

EL LEGADO MUSICAL
GRIEGO EN ESPAÑA:
MANUSCRITOS GRIEGOS
DE MÚSICA BIZANTINA EN
BIBLIOTECAS ESPAÑOLAS
I
BIBLIOTECA NACIONAL DE
ESPAÑA

EL LEGADO MUSICAL
GRIEGO EN ESPAÑA:
MANUSCRITOS
GRIEGOS DE
MÚSICA BIZANTINA
EN BIBLIOTECAS
ESPAÑOLAS
I
BIBLIOTECA NACIONAL
DE ESPAÑA

Paraskevi Gatsioufa

UNIVERSIDAD DE GRANADA / CDMA
2015

© PARASKEVI GATSIOUFA
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
EL LEGADO MUSICAL GRIEGO EN ESPAÑA: MANUSCRITOS
GRIEGOS DE MÚSICA BIZANTINA EN BIBLIOTECAS
ESPAÑOLAS. I BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA.
ISBN: 978-84-338-5775-0.
Depósito legal: Gr./1.170-2015
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Fotocomposición: TADIGRA, S.L. Granada.
Diseño de cubierta: José María Medina.
Imprime: Imprenta La Madraza. Albolote. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Στους γονείς μου.

Οὐκ ἔστιν ἐν τῷ παρόντι βίῳ γονεῦσιν
ἀντισταθμιζόμενον κτῆμα.

PRÓLOGO

La realización de la investigación que ahora se culmina con la publicación de este trabajo fue posible gracias a una subvención de la Consejería de la Junta de Andalucía, recibida para desarrollar el proyecto titulado “Música bizantina: Repertorio e investigación paleográfica de manuscritos musicales”, y que se realizó en el ámbito del Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Vaya, pues, en primer lugar mi agradecimiento al personal de dicho Centro y, después, a todos aquellos que en este tiempo han colaborado y ayudado en la realización de mi investigación.

Aunque, en principio, puede parecer que el número de códices recogido en este trabajo es reducido, lo cierto es que para poder llegar a él he tenido que cotejar un sinnúmero de manuscritos griegos que contienen eucologios, menologios, horologios, octáecos, oficios, liturgias, evangeliarios, bendiciones, poemas religiosos, cánones, etc., hasta dar con aquellos que presentan en todo su cuerpo o en algunos de sus folios o bien símbolos ecfonéticos o prosódicos, o bien indicaciones sobre los modos (ἤχοι) de la realización musical, o bien una combinación de ambos.

En total, son sólo catorce los manuscritos de la Biblioteca Nacional de España que cumplen estos requisitos y que, por tanto, constituyen el contenido del presente volumen; los de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial quedarán para otro de próxima aparición.

Los códices de la Biblioteca Nacional objeto de este estudio abarcan un periodo que va desde el siglo XII hasta el siglo XVIII. En concreto, y por lo que respecta a la parte que aquí interesa, tres de ellos son de los siglos XII-XIII, dos del siglo XIV, uno del siglo XV, tres del siglo XVI, uno del siglo XVII y cuatro del siglo XVIII. Por lo que respecta a su contenido, dos son menologios, tres eucologios, uno un octáeco y otro un misal. De ellos, siete provienen de Italia meridional y uno es de proveniencia constantinopolitana.

La presentación conjunta y la descripción detallada de todo este fondo manuscrito griego musical era una labor hasta ahora no realizada, pero siempre requerida, no sólo por los estudiosos del ámbito de la Filología Griega o la Paleografía, sino también para investigadores de otros campos del saber, como la Musicología, la Teología, la Historia cultural y de la religión, etc.

En efecto, el trabajo aquí ofrecido abre nuevos horizontes para los musicólogos, puesto que, una vez identificados los códices “musicales” greco-bizantinos, será más fácil afrontar el análisis de la simbología musical empleada en dichos códices y emprender un estudio comparativo entre los modos musicales atestiguados en los manuscritos y los de otras épocas históricas. De hecho, he podido comprobar que existen diferencias relativas a los modos en los que se cantan algunas piezas.

Por su parte, los cambios producidos en la redacción de los textos que transmiten los códices objeto de este volumen no sólo reflejan fenómenos propios de una transmisión textual manuscrita, sino que además, por ofrecer variantes, en algunos casos, poco conocidas, proporcionan un material muy rico para el estudio de la historia de la liturgia y de la himnografía. En este sentido sería conveniente hacer la transcripción completa de aquellos textos que ofrecen versiones distintas a las establecidas y usadas en la actualidad.

En la presentación del material que compone este libro he seguido los siguientes criterios:

- Para cada manuscrito se indica el tipo de código de que se trata (menologio, eucologio, etc.) y si presenta modos o símbolos musicales, o una mezcla de ambos, y en qué extensión. A continuación, se indica el material y la datación, el título y la descripción del contenido que aquí interesa. Sigue la descripción detallada de sus partes, y finalmente, se ofrecen informaciones sobre las características del manuscrito, copistas y poseedores.
- Siguen las unidades temáticas que presentan los manuscritos: para los menologios, las festividades de cada mes; para los octáecos, los modos; para los eucologios, los oficios; para los horologios, las horas canónicas; para los misceláneos, los cánones, los troparios, los oficios, etc. Por ello, no se debe considerar que los folios comienzan directamente con los textos transcritos; puede que una unidad temática, como las festividades diarias en el caso de los menologios, comience hacia la mitad o hacia el final de un folio.
- En el caso de que el manuscrito sea un menologio, se indican todas las festividades recogidas en él; y cuando la festividad descrita en el código no coincide con la establecida actualmente, se indica en nota a pie de página.

- Para cada unidad se transcriben las partes iniciales y finales de los textos que las forman, al objeto de que el lector tenga una visión panorámica de los mismos y comprenda sus características más notorias.
- La transcripción del texto respeta el estado ofrecido por los manuscritos. Por lo tanto, no se corrigen los errores ortográficos, ni se suple la ausencia de iota suscrita, ni de signos prosódicos u ortográficos, como acentos y espíritus. Sólo en nota a pie de página se indican los errores y las correspondientes correcciones.
- Se indican igualmente en dichas notas las variantes textuales, debidas no sólo a la transmisión manuscrita de los textos, sino también a la utilización de versiones distintas a las conocidas hoy en día.
- Se corrige, cuando es necesario, la descripción de los manuscritos hecha por Gregorio de Andrés en su *Catálogo de los códices griegos de la Biblioteca Nacional*, que, dicho sea de paso, es el punto de partida del trabajo aquí presentado.

El trabajo se completa con un glosario en el que se recoge la terminología empleada para la descripción de los manuscritos. Sigue un capítulo en el que se presenta una selección bibliográfica. Y finalmente cierra el volumen una sección con ilustraciones.

INTRODUCCIÓN

Desde los primeros momentos del Cristianismo, la música y el canto formaron parte de la vida espiritual cristiana, como lo demuestra la siguiente cita del Apóstol Pablo: “Ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ ἐνοικίητω ἐν ὑμῖν πλουσίως, ἐν πάσῃ σοφίᾳ διδάσκοντες καὶ νουθετοῦντες ἑαυτοὺς ψαλμοῖς, ὕμνοις, ᾠδαῖς πνευματικαῖς, ἐν τῇ χάριτι ᾄδοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν τῷ Θεῷ”¹.

Pero, ¿qué significan en esta época de los primeros cristianos los términos salmo, himno, oda espiritual? Salmo es en este contexto la recitación musical, simple o compleja, de los Salmos de David. Himno es un texto poético de carácter originariamente doxológico. Odas espirituales son cantos de tipo melismático, como el aleluya y otros himnos doxológicos, que pasaron de la Sinagoga a la Iglesia cristiana.

En sus orígenes en la liturgia bizantina únicamente se cantaban los salmos. Más tarde y paulatinamente fueron incorporándose nuevos cantos espirituales. En un principio se temía la incorporación de nuevos textos a la liturgia por miedo a que surgieran nuevas herejías. Pero una vez superado este miedo a causa de la erradicación de los movimientos heréticos más importantes, la influencia de la poesía espiritual y el deseo de la Iglesia de dar a la liturgia mayor esplendor facilitaron la entrada en la liturgia de nuevos cantos espirituales.

Además, el modo antifonal en la ejecución de un himno no era desconocido ni para los griegos antiguos ni para los judíos, y es seguro que se usó desde muy temprano por las primeras comunidades cristianas. La introducción de la antifona en el culto cristiano tiene lugar, según parece, en Antioquía. En líneas generales, se puede decir que Siria jugó un papel fundamental en la configuración del primer culto cristiano y en el desarrollo de la himnografía cristiana. En época temprana el término antifona presenta dos acepciones:

1. El *melos* antifonal, que presupone o bien la presencia de dos coros de salmistas que se alternan sucesivamente, o bien la presencia, por una parte, de un coro o un salmista y, por otra, de los fieles.

1. Colonenses 3, 16.

2. El efimnio, es decir, un verso estereotípico, que repiten los fieles después de la ejecución (recitación o canto) de un verso de los Salmos de David o de una estrofa tomada de un himno de la Biblia o de un himno de nueva creación.

Es posible que originariamente el término antífona significara el modo con que se cantaban los textos himnológicos del Antiguo y del Nuevo Testamento, sobre todo los Salmos de David. Después pasó a significar también el modo en que se ejecutaba la esticología de los Salmos junto con su efimnio; y finalmente designó al efimnio en sí mismo. Con el tiempo se conformó un sistema de antífonas, es decir, efimnios, que acompañaban la esticología de los salmos, como los hebraicos “aleluya”, “amén”, “hosanna”, y los griegos “Ἀντιλαβοῦ μοι, Κύριε”, “Μνήσθητί μου, Κύριε”, “Σῶσον ἡμᾶς, Κύριε”, “Ἐλέησόν με, Κύριε”, etc. Paulatinamente esta antífona breve se convierte en una frase dotada de sentido completo, como por ejemplo, “Σῶσον ἡμᾶς, Υἱὲ Θεοῦ, ὁ ἀναστὰς ἐκ νεκρῶν, ψάλλοντάς σοι Ἀλληλούια”, o “Ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου, Σῶτερ, σῶσον ἡμᾶς”, entre otras. Estas antífonas pertenecen a una época de transición. Después se cristalizan dos tendencias en los tipos de antífonas: una más conservadora hace que la antífona permanezca en la forma de una breve frase; y otra más moderna, que convierte la antífona en una unidad himnográfica independiente más extensa y dotada de una expresión más densa. De este segundo tipo derivará el tropario, que en su forma primaria es una antífona conectada primitivamente con la esticología de los Salmos.

El tropario, por tanto, es el desarrollo natural e inevitable del efimnio breve en una estrofa completa en su sentido e independiente de los textos litúrgicos con los que en un principio estaba conectada. Como término técnico, el tropario es diminutivo de *tropos* (τρόπος), que ya en la terminología de la poesía griega antigua significaba el ritmo y la melodía. En el primer estadio de la himnografía griega, con la palabra tropario se designaban breves oraciones en prosa rítmica, que se usaban como efimnios durante la esticología de los Salmos; cuando finalmente tomaron la forma de estrofa poética, se cantaban al final de los Salmos. Se escribieron nuevos troparios para enriquecer las celebraciones litúrgicas de las primeras comunidades cristianas, cuya himnografía hasta entonces se limitaba a los Salmos de David y a las odas bíblicas.

Paralelamente, las fuentes de los siglos IV, V y VI mencionan un término como *canon*, que en esta época no corresponde todavía a los cánones de las nueve odas, porque este género de la poesía litúrgica aparece hacia mediados o en la segunda mitad del siglo VII. Muy probablemente, durante estos primeros siglos el término *canon* designó una selección de salmos (como, por ejemplo, el *exapsalmos*), que se usaban para ocasiones concretas. Y cuando en esta época aparecen en un mismo contexto las palabras *tropario*, *canon*, *echoi* y *asmata* (τροπάρια, κανόνες, ἤχοι, ᾄσματα), se emplean para significar una misma cosa, la antífona en su forma desarrollada. El término *contaquio* aparece atestiguado en los siglos IX-X. Al principio, pues, con los términos *canon* y *tropario* se designaba la misma composición. Es posible que los cánones acompañaran como antífonas sólo la esticología de las odas bíblicas; y por eso se llamaron cánones, debido al *canon* de dichas odas, que al final quedó limitado a las nueve odas conocidas del Antiguo y del Nuevo Testamento.

Como primeros ejemplos de la himnografía bizantina se cita el nombre del mártir Atenógenes, que vivió en época de Diocleciano (284-313), y a quien se atribuye un himno no conservado. En el siglo V vivieron los himnógrafos Ántimo (ortodoxo) y Timocles (hereje), pero sus obras tampoco se han conservado. El primer himnógrafo cuya obra se ha conservado parcialmente, es Auxencio. A su misma época debe pertenecer un himno anónimo conservado en el papiro de Oxirrincos 1927 (siglos V-VI)². Tanto los himnos de Auxencio, como el citado himno de Oxirrincos, representan los rasgos típicos del periodo de transición en la himnología bizantina.

Estos himnos están escritos en prosa rítmica. En el siglo V aparece un nuevo género de poesía, los llamados himnos *kata stichon* (κατὰ στίχον)³. Dichos himnos están escritos en versos que presentan un número prácticamente uniforme de sílabas y en los que desaparece paulatinamente la antigua libertad en la colocación del acento, que acaba situándose aproximadamente en las mismas sílabas y creando así una percepción agradable de ritmo. Recibieron este nombre *kata stichon*, porque la base del poema no era la estrofa, sino el verso. Las características más notorias de dichas composiciones son la isosilabía, la homotonía y el uso de la rima. Este

2. B. P. Grenfell – A. S. Hunt – H. I. Bell, *The Oxyrhynchus Papyri*, XVI, London 1924.

3. Un ejemplo nos ofrece el ms. Erlangensis 96, entre otros.

género es de proveniencia siríaca, y en concreto tiene su origen en las homilías métricas (ἑμμετρὴ ὁμιλία) de Efrén de Siria (ca. 306-373). Sus himnos fueron traducidos al griego en fecha muy temprana. Después de no mucho tiempo este género fue desplazado por formas más complejas y más flexibles, como los contaquios.

Los precursores del contaquio son los himnos que comienzan “Ἄσμα καινόν” y “Ἐθήρευσάν με ἄνομοι”; presentan una forma intermedia entre los himnos *kata stichon* y los contaquios. Entre tanto, los ritmos métricos basados en la diferenciación cuantitativa desaparecen poco a poco; y comienza la poesía basada en ritmos acentuales.

En la segunda mitad del siglo V nace el nuevo género, llamado contaquio (κοντάκιον). Su aparición se suele poner en relación con la figura de Romano Mélodo. Éste, siendo sirio de origen, pero helenizado desde muy pronto, conocía en profundidad la tradición poética y musical siria, y adaptó las formas pertenecientes a dicha tradición al espíritu de la himnografía bizantina y las introdujo en la liturgia constantinopolitana. Son tres las formas de la himnografía siríaca que han influido en el contaquio: la *memre*, la *madrasha* y la *sugitha*. Pero el contaquio es una composición poético-musical mucho más compleja, que no equivale ni a las formas de la tradición siria ni al desarrollo histórico propio del tropario bizantino. El contaquio representa la simbiosis del pensamiento oriental y del pensamiento griego; es el resultado evolutivo de los condicionantes culturales que dominaron en el Oriente helenizado después de la expansión del cristianismo; y asimismo el producto del sincretismo literario de los primeros siglos cristianos, en los que se produjo la helenización del cristianismo y la cristianización del espíritu griego. En las manos de Romano Mélodo el contaquio se convirtió en una forma artística sublime.

El término contaquio significando una composición himnica como la aquí descrita se encuentra atestiguado entre los siglos IX y X, aunque su aparición como género es muy anterior. Hay tres categorías o tipos de contaquios: panegíricos o encomiásticos (πανηγυρικὰ ἢ ἐγκωμιαστικά), dedicados a los Santos; dogmáticos o didácticos (δογματικά ἢ διδακτικά), referidos a personajes del Antiguo Testamento, a Cristo y a escenas del Nuevo Testamento; ocasionales (ἐπ’ ἐὐκαιρίᾳ ἢ ἐπίκαιρα), escritos para una ocasión especial o para un público determinado. Los hay también que presentan un carácter mixto. En su mayor parte, los temas reflejados en los contaquios provienen de los textos bíblicos leídos en los días festivos

de los distintos ciclos litúrgicos (Navidad, Pascua y Pentecostés). En época posterior se componen otros para las fiestas de la Virgen María y de los Apóstoles, y para las conmemoraciones de los Santos, de los Mártires y de los Padres de la Iglesia.

La finalidad del contaquio es siempre el adoctrinamiento piadoso de los fieles. Por eso echa mano de procedimientos narrativos, aderezados con modos de presentación dramática y de elementos líricos.

La melodía de cada contaquio está compuesta en uno de los ocho modos de la música bizantina. La anotación del modo que aparece en los contaquios de Romano Mélodo procede con gran probabilidad del propio poeta y compositor. Ya en el siglo VI se menciona la existencia del *Octáeco*, como libro que contenía himnos griegos para las grandes festividades, y como obra del Patriarca de Antioquía Severo. Por lo tanto, Juan Damasceno no es el creador de los ocho modos, sino su reformador. Las fuentes más antiguas que transmiten melodías para contaquios remontan al siglo XIII.

Las partes componentes del contaquio son el proemio, los *oikoi*, el efimnio y el acróstico. El proemio recibe también el nombre de *koukoulion* y consiste en una introducción a la parte principal de la homilía métrica. Es una estrofa compuesta en un esquema métrico distinto del resto y dotada de otra melodía. Además, su contenido no está muy estrechamente unido al del resto del poema. Se considera una adición propiamente bizantina sin ningún tipo de influencia ajena. Es muy posible que los primeros contaquios no tuvieran proemios. Se cree que, del mismo modo que el tropario se desarrolló a partir del efimnio, así también de este efimnio procede el proemio. En la época de los poetas compositores, es decir, en la época de floración del contaquio, se componía una melodía distinta para cada uno de los contaquios, tanto para el proemio como para los *oikoi*; por eso reciben el nombre de contaquios y proemios idiómelos. A esta época sigue el tiempo de los poetas, que ya no componen música, sino que, siguiendo los antiguos esquemas métricos, sólo escriben letras, a las que asignan melodías ya existentes; estos contaquios se llaman *prosomoia*. El propio Romano Mélodo utiliza a menudo la melodía de un contaquio suyo para otro nuevo. Hay contaquios que presentan más de un proemio. El proemio queda conectado con el resto del contaquio a través del efimnio común. Las iniciales de los *oikoi* forman un acróstico alfabético u onomástico, que revela habitualmente el nombre del poeta o la festividad celebrada o ambas cosas. El proemio permanece fuera del acróstico.

Los contaquios están formados por un gran número de estrofas que se corresponden entre sí métricamente, y que reciben el nombre de *oikoi*. El *oikos* constituye la base de un nuevo sistema estrófico, cuyo ejemplo más célebre es el contaquio. Esta acepción del termino *oikos* es calco semántico del término siríaco *baitho* (construcción/edificio); a partir de este sentido llegó a adquirir el significado de estrofa. El número de *oikoi* es variable; en la época de Romano Mélodo oscila entre dieciocho y veinticuatro. En cada contaquio el primer *oikos* es el modelo métrico y musical para los restantes, si se trata de un contaquio idiómelo. Si es *prosomoion*, todos los *oikoi* siguen el modelo rítmico y melódico de otra composición. La primera estrofa, que es la que sirve como modelo, se llama hirmós (*heirmos*), derivado del verbo εἶρω. Existe un libro litúrgico, el *Heirmologion*, que contiene una colección de hirmós en todos los modos. Del siglo X datan unos *Heirmologios*, en los que se incluían las melodías más conocidas junto a los textos primitivos.

Las restantes estrofas deben cantarse no sólo siguiendo la melodía del hirmós, sino que también deben contener el mismo número de sílabas y presentar el mismo esquema acentual. Muchos contaquios tienen como epílogo una oración que comienza con una apelación a Jesucristo. Las estrofas isométricas quedan unidas entre sí por el acróstico, como ya ha quedado dicho. Tanto los *oikoi* como el proemio presentan un mismo estribillo. En muy pocas ocasiones la estrofa del contaquio adopta forma dialogada. En efecto, el contaquio no se ejecuta en modo de antífona, sino que era cantado por un solista; únicamente el estribillo corresponde a la intervención del coro.

El efimnio o estribillo conecta los *oikoi* entre ellos y con el proemio. Es una frase fija y breve que se repite al final de cada estrofa. Es poco frecuente que el efimnio esté compuesto por una sola palabra. Pasó al contaquio desde la *memre* siríaca, pero presenta diferencias con ella. Se cree que los efimnios se cantaban con la participación de los fieles.

Los testimonios más antiguos del acróstico ya se encuentran en las oraciones babilónicas; por eso su proveniencia oriental es segura. También hay que ponerlo en relación con las propiedades místicas que se atribuyen a las letras del alfabeto en varios cultos y en ceremonias mágicas. Sin lugar a dudas, el acróstico alfabético de la poesía y de la himnografía griega procede de modelos hebraicos y sirios, como, por ejemplo, Jeremías y Efrén de Siria. Este último hace uso también del acróstico onomástico. El primero en utilizar el acróstico alfabético fue Metodio de Olimpo en su *Παρθένιον*.

Los himnógrafos preferían el acróstico alfabético, porque les recordaba las palabras de Jesús “Ἐγὼ εἰμὶ τὸ Α καὶ τὸ Ω”. El acróstico onomástico era ya conocido en la literatura griega antigua (Homero), y sobre todo en la poesía de época helenística. En la himnografía se introdujo este acróstico o bien directamente de la poesía griega antigua o bien a través de Efrén de Siria. Dicho acróstico escondía el nombre del autor o su pseudónimo, o bien refería el contenido del contaquio. Es necesario constatar que en muchas ocasiones los poetas seguían en el acróstico una ortografía fonética. Otra peculiaridad es la duplicación de una letra al comienzo o hacia la mitad o, sobre todo, al final del acróstico. Algunas veces el acróstico indicado al comienzo no se corresponde con el que forman realmente los *oikoi*.

Romano Mélodo (desde finales del siglo V hasta mediados del siglo VI) es el más brillante compositor de contaquios, y su periodo de mayor esplendor se dio entre los años 532 y 556, en la época de Justiniano. Su estilo poético está marcado por la influencia de la poesía siria. Especialmente es notable la presencia de rasgos poéticos propios de Efrén. Tanto en uno como en otro autor predomina el espíritu propio del Cristianismo primitivo y el tono didáctico. Desde el punto de vista formal destacan ciertos procedimientos característicos de la poesía oriental, como pueden ser los versos acrísticos, el paralelismo y la responsión entre los miembros, la concatenación, etc. Es también de destacar la vivacidad dramática de que están dotadas sus composiciones.

El Himno Acátisto es considerado la obra maestra de este género himnológico. Pero aún quedan sin responder muchas cuestiones en torno a él, como su datación y su autor. Contiene veinticuatro *oikoi* con acróstico alfabético y tres proemios; el primero de ellos es auténtico; el segundo se agregó más tardíamente para poner en relación este himno con los hechos históricos acaecidos en el año 626; también el tercero es una adición posterior. Como su nombre indica y a diferencia de los catismas (*kathismata*, καθίσματα), es decir los troparios ejecutados estando los cantores sentados, el Himno Acátisto se cantaba de pie. La primera mitad de los *oikoi* (1-12) tienen carácter narrativo, mientras que la segunda mitad (13-24) está dotada de un carácter teológico. Desde el punto de vista dogmático, el Himno Acátisto presenta un contenido mixto, puesto que algunos de sus *oikoi* (la mayoría) tienen un carácter cristológico y otros mariológico. Es importante notar que hay una peculiaridad: todas sus estrofas no tienen el mismo número de versos. No es claro si las Salutaciones (Χαιρετισμοί) que contiene dicho

Himno son de origen griego o sirio, aunque presentan muchas similitudes con modelos sirios. Otra peculiaridad es que tiene dos efimnios, que se alternan sucesivamente. En la mayoría de los manuscritos el Himno Acátisto se transmite anónimo, en otros se atribuye a Romano Mélodo, al patriarca Sergio o al patriarca Germano. Su datación oscila en unas fechas que van desde el siglo V hasta el VIII, según a quién se atribuya, y según se interpreten las alusiones a los hechos históricos en él contenidas. Si los intentos de datación se centran en el siglo VI, es inevitable no poner en relación esta obra maestra con el mayor himnógrafo de este siglo, Romano Mélodo.

Podemos distinguir tres fases en la evolución del contaquio: la floración (siglos VI-VII), la decadencia (VIII-X), y la pervivencia (X-XIV). En el periodo de floración, que corresponde a la primera gran época de la himnografía religiosa bizantina, destacan junto a Romano Mélodo, el *princeps melodorum*, figuras como: Anastasio el monje, Jorge, Gregorio, Domicio, Elías, Job, Sofronio de Jerusalén, Cosme y Ciriaco. Al periodo de decadencia pertenecen Teodoro Estudita, José el Himnógrafo, Arsenio, Juan, León, Pablo, Esteban, Orestes, Joanicio, y Simeón, entre otros.

En la historia de la himnografía bizantina aparecerá un nuevo género que vendrá a sustituir al contaquio y a desempeñar un papel importantísimo, no sólo para el idioma griego, sino también en Siria; se trata del canon (κανών). Ya en la segunda mitad del siglo VII quedan fijadas sus características principales⁴. El canon muestra mayor variedad musical que el contaquio, puesto que cada una de sus odas sigue un modo distinto. El peso del contaquio recae en la letra, mientras que el del canon recae en la música. De este modo, dado que el contaquio en esta época quedó reducido a un mero encomio hagiográfico, el canon mostró una superioridad expresiva inigualable, y acabó por superar y destronar el contaquio de la práctica litúrgica ya en el siglo VIII.

El canon es una nueva composición artística que remonta a los nueve cánticos de la Biblia, recitados desde antiguo en el culto griego en el oficio de laudes, separados por el Salmo L, a continuación de las tres partes de la *stichologia* del Salterio. Igualmente el canon está formado por nueve odas,

4. Una de las fuentes más antiguas para esta forma de himnos es el papiro Rylands 466, que se puede datar después del año 642.

cada una de las cuales está compuesta de varias estrofas, por lo general cuatro, de idéntica construcción rítmica entre ellas.

Este nuevo género himnográfico se desarrolló a partir del oficio de laudes. Originariamente no era un himno autónomo, y se constituyó a partir de versos cantados diseminados entre las odas bíblicas. El canon constituye un sistema de troparios estructurado en nueve unidades llamadas odas (ὠδή). El primer tropario de cada oda recibe el nombre de hirmós (εἰρμός) y determina tanto la métrica como la música de los restantes troparios de la misma oda; por lo que todos ellos siguen un mismo esquema isosilábico y tonal. La variedad musical característica del canon es una razón muy importante para su difusión. Comparada con la poesía anterior, el canon supone un progreso innegable en la más fina ejecución del detalle, y especialmente en la virtuosidad con que se domina el aspecto formal.

La temática presente en los hirmós está determinada ya de antemano, y procede de ocho himnos (u odas) del Antiguo Testamento, más uno del Nuevo. En la tradición manuscrita se observa que los poetas de los cánones en fecha muy temprana abandonaron la segunda oda, en la que, basándose en el himno de Moisés (*Deuteronomio* 32), se anunciaba el juicio y el castigo divinos. Una hipótesis barajada para explicar este hecho consiste en considerar que el carácter triste de su hirmós caía fuera del tono festivo de las demás odas, y su expresión sombría no armonizaba con las fiestas de la Iglesia, y por eso se suprimió.

También se han conservado cánones que presentan sólo dos, tres o cuatro odas, y por eso son llamados διώδια, τριώδια, τετραώδια, respectivamente. El penúltimo tropario de cada oda está dedicado habitualmente a la hipóstasis trinitaria de Dios, y por eso recibe el nombre de triádico (τριαδικόν). Del mismo modo, el último tropario de cada oda está dedicado a la Virgen, y por eso se llama teotoquio (θεοτοκίον); si se vincula con la muerte en la Cruz de Cristo, se llama σταυροθεοτοκίον. Algunas veces las iniciales de los teotoquios forman un acróstico con el nombre del autor. Cuando el acróstico está formado por las iniciales de los troparios, la frase con ellas formada siempre sigue ritmos métricos y prosódicos, al contrario de lo que ocurre con el contaquio, y constituye un verso (posteriormente dos) en trímetro yámbico o, pocas veces, en hexámetro dactílico.

La temática tratada en las odas está tomada de pasajes de la vida de Cristo (δεσποτικοὶ κανόνες), de la Virgen (θεομητορικοί), y de los Santos (ἀγιολογικοί). Los primeros se consideran los más antiguos. A todos éstos

hay que añadir los cánones que se refieren a situaciones concretas de la vida, como, por ejemplo, los de súplica (παρακλητικοί), los doxológicos (δοξολογικοί), etc. Los cánones, igual que los contaquios, están escritos en la *koiné*, y su métrica se basa en la colocación dinámica del acento. La única excepción está constituida por los cánones yámbicos, que, bajo la influencia de un espíritu clasicista, estaban compuestos en una lengua más arcaizante, y en el trímetro yámbico clásico. Sin embargo, estos últimos no tuvieron muchos seguidores. Los únicos cánones yámbicos que se usan todavía en el culto cristiano son solamente tres y se han transmitido bajo el nombre de Juan Damasceno o de Juan Arcla.

El nombre de este género poético no aparece hasta una época bastante avanzanda; se encuentra por primera vez en los escritos de Teófanos Graptos en el siglo IX. Sin embargo, la forma poética del canon cuenta ya con una existencia de siglo y medio para la fecha indicada. El primero y más antiguo autor de cánones es Andrés de Creta, que vivió entre 650 y 730 aproximadamente. La influencia de Romano Mélodo es muy notoria en la obra de este autor. Además de Andrés de Creta, los representantes más eminentes de esta nueva forma himnica son Andrés arzobispo de Creta, Juan Damasceno y Cosme Mélodo, que vivieron en la segunda mitad del siglo VII y en la primera del siglo VIII. Su manera se aparta del estilo primitivo de Romano; domina en ellos lo especulativo y lo dogmático, condiciones que eran precisamente muy apreciadas por los bizantinos. En los años posteriores José el Himnógrafo fue también una figura muy destacada.

La producción himnográfica descrita hasta ahora, incluida la del propio Romano Mélodo, fue cayendo poco a poco en olvido. Sin embargo, hacia el siglo IX había todavía poetas que seguían haciendo uso de formas más antiguas; entre ellos la poetisa Casia, que compuso a principios del siglo IX una serie de cantos religiosos que se han conservado íntegramente con sus melodías; los más conocidos son tres idiómelos, uno sobre el Nacimiento de Cristo, otro sobre el nacimiento de San Juan Bautista, y un tercero sobre el Miércoles Santo.

La época en que un mismo autor creaba la letra y la melodía de los himnos llega hasta la segunda mitad del siglo IX. Pero a partir de entonces comienza una nueva etapa, en la que los textos se van escribiendo sobre las melodías ya existentes. Este hecho se puede deber a la circunstancia de que, dadas las proporciones del repertorio musical, los cantantes no podían saberse de memoria todas las melodías. Además, si se tiene en cuenta que la

gran mayoría de cantores no tenía conocimientos sobre la notación musical, es de entender que se pudiese límite a la introducción de nuevos cantos en la liturgia. En consecuencia de lo dicho, cambia el nombre que se da a los compositores de himnos, ya no se los denominará mélosos (μελωδοί), sino sencillamente himnógrafos (ὕμνογράφοι). Los principales centros de producción himnográfica se sitúan en esta época en la periferia del Imperio, y en los monasterios de Constantinopla.

En el siglo XI se detiene también la producción poética de nuevos textos, puesto que la liturgia queda definitivamente fijada en esta época. A partir de entonces, sólo muy excepcionalmente aparecerán algunos poetas que escriban cánones que encuentren lugar dentro de la liturgia. Sólo en Italia siguió floreciendo la himnografía hasta finales del siglo XII, sobre todo en centros monásticos de Sicilia, el sur de la península itálica y en el convento de Grottaferrata (en las cercanías de Roma).

En los siguientes siglos, de igual modo que la Iglesia bizantina va adoptando una mayor suntuosidad en sus formas, la música de la liturgia alcanza nuevos estadios de desarrollo. En su origen los cantos ofrecían una estructura musical muy sencilla, ahora la línea melódica se enriquece, partiendo de las ya existentes, hasta alcanzar cotas de exuberancia inimaginable. En este tiempo convivirán, por tanto, dos géneros de composición: la composición silábica del texto, a la manera antigua, según la cual a cada nota corresponde una sílaba (σύντομον μέλος), y la composición ornamental o nueva, según la cual a cada sílaba corresponden varias notas o un grupo de notas; es lo que se conoce como vocalización extensa (ἄργον μέλος). Los compositores más importantes de esta época (siglos XIII-XIV), que ahora reciben el nombre de *melourgos* (μελουργός) o de *maistor* (μαῖστωρ), son Juan Cucuzeles (Ἰωάννης Κουκουζέλης), quien en la historia de la música bizantina ocupa un lugar equiparable al de Juan Damasceno, por la innovación que efectúa en el canto, Nicéforo Ético (Νικηφόρος Ἡθικός), Glikís Ioannes (Γλυκὺς Ἰωάννης), Xenos Corones (Ξένος Κορώνης).

En el siglo XV brillaron personajes como Juan Cladás (Ἰωάννης Κλαδάς), Juan Láscaris Serpagano (Ἰωάννης Λάσκαρης Σηρπάγανος), Manuel Argirópulo (Μανουὴλ Ἀργυρόπουλος), Manuel Blateró (Μανουὴλ Βλατηρός), Manuel Gazes (Μανουὴλ Γαζής). A partir de mediados del siglo XV en adelante destaca la figura de Manuel Lucas Crisafes (Μανουὴλ Λούκας Χρυσάφης). En el siglo XVI prosperan los *melourgoi* de Creta, de Chipre, de Serbia y Moldavia, y, sobre todo, hacia finales de siglo, de Constantinopla;

entre estos últimos los más conocidos son el patriarca Teófanos Cariques (Θεοφάνης Καρύκης), Jorge Redesteno (Γεώργιος Παιδεστηνός), Arsenio (Ἀρσένιος).

Hacia mediados del siglo XVII tuvo lugar un renacimiento de la himnología de la mano de figuras como Panagiotes Crisafes, el Joven (Παναγιώτης ὁ Νέος Χρυσάφης), Germano, Obispo de Nueva Patras (Γερμανός, ἐπίσκοπος Νέων Πατρῶν), Balasio (Μπαλάσιος), y Pedro Berequetes (Πέτρος Μπερεκέτης), entre otros. En el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se produce un cambio que tiene como resultado la reforma de 1814 y la adopción de un nuevo método para la notación musical (la semiografía analítica). Fueron responsables de esta nueva notación la triada formada por Crisanto de Madito (Χρύσανθος Μαδύτου ὁ ἐκ Μαδύτων), Gregorio Levita (Γρηγόριος Λευίτης), y Jurmuzio Jartofilax (Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ). Esta reforma significó la simplificación de los antiguos símbolos musicales bizantinos, que con el paso de los siglos habían llegado a ser muy sintéticos, complejos y técnicos, hasta el punto de que muy pocos eran los que los entendían e interpretaban correctamente. Igualmente, dicha reforma estableció las bases del sistema de la música neobizantina, en el que se apoya el canto eclesiástico ortodoxo de hoy en día.

La semiografía bizantina (σημειογραφία, σημαδογραφία, παρασημαντική) es una creación propia del espíritu bizantino y de su cultura; es un sistema eficaz para la representación exacta de la música “lógica” monofónica, es decir, la música que es vestimenta del *logos*, y que como dice Gregorio Niseno: “ἡ μουσικὴ ἐρμηνεύει τὴν τῶν λεγομένων διάνοιαν”. Hasta esta fecha, en la historia de la notación musical bizantina se pueden distinguir varias etapas: a) desde mediados del siglo X hasta 1177 se hace uso de una notación que se conoce como “semiografía inicial bizantina”; b) desde 1177 hasta 1670 se da la semiografía bizantina media; c) desde 1670 hasta 1814 se usa la semiografía postbizantina o exegética; d) desde 1814 hasta la actualidad se utiliza la semiografía analítica del llamado Nuevo Método.

De otro lado, hay que decir que la composición musical bizantina y postbizantina se puede dividir en tres géneros: primero, el papádico (παπαδικόν), cuyo nombre deriva de la denominación griega de sacerdote (παπάς); se desarrolló teniendo como base la poesía sálmica de David, está vinculado con las partes fijas de los oficios diarios e incluye los llamados ἀργὰ μέλη, como, por ejemplo, χειρουργικά, κοινωνικά, etc.; en segundo lugar, el estiquerárico (στιχηραρικό), nombre derivado del término

estiquera; consiste en el revestimiento musical de las estiqueras idiomelos y se aplica a las festividades de todo el año; y, por último, el hirmológico (είρμολογικόν), referido a los hirmós, es decir, a los primeros troparios que sirven como modelos de los cánones.

La documentación musical anterior al siglo XIII es escasa. Muchos documentos manuscritos relativos a la música bizantina se pueden datar entre los siglos XIV-XV; pero es entre los siglos XVII y XVIII, cuando la documentación musical manuscrita dobla a la conservada del periodo anterior.

* * *

En las páginas que siguen se mencionan con frecuencia términos técnicos relacionados con la misa, las liturgias y los oficios bizantinos. Por eso se hace necesario dedicar unas palabras a estos conceptos.

En la misa ortodoxa se pueden distinguir dos partes principales: la antimisa y la misa propiamente dicha. Dentro de ésta última se pueden observar a su vez tres partes: la ofrenda o *proskomide* (προσκομιδή), la misa de los catecúmenos (τῶν κατηχουμένων), y la misa de los creyentes (τῶν πιστῶν).

En la tradición de la Iglesia bizantina recibe el nombre de liturgia (λειτουργία) el oficio eucarístico, mientras que la *akolouthia* u oficio (ἀκολουθία) designa la ordenada sucesión de actos y rezos que seguía la Iglesia en todas las demás acciones sagradas; y con el nombre de anáfora (ἀναφορά) se denomina el sacrificio sagrado propiamente dicho.

Para la celebración de la misa se generó un corpus de libros, entre los cuales destacan los siguientes:

- *Evangelario* (Εὐαγγελιάριον): contiene los Evangelios.
- *Apóstolos* (ὁ Ἀπόστολος): contiene las epístolas leídas durante todo el año litúrgico.
- *Salterio* (Ψαλτήριον): se compone de los salmos divididos en veinte grupos.
- *Horologio* (Ὡρολόγιον): contiene las horas canónicas.
- *Eucologio* (Εὐχολόγιον): contiene las liturgias y el rito de los Sacramentos.
- *Octáeco* o *Paracletice* (Ὁκτώηχος ἢ Παρακλητική): incluye los oficios desde el primer domingo de Pentecostés hasta el domingo del Fariseo y del Publicano (el domingo antes de Septuagésima). Este libro se

denomina octáeco precisamente por estar compuesto de ocho partes, cada una de ellas destinada para ser cantada en uno de los ocho tonos (ἦχος) durante el transcurso de una semana.

- *Menologio* (Μηνολόγιον ἢ Μηναῖον): se compone de doce tomos correspondientes a cada uno de los doce meses del año y contiene los oficios de éste.
- *Triodio* (Τριώδιον): incluye los oficios anteriores a Pascua (para las diez semanas que preceden a la Resurrección).
- *Pentecostario* (Πεντηκοστάριον): contiene los oficios desde Pascua hasta el primer domingo después de Pentecostés.
- *Teotocario* (Θεοτοκάριον): contiene cantos en honor de la Virgen agrupados en ocho secciones de siete cantos cada una.
- *Hirmologio* (Εἰρμολόγιον): contiene los *hirmos*, es decir, las estrofas que sirven de modelo para los cánones.
- *Típico* (Τυπικόν): dispone la sucesión de los distintos ritos con el orden de los oficios según el calendario litúrgico.
- *Archierático* (Ἀρχιερατικόν): es el correspondiente del Pontifical romano y en él figuran las funciones litúrgicas de los sacerdotes, de los obispos, etc.
- *Hagiasmatario* (Ἀγιασματάριον): incluye rezos recopilados para la práctica y textos imprescindibles para la liturgia diaria.

Dentro de la liturgia bizantina se desarrolla desde época temprana una forma doble, atribuida una a San Basilio y la otra a San Juan Crisóstomo. Con respecto a la primera, sus orígenes proceden de la región nordeste de Asia Menor, la Cesárea de Capadocia; esta misa se caracteriza por ser más extensa y solemne. De otro lado, la forma atribuida a San Juan Crisóstomo constituye la liturgia denominada constantinopolitana, y es el formulario regular de la misa según el rito griego.

El documento litúrgico griego más antiguo es un códice datable a finales del siglo VIII y conservado en el fondo Barberini de la Biblioteca Vaticana, Barb. Gr. 336, que contiene un Eucologio.

* * *

A continuación se enumeran cada uno de los manuscritos tratados en este volumen, indicando someramente sus características más importantes. Son los siguientes:

1. Ms. 4550: de los siglos XII-XIII, en pergamino; es un menologio; presenta modos y símbolos musicales en toda su extensión; procede de Italia meridional.
2. Ms. 4580: de los años 1346-1347, en pergamino; es un Octáeco; presenta indicación de los modos en toda su extensión; procede de Italia meridional y uno de los copistas que intervino en el manuscrito es llamado Tomás.
3. Ms. 4644: del año 1490, en papel; presenta un contenido variado (preces, oficios, exorcismos, poemas religiosos, etc.); aquí interesan los cánones, los poemas de Juan Damasceno y el oficio de Teofanía; todos ellos presentan indicaciones sobre los modos; procede de Mesina y su copista fue Constantino Láscaris.
4. Ms. 4658: es un apógrafo del ms. 4672; está datado en el año 1775, en papel; contiene obras de Atramiteno; aquí interesan los pocos folios que presentan indicaciones sobre los modos; el manuscrito se debe a las manos de Faustino Muscat y Rafael Casalbón.
5. Ms. 4672: de los años 1553-1556, en papel; es un código misceláneo; aquí interesan muy pocos folios en los que se dan indicaciones sobre los modos y que se encuentran en parte de las obras de Atramiteno; Camilo Veneto es el copista de la parte que interesa.
6. Ms. 4694: del siglo XII, en pergamino; es un menologio; presenta en toda su extensión símbolos musicales e indicaciones sobre los modos; es de origen calabrés.
7. Ms. 4743: del siglo XVIII, en papel; es un código con varios ejemplos de escrituras; interesa sólo un folio que transmite un texto del Evangelio con símbolos musicales, su copista es el calígrafo Francisco Xavier de Santiago y Palomares. Dicho folio es copia del ms. Esc. X III 16.
8. Ms. 4793: del año 1580, en papel; la mayoría de folios corresponde a un Eucologio que presenta indicaciones sobre los modos; su copista fue Antonio Calosinás.

9. Ms. 4814: del año 1568, en papel; una buena parte del manuscrito es un misal griego, que presenta indicaciones sobre los modos; procede de la mano del monje de Grottaferrata Miguel Minichelli.
10. Ms. 4816: del siglo XVII, en papel; sólo interesan veinticuatro folios, que transmiten el oficio de Teofanía con una traducción latina; presentan indicaciones sobre los modos; su copista no es griego.
11. Ms. 4822: es copia del ms. 4672; está datado en el año 1777, en papel; contiene obras de Atramiteno, sólo interesan muy pocos folios, que presentan modos; su copista fue Faustino Muscat con ciertas intervenciones de Rafael Casalbón.
12. Ms. 4855: del año 1717, en papel; es un Eucologio que presenta en casi toda su extensión modos; su copista principal fue Filippo Vitali, monje de Grottaferrata.
13. Ms. Vitr. 26-2: la parte que interesa remonta a los siglos XII-XIII, en pergamino; contiene un excerpto del evangelio con símbolos ecfónicos; procede de Mesina.
14. Ms. Vitr. 26-5: del siglo XIV, en pergamino; contiene un Salterio, un Horologio y el Himno Acátisto; una gran extensión del manuscrito presenta modos; su copista fue Caritón, monje del monasterio de Hodegón (Constantinopla).

ÍNDICE

Prólogo.....	9
Introducción.....	13
Manuscritos de la Biblioteca Nacional de España.....	29
Ms. 4550.....	29
Ms. 4580.....	81
Ms. 4644.....	101
Ms. 4658.....	106
Ms. 4672.....	109
Ms. 4694.....	113
Ms. 4743.....	143
Ms. 4793.....	145
Ms. 4814.....	166
Ms. 4816.....	193
Ms. 4822.....	195
Ms. 4855.....	197
Ms. Vitr. 26-2	208
Ms. Vitr. 26-5	213
Glosario.....	225
Bibliografía.....	249
Ilustraciones	257