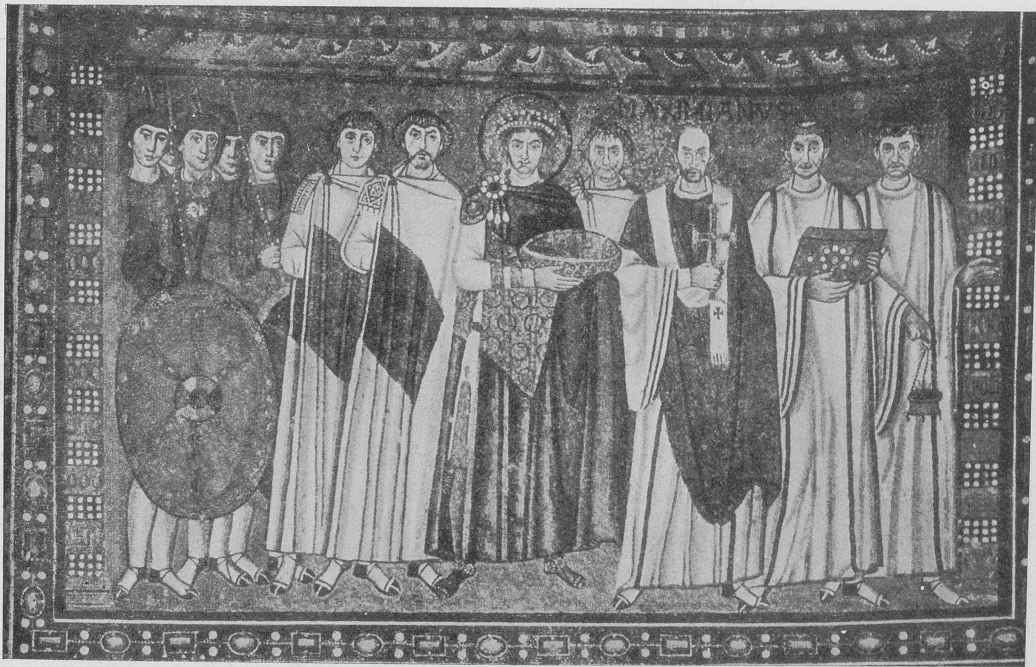
Interior de una iglesia bizantina. Ábside y altar mayor de la basilica de Parenzo (Dalmacia), construidos entre los años 532 y 543

I



Bajorrelieve del zócalo del obelisco de Teodosio, lado Sur





El emperador Justiniano I (527-565) con su séquito. Mosaico mural de San Vitale, Rávena



La emperatriz Teodora con su séquito. Mosaico mural de San Vitale, Rávena



San Demetrio con los Fundadores. Mosaico mural del siglo VII.  
Basilica de San Demetrio (Salónica)

ΚΕΝ; ΟΝΥ  
 ΜΕΙΣ ΟΥΚ ΟΙ  
 ΔΑΤΕ +  
 ΟΥΤΟΣ ΕΣ  
 ΤΙΝ Ο ΟΠΙΣΩ  
 ΜΟΥ ΕΡΧΟ  
 ΜΕΝΟΣ; ΟΣ  
 ΕΜΠΡΟΣΘΕΝ  
 ΜΟΥ ΠΕΡΟ  
 ΝΕΝ; ΟΥ Ε  
 ΓΩ ΟΥΚ ΕΜΙ  
 ΑΖΙΟΣ; ΙΝΑ ΛΥ  
 ΣΩ ΑΥΤΟΥ  
 ΤΟΝ ΙΜΑΝΤΑ  
 ΤΟΥ ΥΠΟΔΗ  
 ΜΑΤΟΣ +

ΠΑΝΤΑ ΕΝ ΒΗ  
 ΘΑΝΙΑ ΕΓΕΝΕ  
 ΤΟ ΠΕΡΑΝ  
 ΤΟΥ ΙΟΡΔΑ  
 ΝΟΥ; ΟΠΟΥ  
 ΗΝ ΙΩΑΝΝΗΣ  
 ΒΑΠΤΙΖΩΝ;  
 Τ. Γ. ΤΑΙ ΚΙΝΗΣΕΙ  
 Θ. Κ. Α. Λ. Θ. Κ. Α. Ν.  
 Ω ΚΑΙ ΡΩ Ε  
 ΚΕΙΝΩ ΟΠΕ  
 ΤΡΟΣΑΝΑΣ  
 ΤΑΣ; ΕΔΡΑ  
 ΜΕΝ ΕΠΙ ΤΟ  
 ΜΝΗΜΕΙΟΝ +  
 ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΥΨΑΣ

ΒΛΕΠΕΙΤΑ Ο  
 ΘΟΝΙΑ ΚΕΙ  
 ΜΕΝΑ ΜΟΝΑ;  
 ΚΑΙ ΑΠΗΛΘΕΝ;  
 ΠΡΟΣ ΕΛΥ  
 ΤΟΝ ΘΑΥΜΑ  
 ΖΩΝ ΤΟ ΓΕ  
 ΓΟΝΟΣ +  
 ΚΑΙ ΙΔΟΥΝ ΔΥΟ  
 ΕΞ ΑΥΤΩΝ  
 ΗΣ ΑΝ ΠΟΡΕΥ  
 ΟΜΕΝΟΙ ΕΝ  
 ΑΥΤΗ ΤΗ Η  
 ΜΕΡΑ; ΕΙΣ ΚΩ  
 ΜΗΝ ΑΠΕΧΟΥ  
 ΣΑΝ; ΣΤΑΔΙ

ΟΥΣ ΕΖΗΚΟΝ  
 ΤΑ ΑΠΟ ΤΕΡΟΥ  
 ΣΑΛΗΜ; Η Ο  
 ΝΟΜΑ ΕΜΜΑ  
 ΟΥΣ +  
 ΚΑΙ ΑΥΤΟΙ; Ω  
 ΜΙΛΟΥΝΤΕΣ  
 ΑΛΛΗΛΟΥΣ  
 ΠΕΡΙ ΠΑΝΤΩ  
 ΤΩΝ ΣΥΜΒΕ  
 ΒΗΚΟΤΩΝ  
 ΤΟΥ ΤΩΝ +  
 ΚΑΙ ΕΓΕΝΕ ΤΟ  
 ΕΝ ΤΩ ΟΜΙ  
 ΛΕΙΝ ΑΥΤΟΥΣ  
 ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΕΙΝ

Notación ekfonética. Evangeliario del siglo x.  
 (De Benešević : Monumenta Sinaitica II. Tabla 39. Codex Sinaiticus Graecus 204. Leningrado)







عبد الله بن مبارك



Η εν τῇ πόλει βαρβαρί...  
 του πατροσ του ομοιομου τη και δεσφμασ οσασθ...  
 του εριωρηφιοι...  
 του φρομοιοσ...  
 Χριστι...  
 τουσ...  
 και...  
 Η...  
 τουσ...  
 φ...  
 Η...  
 τουσ...  
 Η...  
 τουσ...

Notación bizantina primitiva. Estiquerarion del año 999. (De Cereteli-Sobolewski, Exempla Codicum Graecorum, tomo II, tabla 7)



καὶ προάστια καὶ σωτηρία καὶ σωτηρία



**Μ**η προσδοξομε θιαφαιστικωσ αγγελ  
 φοι. ογαρ ντηρ εαυτορ ταπειρω θησε  
 τωσ ταπειρω θωμβρ βριαρ τι ορ του θε  
 ου. τηλωρικωσ διαρνησισ κραζωμεν.  
 ο θεοσ ιλω θητην κηρ τοισ αμαρτηλοισ  
 αετοσμοσ κβροσλοζι αρικωμβροσ.  
 και τηλωρ ησ τη μεταρ οσ ακληρομεροσ  
 τηρ σκληρ ησσι τη μορω δεσπυτη  
 αλομβρ και χησ αρβροσ εστρηθη τηρ  
 αγαθωρ. ο δε εμψθε ζαρβροσ η  
 ζιωθη τηρ δωρεωρ. βρ του τοισ τοισ  
 σβραγκοισ. τηριζομε χρισε ο θεοσ

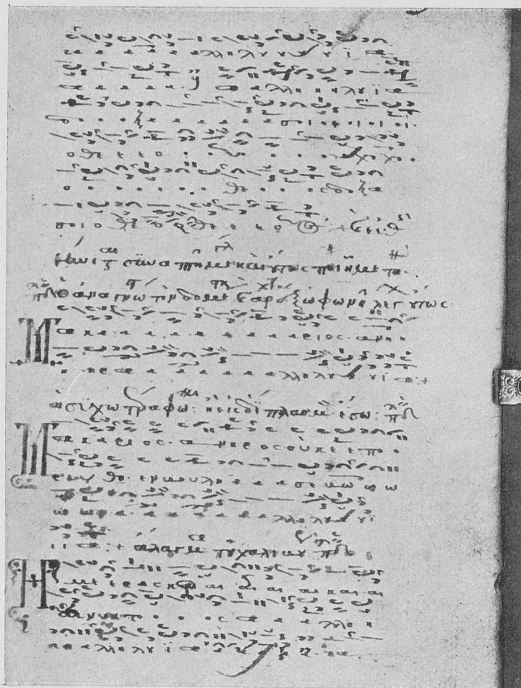
Χρονολογία του Μανουήλ ΧατζΚεφα  
 6829 ροδα. Συμμετ  
 Β 21

Notación bizantina de la Época media. Triodion del año 1321.  
 (De Cereteli-Sobolewski, Exempla Codicum Graecorum, t. II, tabla 45)

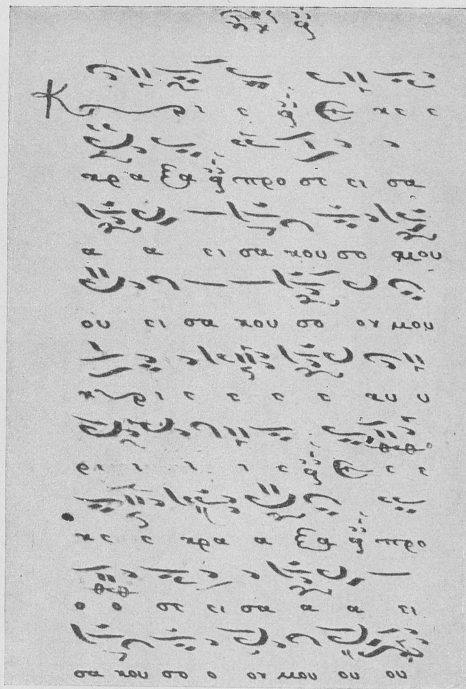








Notación bizantina de la Época avanzada.  
Cod. Graec. 185, fol. 9, r.  
Biblioteca Nacional, Viena



Notación bizantina de la Época avanzada.  
Kekragarion, Cod. Graec. oct. 10, fol. 39, v,  
Biblioteca Prusiana del Estado



Η κατὰ σάρκα περιτομή τοῦ Κυρίου καὶ  
 Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, καὶ μνήμη  
 τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Βασιλείου τοῦ Μεγάλου.

ἸΔΙΟΜΕΛΑ τοῦ ΕΣΠΕΡΙΝΟΥ.

Ἦχος ᾠδῆς Νη. 01=2

υγ κκ τα βρι αι νων ο σω ω τρ  
 τω γε ε νει ει τω ων αν θρω ω ω πων  
 κκ τε δε ξα τοσπρ γε α α νων πε ε ε ε ρι  
 θο ο λην ου ουκ ε θδε λυ ξα τοσαρ κο ος  
 την πε ρι το ο ο μη τν ο ο κτα η  
 με ε ρος κκ τα τηνμηη τε ε ε ρκ χ ο α  
 τε αρ χο ο ος κα α τα τον Πκ α α τε ε

ΜΗΝ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ.

Η κατὰ σάρκα περιτομή τοῦ Κυρίου καὶ  
 Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, καὶ μνήμη  
 τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Βασιλείου τοῦ Μεγάλου.

ΙΔΙΟΜΕΛΑ τοῦ ΕΣΠΕΡΙΝΟΥ.

Ἦχος ᾠδῆς Νη. 01=2

υγ κκ τα βρι αι νων ο σω ω τρ  
 τω γε ε νει ει τω ων αν θρω ω ω πων  
 κκ τε δε ξα τοσπρ γε α α νων πε ε ε ε ρι  
 θο ο λην ου ουκ ε θδε λυ ξα τοσαρ κο ος  
 την πε ρι το ο ο μη τν ο ο κτα η  
 με ε ρος κκ τα τηνμηη τε ε ε ρκ χ ο α  
 τε αρ χο ο ος κα α τα τον Πκ α α τε ε

# ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

1. Introducción al estudio de la Química experimental (2.<sup>a</sup> ed.) ..... R. BLOCHMANN
2. Introducción al estudio de la Botánica (2.<sup>a</sup> ed.) ..... A. HANSEN
3. Teoría general del Estado (2.<sup>a</sup> ed.) ..... O. G. FISCHBACH
4. Mitología griega y romana (3.<sup>a</sup> ed.) ..... H. STEUDING
- 5-6. Introducción al Derecho hispánico (2.<sup>a</sup> ed.) J. MONEVA
7. Economía política (3.<sup>a</sup> ed.) ..... C. J. FUCHS
8. Tendencias políticas en Europa en el siglo XIX (2.<sup>a</sup> ed.) ..... HEIGEL-ENDRES
9. Historia del Imperio bizantino (2.<sup>a</sup> ed.).. K. ROTH
10. Astronomía (2.<sup>a</sup> ed.) ..... J. COMAS SOLÁ
11. Introducción a la Química inorgánica (2.<sup>a</sup> ed.) ..... B. BAVINK
12. La escritura y el libro (2.<sup>a</sup> ed.) ..... O. WEISE
13. Los grandes pensadores (2.<sup>a</sup> ed.) ..... O. COHN
14. Los pintores impresionistas (2.<sup>a</sup> ed.) ..... BÉLA LÁZÁR
15. Compendio de Armonía (2.<sup>a</sup> ed.) ..... H. SCHOLZ
- 16-17. Gramática castellana (2.<sup>a</sup> ed.) ..... J. MONEVA
18. Hacienda pública, I : Parte general (2.<sup>a</sup> ed.) VAN DER BORGH
- 19-20. Hacienda pública, II : Parte especial (2.<sup>a</sup> ed.) VAN DER BORGH
21. Cultura del Renacimiento (2.<sup>a</sup> ed.) ..... R. F. ARNOLD
22. Geografía física (2.<sup>a</sup> ed.) ..... S. GÜNTHER
- 23-24. Etnografía (2.<sup>a</sup> ed.) ..... M. HABERLANDT
25. Las Antiguas civilizaciones del Asia Menor FELIX SARTIAUX
26. Totemismo ..... MAURICE BESSON
27. Concepción del Universo, según los grandes filósofos modernos (2.<sup>a</sup> ed.) ..... L. BUSSE
28. La poesía homérica (2.<sup>a</sup> ed.) ..... G. FINSLER
29. Vida de los héroes : Ideales de la Edad Media, I (2.<sup>a</sup> ed.) ..... W. VEDEL
30. Historia de la Literatura italiana (2.<sup>a</sup> ed.) K. VOSSLER
31. Antropología (2.<sup>a</sup> ed.) ..... E. FRIZZI
- 32-33. Zoología, I : Invertebrados (2.<sup>a</sup> ed.) ..... L. BÖHMIG
34. Meteorología (2.<sup>a</sup> ed.) ..... J. M. LORENTE
- 35-36. Aritmética y Álgebra (3.<sup>a</sup> ed.) ..... P. CRANTZ
37. La educación activa (3.<sup>a</sup> ed.) ..... J. MALLART CUTÓ
38. Islamismo (2.<sup>a</sup> ed.) ..... S. MARGOLIOUTH
39. Gramática latina (2.<sup>a</sup> ed.) ..... W. VOTSCH
40. Kant (2.<sup>a</sup> ed.) ..... O. KÜLPE
41. Prehistoria, I : Edad de la piedra (2.<sup>a</sup> ed.) M. HOERNES
- 42-43. Historia de los Estilos artísticos (3.<sup>a</sup> ed.) K. HARTMANN
44. Introducción a la Química general (2.<sup>a</sup> ed.) B. BAVINK
45. Trigonometría plana y esférica (2.<sup>a</sup> ed.).. G. ESSENBERG
- 46-47. Física teórica, I : Mecánica. Acústica. Luz. Calor (2.<sup>a</sup> ed.) ..... C. JÄGER
48. Psicología aplicada (2.<sup>a</sup> ed.) ..... TH. ERISMANN
- 49-50. Historia de la Literatura inglesa (2.<sup>a</sup> ed.) A. M. SCHRÖER
51. Los Rusos ..... G. K. LOUKOMSKI
52. Los Negros ..... M. DELAFOSSE
53. Orientación profesional (2.<sup>a</sup> ed.) ..... J. RUTTMANN
- 54-55. Geología, I : Volcanes. Estructura de las montañas. Temblores de tierra (2.<sup>a</sup> ed.).. F. FRECH



## INDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

- |  |                              |
|--|------------------------------|
| 56. Historia de la Geografía (2. <sup>a</sup> ed.)                                   | C. KRETSCHMER                |
| 57-58. Historia del Derecho romano, I (2. <sup>a</sup> ed.)                          | R. VON MAYR                  |
| 59. Grafología   | MATILDE RAS                  |
| 60. Derecho internacional público (2. <sup>a</sup> ed.)                              | TH. NIEMEYER                 |
| 61-62. Historia de las Artes industriales, I :<br>Antigüedad y Edad Media            | G. LEHNERT                   |
| 63. El Teatro (2. <sup>a</sup> ed.)  | CHR. GAEHDE                  |
| 64-65. Historia de la Economía, I : Antigüedad<br>y Edad Media (2. <sup>a</sup> ed.) | O. NEURATH y H.<br>SIEVEKING |
| 66. Introducción a la Ciencia (2. <sup>a</sup> ed.)                                  | J. A. THOMSON                |
| 67. Socialismo (3. <sup>a</sup> ed.)   | R. MACDONALD                 |
| 68. Compendio de instrumentación (2. <sup>a</sup> ed.)                               | H. RIEMANN                   |
| 69. Historia de la España musulmana<br>(3. <sup>a</sup> ed.)                         | A. G. PALENCIA               |
| 70. Historia de Inglaterra (2. <sup>a</sup> ed.)                                     | L. GERBER                    |
| 71. El Parlamento (2. <sup>a</sup> ed.)  | SIR C. P. ILBERT             |
| 72. Orientación de la clase media (2. <sup>a</sup> ed.)                              | L. MÜFFELMANN                |
| 73-74. La Pintura española (2. <sup>a</sup> ed.)                                     | A. L. MAYER                  |
| 75. La era de los grandes descubrimientos.   | G. DE REPARAZ                |
| 76. Cooperativas de consumo (2. <sup>a</sup> ed.)                                    | F. STAUDINGER                |
| 77. India (2. <sup>a</sup> ed.)  | S. KONOW                     |
| 78-79. La escultura de Occidente   | H. STEGMANN                  |
| 80. Prehistoria, II : Edad del bronce (2. <sup>a</sup> ed.)                          | M. HOERNES                   |
| 81. Introducción a la Psicología (2. <sup>a</sup> ed.)                               | E. VON ASTER                 |
| 82. Cultura del Imperio bizantino (2. <sup>a</sup> ed.)                              | K. ROTH                      |
| 83-84. España bajo los Borbones (2. <sup>a</sup> ed.)                                | ZABALA LERA                  |
| 85. Prácticas escolares (3. <sup>a</sup> ed.)  | R. SEYFFERT                  |
| 86. Techumbres y artesanados españoles<br>(2. <sup>a</sup> ed.)                      | J. RÁFOLS                    |
| 87-88. Geología, II : Ríos y mares (2. <sup>a</sup> ed.)                             | F. FRECH                     |
| 89-90. Historia de Francia   | R. STERNFELD                 |
| 91. Derecho canónico (2. <sup>a</sup> ed.)   | E. SEHLING                   |
| 92-93. Geografía económica (2. <sup>a</sup> ed.)                                     | W. SCHMIDT                   |
| 94. Arte romano (2. <sup>a</sup> ed.)  | H. KOCH                      |
| 95-96. Psicología del trabajo profesional (2. <sup>a</sup> ed.)                      | ERISMANN-MOERS               |
| 97. Geografía de Bélgica   | P. OSWALD                    |
| 98-99. Historia de la Literatura latina (2. <sup>a</sup> ed.)                        | A. GUDEMANN                  |
| 100. Arte árabe (3. <sup>a</sup> ed.)  | AHLENSTIEL-ENGEL             |
| 101-102. Historia del Derecho romano, II (2. <sup>a</sup> ed.)                       | R. VON MAYR                  |
| 103. Geografía de Francia  | E. SCHEU                     |
| 104. Política económica (2. <sup>a</sup> ed.)  | VAN DER BORGH                |
| 105. Romántica caballerescas : Ideales de la<br>Edad Media, II (2. <sup>a</sup> ed.) | W. VEDEL                     |
| 106-107. Historia de la Pedagogía (2. <sup>a</sup> ed.)                              | A. MESSER                    |
| 108. Artes decorativas en la Antigüedad  | F. POULSEN                   |
| 109. Psicología del niño (3. <sup>a</sup> ed.)                                       | R. GAUPP                     |
| 110-111. Historia de Italia  | P. ORSI                      |
| 112. La Música en la Antigüedad  | K. SACHS                     |
| 113. Química orgánica (2. <sup>a</sup> ed.)  | B. BAVINK                    |
| 114. Zoología, II : Insectos   | J. GROSS                     |
| 115. Prehistoria, III : Edad del hierro (2. <sup>a</sup> ed.)                        | M. HOERNES                   |
| 116. Desarrollo de la cuestión social  | F. TONNIES                   |
| 117-118. Física experimental, I  | R. LANG                      |
| 119-120. Historia de la Literatura alemana   | M. KOCH                      |
| 121. Teoría del conocimiento   | M. WENTSCHER                 |
| 122. Fundamentos filosóficos de la Pedagogía.  | A. MESSER                    |
| 123-124. Historia de la Literatura portuguesa  | F. DE FIGUEIREDO             |

INDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

125. Arte indio .....	O. HÖVER
126. Música popular española .....	E. LÓPEZ CHAVARRI
127-128. España bajo los Austrias .....	E. IBARRA
129. Geometría del plano .....	G. MAHLER
130. Geometría del espacio .....	R. GLASER
131-132. Historia del Derecho español .....	S. MINGUIJÓN
133. Liberalismo .....	F. J. HOBHOUSE
134. Historia del Comercio mundial .....	M. G. SCHMIDT
135. Mineralogía .....	R. BRAUNS
136-137. Física teórica, II .....	G. JÄGER
138-139. Historia de las Matemáticas (2. <sup>a</sup> ed.) ..	H. WIELEITNER
140-141. Física general .....	J. MAÑAS Y BONVÍ
142. Petrografía (2. <sup>a</sup> ed.) .....	W. BRUHNS
143. Bajo cifrado (Armonía práctica al piano) .....	H. RIEMANN
144-146. Geografía de España (2. <sup>a</sup> ed.) .....	L. M. ECHEVERRÍA
147. Pedagogía experimental (2. <sup>a</sup> ed.) .....	W. A. LAY
148. Geografía de Italia .....	G. GREIM
149. Historia de la Filología clásica .....	W. KOLL
150. Reducción al plano de la partitura de orquesta (2. <sup>a</sup> ed.) .....	H. RIEMANN
151. Historia de la antigua literatura latino- cristiana .....	A. GUDEMANN
152-153. Derecho político general y constitu- cional comparado .....	G. FISCHBACH
154. Historia del Antiguo Oriente (2. <sup>a</sup> ed.) ..	ERICH EBELING
155-156. La orquesta moderna (2. <sup>a</sup> ed.) .....	FR. VOLBACH
157. Bergson .....	EDUARDO LE ROY
158. Europa medieval .....	H. W. C. DAVIS
159-160. Marfiles y azabaches españoles .....	J. FERRANDIS
161. El Estado de los Soviets (2. <sup>a</sup> ed.) .....	M. L. SCHLESINGER
162. Fraseo musical .....	H. RIEMANN
163. La Escuela .....	J. J. FINDLAY
164-165. Historia de la Literatura arábigo-espa- ñola .....	A. G. PALENCIA
166. Los animales prehistóricos .....	O. ABEL
167-168. Geometría descriptiva .....	R. HAUSSNER
169. Los animales parásitos .....	E. F. GALIANO
170. Introducción al estudio de la Zoología.	F. G. DEL CID
171. Geografía del Mediterráneo griego .....	O. MAULL
172. Teoría general de la Música (2. <sup>a</sup> ed.) ..	H. RIEMANN
173. Dictado musical .....	H. RIEMANN
174. Países polares .....	H. RUDOLPHI
175. Lógica .....	J. GRAU
176. Los problemas de la Filosofía .....	B. RUSSELL
177. Filosofía medieval .....	M. GRABMANN
178. El alma del educador .....	KERSCHENSTEINER
179. El desenvolvimiento del niño .....	D. BARNÉS
180-181. La escultura moderna y contemporánea.	A. HEILMEYER
182. Manual del pianista .....	H. RIEMANN
183. Citología y anatomía de las plantas ...	H. MIEHE
184. Orígenes del régimen constitucional en España .....	M. F. ALMAGRO
185. El Crédito y la Banca .....	W. LEXIS
186. Estadística .....	S. SCHOTT
187-188. Psiquiatría forense .....	W. WEYGANDT
189-190. Arqueología española .....	J. R. MÉLIDA

INDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

191.	Los animales marinos .....	E. RIOJA
192-194.	Paleografía española, I- II .....	A. M. MILLARES
195.	Geografía del Japón .....	F. W. LEHMANN
196.	Geografía política .....	A. DIX
197.	La vida en las aguas dulces .....	C. ARÉVALO
198.	Direcciones contemporáneas del pensa- miento jurídico .....	L. RECASÉNS
199-200.	Geobotánica .....	E. H. DEL VILLAR
201.	Comunismo (2. <sup>a</sup> ed.) .....	H. J. LASKI
202.	El Comercio .....	W. LEXIS
203.	Ética .....	J. B. MOORE
204.	Higiene escolar (2. <sup>a</sup> ed.) .....	L. BURGERSTEIN
205.	Manual del Organista .....	H. RIEMANN
206.	Historia de Portugal .....	A. SERGIO
207-208.	Historia de la Literatura rusa .....	A. BRUCKNER
209-210.	La Arquitectura de Occidente .....	K. SCHAEFER
211-212.	Composición musical .....	H. RIEMANN
213.	Geografía de Suiza .....	H. WALSER
214.	Geografía de las Islas Británicas .....	J. MOSCHELES
215.	Conservati mo .....	LORD HUGH CECIL
216-217.	Los fundamentos de la Biología .....	E. F. GALIANO
218.	Introducción a la Bioquímica .....	W. LÖB
219-220.	Teoría y práctica de la Contabilidad... ..	F. H. DEL VALLE
221-222.	Arte italiano .....	A. VENTURI
223-224.	La Edad Media en la Corona de Aragón .....	A. GIMÉNEZ SOLER
225.	Introducción a la Psicología experi- mental .....	N. BRAUNSHAUSEN
226-227.	Introducción a la Ciencia del Derecho .....	TH. STERNBERG
228.	Aristóteles .....	F. BRENTANO
229.	Fuga .....	S. KREHL
230.	Contrapunto .....	S. KREHL
231.	Federico Froebel .....	J. PRÜFER
232.	Economía y Política agraria .....	W. WYGODZINSKI
233.	Países bálticos .....	M. FRIEDERICHSEN
234.	Oceanografía física .....	G. SCHOTT
235-238.	Historia de las ideas políticas, I- II .....	R. G. GETTELL
239.	Los idearios políticos de la actualidad .....	H. HELLER
240.	Santo Tomás de Aquino .....	M. GRABMANN
241.	La Psicología contemporánea .....	J. V. VIQUEIRA
242.	La Enseñanza científico-natural .....	KERSCHENSTEINER
243.	La educación de la adolescencia .....	D. BARNÉS
244-245.	Historia de la Música .....	H. RIEMANN
246.	Historia de Rusia .....	A. MARKOFF
247.	Instituciones romanas .....	L. BLOCH
248.	Organización del Comercio exterior .....	R. MICHELS
249.	Despoblación y colonización .....	S. AZNAR
250-252.	Geografía de la Rusia soviética, I- II .....	E. F. LESGIFT
253-254.	Países escandinavos .....	H. KERP
255-256.	Derecho mercantil comparado .....	A. VICENTE Y ELLA
257.	Metafísica .....	H. DRIESCH
258-259.	Literatura dramática española .....	A. VALBUENA
260-261.	Historia de la Literatura griega .....	W. NESTLE
262.	Las escritoras españolas .....	M. NELKEN
263.	La Pintura alemana .....	A. L. MAYER
264.	Música bizantina .....	E. WELLESZ
265-266.	Armonía y modulación .....	H. RIEMANN
267-268.	Historia de Grecia .....	J. SWOBODA

## INDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

- |          |  |                           |
|----------|--|---------------------------|
| 269-270. | Historia de Roma .....   | J. KOCH                   |
| 271.     | Geografía de la Argentina .....                                  | FRANZ KÜHN                |
| 272-273. | Geología, III .....  | F. FRECH                  |
| 274.     | Morfología y Organografía de las plantas                         | M. NORDHAUSEN             |
| 275.     | Geografía de México .....  | J. GALINDO VILLA          |
| 276.     | Los vertebrados terrestres.....                                  | L. LOZANO REY             |
| 277.     | Pestalozzi .....   | P. NATORP                 |
| 278.     | La doctrina educativa de J. J. Rousseau.                         | F. VIAL                   |
| 279.     | Literatura sueca.....  | H. DE BOOR                |
| 280.     | Literatura noruega .....   | H. BEYER                  |
| 281-282. | Arte francés .....   | P. GUINARD                |
| 283.     | Arte súmerico-acadio .....                                       | E. UNGER                  |
| 284.     | Música de Oriente .....  | R. LACHMANN               |
| 285.     | Manual de la Melodía .....                                       | E. TOCH                   |
| 286.     | Instituciones griegas .....                                      | R. MAISCH y F. POHLHAMMER |
| 287.     | Los orígenes de la Humanidad .....                               | R. VERNEAU                |
| 288.     | Geografía de Bolivia y Perú .....                                | W. SIEVERS                |
| 289.     | Geografía de Ecuador, Colombia y Venezuela .....                 | W. SIEVERS                |
| 290.     | Geomorfología .....  | S. PASARGE                |
| 291.     | El Estado fascista en Italia .....                               | E. W. ESCHMANN            |
| 292.     | La Industria .....   | W. SOMBART                |
| 293.     | El cuerpo humano .....   | CH. CHAMPY                |
| 294.     | Los microbios .....  | P. G. CHARPENTIER.        |
| 295.     | Geografía humana.....  | N. KREBS                  |
| 296.     | El espíritu de las ciudades : Ideales de la Edad Media, III..... | V. VEDEL                  |
| 297-298. | Filosofía natural .....  | F. LIPSIVS y K. SAPPER    |
| 299-300. | Política social .....  | L. HEYDE                  |
| 301-302. | Filosofía de la Historia .....                                   | H. SCHNEIDER              |
| 303.     | Juan Federico Herbart .....                                      | TH. FRITZSCH              |
| 304.     | Vida monástica : Ideales de la Edad Media, IV .....              | V. VEDEL                  |
| 305.     | Organización del trabajo intelectual...                          | P. CHAVIGNY               |
| 306.     | Historia de Polonia .....  | A. BRANDERBURGER          |
| 307.     | Arte asirio-babilónico .....                                     | E. UNGER                  |
| 308.     | Mitología nórdica .....  | E. MOGK                   |
| 309.     | Arte egipcio .....   | H. A. KEES                |
| 310.     | Fundamentos de la Política .....                                 | H. v. ECKARD              |
| 311.     | Vida económica de los pueblos .....                              | F. KRAUSE                 |
| 312.     | La Escuela única .....   | E. WITTE                  |
| 313.     | Educación de la mujer contemporánea                              | V. MIRGUET                |
| 314.     | El Encaje en España.....   | C. BAROJA                 |
| 315-316. | Historia de las Artes industriales, II.                          | G. LEHNERT                |
| 317-318. | Esmaltes españoles.....  | V. JUARISTI               |
| 319.     |  |                           |
| 320.     |  |                           |
| 321.     |  |                           |
| 322.     |  |                           |
| 323.     |  |                           |
| 324-325. |  |                           |
| 326-327. |  |                           |
| 328-329. |  |                           |
| 330.     |  |                           |

ULPGC.Biblioteca Universitaria



\*871124\*

BIG 78:7.033.2 WEL mus







## COLECCIÓN LABOR

---

### Lea V.

en las primeras páginas  
de este manual :

la finalidad de la Co-  
lección Labor ;

las secciones que la  
integran ;

los títulos que consti-  
tuyen esta sección.



El Catálogo general  
de la Colección Labor  
se envía gratis

---

BIBLIOTECA DE  
INICIACIÓN CULTURAL

COLECCION LABOR



BIBLIOTECA DE  
INICIACION CULTURAL