



Curso E-Quip de Fe y Vida Cristiana Ortodoxa

UNIDAD 3C: MINISTERIOS Y MISIÓN

84: La Música de la Iglesia

Las Raíces del Antiguo Canto Cristiano (Bizantino y Romano Occidental)

(por Elías Fotopoulos)

Muchas veces o casi siempre que toco algo de J. S. Bach o de Mozart en mi piano tengo estos maravillosos sentimientos de asombro, y de partida hacia otros mundos. Las preguntas tienden a interrumpirme todo el tiempo. Pregunto: “¿Cómo lo hicieron?”. Me gustaría haber estado allí para verlos componer y tocar.

Bueno, hago estas mismas preguntas cada domingo cuando canto los Maitines y la Divina Liturgia, la Gran Doxología, El Hijo Unigénito, el Trisagio y otros. Aquí el asombro es de este mundo y siento deseos de viajar hacia atrás en el tiempo a los primeros años del cristianismo, a los primeros años de la Iglesia. ¿Cómo eran sus servicios? ¿Eran semejantes a los nuestros? ¿Cómo cantaban? ¿Quién les enseñó?

Durante los primeros diez años del cristianismo, la Iglesia estaba compuesta principalmente por conversos judíos. Los cristianos primitivos tenían el hábito de asistir al Templo diariamente. Hasta el Concilio de Jerusalén (c. 50 d.C.), por lo general, los nuevos conversos gentiles al cristianismo tenían que convertirse al judaísmo antes de hacerse cristianos.

A partir de los Hechos de los Apóstoles comprendemos que ellos acostumbraban reunirse diariamente, para orar y cantar glorificando a Dios en la hora tercera, sexta y novena. Tenían la costumbre de enterrar a sus difuntos con himnos y oraciones en su partida. Cantaron himnos durante la Dormición de la Theotokos y en el entierro de San Esteban.

La música litúrgica judía usaba tanto las voces como los instrumentos musicales. Los primeros cristianos y los antiguos Padres de la Iglesia rechazaron los instrumentos musicales y mantuvieron solo las voces que son los instrumentos musicales perfectos. Cantaban en vez de recitar, y esa tradición existe hasta la actualidad. El canto que se desarrollará a través de los siglos venideros se convertirá en el canto bizantino en el oriente y en el canto gregoriano en el occidente. La Iglesia en el occidente más tarde comenzará a usar instrumentos musicales y en algunas tradiciones incluso realizarán danzas litúrgicas.

(Audio 1)

<https://youtu.be/MzHRBQbzhXw>¹

Muchos historiadores y musicólogos están de acuerdo en que la música bizantina se desarrolló en Bizancio y tiene sus raíces en la antigua Grecia. Algunos han sugerido que los orígenes datan de Israel, incluso de Babilonia/Mesopotamia. Los filósofos, matemáticos y músicos en la antigua Grecia de los primeros siglos desarrollaron la teoría de la música. Aristóxeno² (330 a.C.) discípulo de Aristóteles, escribió acerca de la “Harmónica.” La terminología musical de aquella época se encuentra en uso todavía en la actualidad. Su música se basaba en cuatro notas, el tetracordio y más tarde el desarrollo del tetracordio dio lugar a la octava (Pitágoras). Entonces llegó el desarrollo de los modos (Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio) divididos en tres géneros: Diatónico, Cromático y Enarmónico. Fueron capaces de escribir y de leer la música usando las letras del alfabeto y las llamaron *phthongoi* o “notas.” Respecto a las antiguas escalas o sistemas, la primera y más antigua es el Tetracordio, que está compuesto por cuatro notas: Hypate, Parhypate, Lihanos y Nete. En la notación europea son equivalentes a la Tónica, Supertónica, Mediante y Subdominante respectivamente.

Después de la legalización del cristianismo por Constantino el Grande, todas las formas del arte florecieron en todo el imperio. El primer período comenzó a partir de la era de San Constantino el Grande. Con el Edicto de “Mediolano” (la Milán actual) declaró la libertad religiosa a lo largo del Imperio Bizantino.

(A CONTINUACIÓN: Notación Musical Bizantina. Imagen de dominio público)

¹ Salmo 145 – Canto judío hebreo yemenita, con subtítulos en inglés.

² Aristóxeno o Aristógenes de Tarento fue un filósofo, músico y teórico de la música griego, perteneciente a la escuela peripatética (Nota del Traductor).

на дворянства 118

ОТЦА И СЫНА

Святителю пресудномъу Каллистрату Зворычскому
Гласъ 6: ѿ Па.

Отца и Сына и Святаго
Троиства единосущнаго
и нераздельнаго
Милостиваго и
Животворящаго
и со Духомъ Святымъ
и Мамаю Кормилицею
Достойно и праведно
служить Тебѣ Господи Отче и Сыне и Святомъ Духе

Коп.
Коп.
Коп.
Коп.

Листъ 4. П.

El primer período de la Música Bizantina comenzó desde el siglo IV d.C. y se extendió hasta el siglo VIII d.C. Es el período de San Juan Damasceno. Merece la pena mencionar unos pocos nombres de este primer período; nombres de hombres que pueden ser caracterizados como los formadores de la Música Bizantina.

Efrén el Sirio es uno de los iniciadores que introdujo y estableció la Música Bizantina en Siria. San Atanasio el Grande mostró gran interés en la música y promovió el canto bizantino en Alejandría. San Ambrosio en Mediolano (Milán), San Basilio el Grande en Asia Menor y San Juan Crisóstomo en Constantinopla también estuvieron interesados. Otra figura importante fue San Romano el Melodioso, un poeta excelente, un gigante de la composición musical

eclesiástica y conocido como el fundador de la poesía cristiana. Estos hombres, por lo tanto, como compositores pioneros, establecieron el canto de himnos de forma antifónica; o sea, el canto responsorial de un coro derecho e izquierdo alternativamente. También introdujeron la práctica de que el coro cantase la parte principal del texto y el pueblo las partes finales.

Los antiguos ocho modos se convirtieron en los nuevos “echoi.” El Dórico es el primero, el Lidio el segundo, el Frigio el tercero, el Mixolidio el cuarto. El Hiperdórico es el plagal o la variación más extensa del primero, el Hipolidio el plagal del segundo, el Hipofrigio el plagal del tercero o tono grave y el Hipomixolidio el plagal del cuarto.

Psaltis, Cantores

Desde los primeros siglos del cristianismo, los cristianos acostumbraban a cantar libremente, los hombres, las mujeres y los ancianos. En Laodicea el Sínodo local de 367 d.C. estableció que solo se permitía cantar a los psaltes. Estos acostumbraban cantar desde el ambón en el centro de la iglesia. El estilo de canto era monofónico y sigue siendo así hasta el presente, al menos en la tradición bizantina y en su mayor parte en la tradición eslava hasta el siglo XVI/XVII cuando, de manera polémica, se introdujo la polifonía. Por lo tanto, no hay armonía como en la música occidental aparte del ison que fue introducido en el siglo XVI. El ison es un canto monótono subyacente del texto. Tradicionalmente el ison no se anotaba. El primer ejemplo de notación apareció tardíamente alrededor de 1847 y la práctica de añorar el ison se generalizó solo en la segunda mitad del siglo XX.

A principios del siglo XIX, debido a la dificultad para leer la notación bizantina, tres grandes maestros cambiaron la notación y ahora se usa en la Iglesia en la actualidad.

Ejemplos de Notación Bizantina

El Canto Ambrosiano

La cuestión acerca de qué constituye el Canto Ambrosiano en el sentido de un canto compuesto por San Ambrosio ha sido por largo tiempo objeto de investigación y discusión entre los historiadores y arqueólogos. Cuando el santo se convirtió en Obispo de Milán, en 374, encontró en uso una Liturgia cuyas tradiciones se asociaban con San Bernabé. Se supone que esta Liturgia, que fue traída de Grecia y de Siria, incluía el canto por parte del celebrante, así como la palabra hablada y la acción litúrgica. Por otra parte, es cierto que la mayor parte de los cantos usados ahora en conexión con el Rito Ambrosiano, o Milanés, y que con frecuencia se designan en sentido amplio como Canto Ambrosiano, se originaron en los siglos posteriores a medida que la Liturgia se desarrollaba y era completada. Hasta ahora no han salido a la luz ningunos documentos que prueben que el santo compuso algo excepto las melodías de la mayoría de sus himnos. De un gran número de himnos que se le atribuyen, solo catorce han sido declarados con certeza como suyos, mientras que cuatro más pueden serle asignados con más o menos

probabilidad. Como cualquier otro gran hombre que dominó su época, San Ambrosio tuvo muchos imitadores, y sucedió que los himnos escritos por sus contemporáneos o por aquellos que le siguieron después, en la forma que usó, o sea, el dímeter yámbico, fueron llamados “Hymni Ambrosiani.” La confusión creada con el paso del tiempo por el uso indiscriminado de esta designación ha hecho que sean necesarios un estudio y una investigación incesantes antes de decidir con cualquier grado de certeza cuáles himnos eran de San Ambrosio y cuáles de sus imitadores. Respecto a las melodías, ha sido igualmente difícil para los arqueólogos hacer distinción entre ellas y restaurarlas a su probable forma original.

Aunque la opinión de que la antigua Iglesia Occidental recibió en su liturgia, junto con los salmos del Antiguo Testamento, las melodías con las cuales habían sido cantados en el Templo y las sinagogas, y los cantos melismáticos (esos en los cuales se pueden cantar muchas notas en una sola sílaba del texto, en contraste con los cantos silábicos, en los cuales hay una sola nota para cada sílaba) estaban en uso desde el principio, ha sido defendida con credibilidad por hombres como Hermesdorf, Delitzsch, y, más tarde, por Houdard (*Cantilène Romaine*, 1905), ningún testimonio directo contemporáneo de que tal haya sido el caso jamás ha sido descubierto. Es probable que el estilo florido, o melismático, en el que se han escrito la mayoría de nuestros *propria* gregorianos, y que muchas autoridades sostienen que son de origen hebreo, se hicieron camino en la Iglesia en un período mucho más tardío.

La literatura de la época de San Ambrosio muestra que la música griega era la única clase conocida para el santo y sus contemporáneos. San Agustín, que escribió su obra inconclusa “De Musica” alrededor de la época en que San Ambrosio escribió sus himnos, nos da una idea de la forma que las melodías deben haber tenido originalmente. Definió la música como “la ciencia de la buena medida” (*scientia bene movendi*) y que el pie yámbico estaba compuesto “de tres tiempos, uno corto y uno largo.” Como en el caso de San Ambrosio tenemos un poeta y un compositor en la misma persona, es natural que supongamos que sus melodías tomaran la forma y el ritmo de sus versos. El hecho de que estos himnos fueron hechos con la intención de que fueran cantados por toda la congregación, sobre la cual, según los arrianos, el santo lanzaba un hechizo por medio de su música, también habla en favor de ellos al ser de carácter silábico y de ritmo simple. Por muchos siglos se ha sostenido que San Ambrosio compuso lo que ahora se denominan antífonas y responsorios. No existe ninguna prueba satisfactoria de que tal haya sido el caso. El hecho de que introdujo el modo antifonal (alterno) de cantar los salmos y sus propios himnos (cada uno de los últimos tenía ocho estrofas), al dividir la congregación en dos coros, probablemente dio lugar a esta opinión. El responsorio como se practicaba bajo la dirección de San Ambrosio consistía en la entonación de un verso de un salmo por uno o más cantores y la repetición del mismo por la congregación.

(Audio 2)

<http://youtu.be/RrUxalSuk50>³

El Canto Gregoriano

¡Al vivir en el occidente por tanto tiempo las melodías litúrgicas occidentales me son más familiares y bastante cercanas a mis oídos orientales, por lo tanto, las llamo los cantos bizantinos del occidente!

La historia del Canto Gregoriano comienza antes del nacimiento de Cristo. El canto se basa en los cánticos entonados en las sinagogas y en los países del Oriente Medio. Es fascinante saber que algunos de los cantos de la actualidad se basan en las melodías reales que quizás Jesús haya cantado cuando vivía en Jerusalén.

El Canto Gregoriano fue adoptado por la Iglesia Cristiana en el occidente alrededor del siglo VI y rápidamente se hizo parte esencial de la adoración cristiana. Fue llamado así en honor del Papa Gregorio el Grande que unió todos los cantos en una sola colección. Pronto se convirtió en parte esencial de la adoración monástica y los monjes escribirían nuevos cantos y los llevaron con ellos de monasterio en monasterio. Al final hubo suficiente repertorio del Canto Gregoriano para todos los servicios – aproximadamente nueve al día, siete días a la semana e incluso muchos más en los grandes días de fiesta. En los primeros días el canto no se copiaba en libros. Tenía que ser memorizado y les tomaba a los monjes muchos años para aprender los diferentes cantos. Al final, elaboraron una manera de escribir la música, y las palabras y las notas se copiaban en un gran libro alrededor del cual todos los monjes del coro se reunían y cantaban.

Después de muchos siglos el canto llano se hizo muy complejo, e incluso la gente añadía letras subidas de tono a los cantos. ¡Por cierto, el nombre “canto llano” no significa que la música sea aburrida! Todo lo contrario – proviene del francés antiguo “plein chant” que significa “canto pleno.” Muchos estilos diferentes de ejecución vieron la luz y no fue hasta el siglo XIX que los monjes, como Gregorio el Grande, comenzaron a buscar un método de ejecución único que reflejara lo que se conocía acerca de los antiguos métodos de canto.

Hay un monasterio famoso en Francia en Solesmes, y sus monjes se hicieron responsables por la restauración del Canto Gregoriano como usted lo escucha en la actualidad – en CDs y en la radio. Elaboraron un método muy artístico para cantarlo y un nuevo método para escribirlo. Entonces produjeron libros que contenían los frutos de su erudición. Desafortunadamente el Canto Gregoriano ha caído en desuso ampliamente en la Iglesia Católica debido al extenso cambio en los servicios. ¡Qué triste!

³ Canto Ambrosiano Medieval de la Iglesia de Mediolano (Milán). Título: “*Offertorium: Ecce apertum est Templum tabernaculi.*” Intérpretes: Ensemble Organum, Director: Marcel Peres. Álbum: “Chants de l’Église Milanaise”

Cuando escuchamos la música gregoriana queda claro para nuestro oído que la influencia del antiguo canto judío juega un papel mayor. La expresión es diferente del estilo bizantino, pero la estructura y los elementos son los mismos. Encuentro todos los estilos anteriores inspiradores y esenciales para la oración. La música ha progresado a lo largo de los siglos y a partir del canto monofónico la armonía de cuatro partes produce resultados perfectos en la Iglesia Ortodoxa.

(Audio 3)

<http://youtu.be/8wNcZf64PvU>⁴

Bosquejo Histórico de la Música Sagrada Rusa

(por Ivan Moody⁵)

Introducción

Según la historia muy citada en la Crónica Primaria Rusa, la belleza de la liturgia fue lo que atrajo la atención de los emisarios del Príncipe Vladimir de Kiev hacia Constantinopla en el siglo X. “No sabíamos si estábamos en el Cielo o en la tierra,” dijeron después de asistir a una celebración en Hagia Sophia.

El arte litúrgico en la Ortodoxia es una expresión de la oración, que a su vez es un medio de vivir esjatológicamente, siempre consciente de la Revelación (Apocalipsis): la transfiguración de nuestras vidas diarias para preparar la llegada del Reino Celestial. Sin no tenemos esto en cuenta, es imposible entender la esencia del arte ortodoxo oriental y por qué es diferente del arte litúrgico occidental, el motivo por el cual su visita a Constantinopla tuvo tal impacto en los dos rusos, que en 988 el Gran Duque de Kiev, Vladimir, escogió ser bautizado en la Iglesia Ortodoxa.

Los Inicios de la Música Sagrada

La aceptación por Rusia de la Fe Ortodoxa del Bizancio de habla griega significó que al principio la práctica litúrgica tuvo inevitablemente que haber estado influenciada por procedimientos griegos [vea: Gardner 2000: 9], aunque los vínculos búlgaros quieren decir que el canto eclesiástico tuvo probablemente una influencia eslava desde el principio; en cualquier caso, tomó un estilo ruso rápidamente. A partir de esta mezcla surgió una clase peculiarmente rusa de canto pneumático, llamado znamenny, de la palabra znamia, que significa signo o pneuma.

⁴ Coro Bizantino con el canto ortodoxo rumano de Lycurgos Angelopoulos: *Laudati pe Dumnul (Alabad al Señor*, por Ioan Cucuzel), himno de comunión para el domingo. Festival Piesn Naszych Korzeni, Jaroslaw, Polonia, 25 de Agosto de 2005.

⁵ <http://ivanmoody.co.uk/articles.russiansacredmusic.htm>

(Audio 4)

<http://youtu.be/0VaHCYqgQ3E>⁶

Los primeros manuscritos con notación musical aparecieron a finales del siglo XI o principios del siglo XII, aunque han demostrado que son difíciles de descifrar. Muy pocos sobreviven, principalmente a causa de las invasiones tártaras. El desarrollo continuo de la liturgia significó que, mientras al principio la notación musical se escribía sencillamente sobre el texto, comenzaron a aparecer gradualmente libros musicales especiales – el Estiquerario, el Oktoíjos (libro de los ocho tonos), el Hirmologio, y colecciones especiales para las grandes fiestas y los oficios de los domingos, el Obijod.

Paralelo al znamenny se desarrolló un segundo tipo de notación musical, llamada ahora kondakarny, o kondakariano, que difiere del znamenny tanto gráficamente como en la clase de texto que se empleaba para acompañarla. La evidencia de los pocos manuscritos que sobreviven es que el canto kondakariano, altamente melismático en estilo, se empleaba para la ejecución de los kontakia, largas homilías construidas a partir de un proemio o koukoulion (estrofa inicial) seguido por una serie de hasta veinticuatro oikoi, estrofas que terminaban con el mismo estribillo que la primera. La investigación reciente indica que esta notación se inspiró en la usada en Bizancio durante los siglos X y XI [Vea: Morosan 1986: 6 y Velimirovic 1990: 65]. Este estilo desapareció durante el siglo XIV.

El Siglo XV fue un período de gran expansión y de tremenda creatividad en el campo del canto litúrgico en Rusia. Moscú comenzó a crecer mientras Kiev declinaba, no recuperándose nunca de la ocupación mongola. El deseo ruso por la independencia del Patriarcado Ecuménico de Constantinopla aumentó, viéndose los rusos mismos como los sucesores naturales de Bizancio. Debido a su negativa a aceptar el Concilio de Florencia, los obispos rusos han designado desde 1448 a su propio Metropolitano; a partir de 1543, con la Caída de Constantinopla, Moscú y Constantinopla volvieron a estar en comunión de nuevo, pero la Iglesia Rusa era autocéfala ahora (además, Rusia era la única nación capaz de asumir el papel de líder en la Cristiandad Oriental, habiendo sido la mayor parte de Bulgaria, Serbia y Rumania conquistada por los turcos [Vea: Gardner 2000: 179 y sig., y 205-208].

La expansión litúrgica y artística que acompañó a esta emancipación, comenzando con el gran florecimiento de músicos en Nóvgorod entre 1480 y 1564, continuando luego en la Corte Imperial cuando Iván IV (El Terrible) trajo estos cantores a Moscú, tendió a enfatizar las características nacionales. Para el canto litúrgico, esto significó que el repertorio de signos para

⁶ *Dios está con Nosotros*: Canto Znamenny ruso: Monasterio Valaam en Rusia. (En Inglés)

el znamenny aumentó, y comenzaron a escribirse manuales (azbuki) que explicaban el sistema pneumático [Velimirovic 1990: 65].

El Siglo XVI

Dos nuevos tipos de notación musical aparecieron en esta etapa, estando el canto znamenny en su cima. Se desarrolló hasta el punto en que cada uno de los ocho tonos tenía su propia expresión musical bien diferenciada. Cada tono se construye a partir de la yuxtaposición de diferentes motivos musicales propios de él, el popevki, de diferente longitud y elaboración. Las melodías del znamenny se dividen en tres grupos según su lugar en la liturgia. El bolshoi rospev, o “gran canto,” se usa en las grandes fiestas, así como en los momentos más importantes del oficio. El maly rospev, el “canto menor”, se usa durante los días de semana. Los cantos restantes forman una tercera categoría llamada simplemente znamenny rospev, “canto pneumático.”

Durante el curso del siglo XVI tardío se desarrolló una nueva clase de canto derivado del znamenny, llamado putevoy, literalmente “canto de la calle,” o “canto del camino.” Se diferenciaba por poseer una nueva notación y por emplear una estructura rítmica más compleja. Paralelamente con el putevoy apareció otro tipo de canto, esta vez fuera del sistema de los ocho tonos del Oktoíjos. Este canto se conoce como demestvenny, derivándose el nombre de demestik, cuya palabra puede hacer referencia al cantor principal de la capilla; su edad de oro fue durante el siglo XVII. [Para un resumen de la controversia sobre el significado de la palabra demestik, como se ha expresado en la obra de Metallov y Gardner, vea Morosan 1986: 10]. La primera aparición de la palabra demestvenny ocurre en una crónica fechada en 1441, pero fue solamente en el siglo XVI que esta clase de canto fue registrado. El sistema de construcción melódica es semejante al del znamenny, basado en el popevki, pero existe una diferencia fundamental en el hecho de que el demestvenny no cae dentro del sistema del Oktoíjos, lo cual significa que su alcance melódico y modal se ha expandido. Además, incluso más que en el repertorio del putevoy, existe una tendencia hacia la complicación rítmica y el uso valores mucho más cortos en las notas. La correspondencia entre el espíritu, si no la letra, de este repertorio y el canto kondakarion más antiguo es sorprendente, y probablemente haya sido interpretado por solistas.

Los Siglos XVII-XIX

La Tradición del Canto

Durante el curso del siglo XVII aparecieron tres nuevos tipos de canto litúrgico. En primer lugar, el canto kievano, en esencia una forma drásticamente simplificada de znamenny; luego el llamado canto “búlgaro,” altamente melódico y rítmicamente vivo; y en tercer lugar lo que se conoce como cantos “griegos,” que se originaron en la Rusia meridional, y que llevaban la

evidencia del influjo popular. El carácter abiertamente melódico de estos últimos los hizo ideales para la ejecución armonizada y, de hecho, todos estos tres repertorios se encuentran en uso en la actualidad en versiones armonizadas en la Iglesia Rusa. El origen preciso de los dos últimos repertorios aún es objeto de controversia.

(Audio 5)

<http://youtu.be/sIzBaXiEMLc7>

El desarrollo más sorprendente dentro de la tradición znamenny fue la aparición de la polifonía - strochnoie penie (canto lineal). Las primeras piezas de esta tradición fueron escritas en un estilo de "discanto" (por el cual una melodía se armonizaba con dos voces, una superior y otra inferior) denominado troiestrochnoie penie (canto en tres líneas), pero el sentido armónico de estas obras resulta muy caprichoso para los criterios occidentales. No se utiliza la imitación o el canon a la manera de los compositores renacentistas occidentales, y no existe una jerarquía entre consonancia y disonancia – aquí la polifonía es, simplemente, una división del unísono. Esta actitud respecto de la armonía es lo que hizo perder la confianza en el fruto de sus investigaciones a quienes comenzaron a trabajar sobre este repertorio. Sin embargo, la comparación con los repertorios populares indígenas ayudó a dar nuevos ánimos al trabajo en los primeros años de nuestro siglo (el grado de disonancia en el canto popular georgiano, por ejemplo, es a menudo considerablemente mayor que aquí). Las disonancias sin preparación y las quintas, séptimas, octavas y novenas paralelas forman parte de este estilo compositivo. [La obra estándar sobre el tema sigue siendo: Uspensky, 1965 y 1968]

(Audio 6)

<http://youtu.be/RJTmOpzXGy88>

Los orígenes precisos de esta polifonía temprana siguen siendo objeto de discusión entre las facciones prooccidentales y las antioccidentales, pero los abundantes vínculos entre Nóvgorod, fuente de las primeras pruebas documentales que sobrevivieron, y Europa Occidental (la ciudad era miembro de la Liga Hanseática, y contaba con una Iglesia Católica Romana) impiden descartar la influencia occidental [Morosan 1986: 17]. De esta polifonía temprana (refiriéndose al arreglo a tres voces del "Eis polla eti Despota" tomado de la antología de Uspensky), dice Gardner *"es claro que la textura, la voz principal y la sonoridad de esta pieza son fundamentalmente diferentes de las composiciones polifónicas occidentales del siglo diecisiete. Son de particular interés la abundancia de combinaciones disonantes del ritmo asimétrico"* [Gardner 2000: 298]. De hecho, tales afirmaciones pueden ser hechas acerca de la generalidad del repertorio. Antonowycz es más franco, y lo describe como *"eine Kakophonie"*⁹ [Antonowycz 1990], pero

⁷ De: *Tesoros Sagrados III: Piezas Maestras Corales de Rusia y Más Allá*. Telescopio Espacial Hubble de la NASA.

<http://hubblesite.org/>

⁸ Antiguo Canto Polifónico Ruso ... Sin referencias.

⁹ En alemán: "una cacofonía" (Nota del Traductor).

el gran número de grabaciones exitosas de las ejecuciones hechas en años recientes por coros rusos (y especialmente la obra del Coro Patriarcal Ruso bajo Anatoly Grindenko), demuestra que no es cierto.

El Período Polaco-Ucraniano

El siglo XVII, aunque fue una época de floreciente creatividad, fue para el arte litúrgico en Rusia también una época de decadencia y de crisis, ambas relacionadas con sucesos históricos; en primer lugar, la Época de las Revueltas¹⁰, que siguió a la muerte de Boris Godunov, durante la cual hubo una rápida sucesión de zares y Rusia fue invadida por Polonia; y en segundo lugar, la ascensión al trono del primer Romanov. Para las artes, como para la vida en general, la consecuencia inmediata fue una fuerte afluencia de influencia extranjera, acompañada por la centralización política y un fortalecimiento significativo de la monarquía y las divisiones sociales acompañantes entre el pueblo y las clases dirigentes. La necesidad de un estado fuerte para defender el país en contra de sus agresores, en conjunción con la política occidental, las ideas sociales y filosóficas, llevaron al Zar a intentar el sometimiento de la Iglesia al Estado para lograr sus metas políticas. La Iglesia, por su parte, trató de frenar la influencia católica romana que trajo la invasión polaca: el pueblo había sido impresionado por los órganos y las orquestas de las iglesias polacas y había una aguda disminución en la asistencia a las iglesias ortodoxas. Uno de los medios empleados para tratar de remediar esto fue copiar la música polifónica de estilo polaco, aunque la prohibición ortodoxa tradicional de los instrumentos continuó siendo respetada. [Morosan 1986: 37, 39-42]

Con la ascensión de Mijaíl Romanov al trono en 1613, la occidentalización estuvo a la orden del día en la cultura rusa, sin que la teología misma escapara de esta tendencia. Vino mucho de Polonia a través de sus fronteras con Ucrania. A finales del siglo XVII, tanto la corte como los cantores patriarcales ejecutaban un repertorio en buena parte polifónico, a veces en muchas partes (de este período sobreviven obras en doce, veinticuatro e incluso treinta y dos partes). Si bien los elementos negativos de estos cambios son fáciles de ver y de enfatizar desde un punto de vista ortodoxo, debemos admitir también que el resultado fue algo muy original pues la actitud de los rusos y los ucranianos ante sus idiomas nativos no fue comprometida por su uso del contrapunto occidental: esto, añadido al empleo creativo de elementos provenientes de la polifonía popular, llevó a un repertorio que suena bastante diferente a todo lo demás, por más que las sombras de Schütz o Gabrieli y, a menudo, de compositores más antiguos, rondan sobre algunas de estas obras. [Vea: Morosan 1986: 56-59]

¹⁰ El Período Tumultuoso o la Época de la Inestabilidad, también llamado Época de las Revueltas, o Tiempos Turbios (ruso: Смутное время, tr.: Smútnoie Vremia), fue un periodo de la historia de Rusia que comprende el interregno entre la muerte del zar ruso Teodoro I Ioánnovich de la dinastía ruríkida en 1598 y el establecimiento de la dinastía Romanov en 1613. Es uno de los períodos más oscuros de la historia rusa, pero a la vez uno de los más importantes. (N.T)

El nombre de este estilo (escrito, con pocas excepciones, en notación occidental es simplemente partesnoe penie, el canto a dos o más voces, y su representante principal Mikola Diletsky (c.1630-c.1680), entrenado por los polacos y los lituanos. Escribió un libro influyente titulado sencillamente Gramática Musical, publicado en primer lugar en polaco en Vilnius en 1675, el cual expone las bases de la teoría musical occidental (que incluía, curiosamente, la primera mención conocida del círculo de quintas) y discute la composición de música sagrada según los modelos occidentales de voz líder. Los compositores compañeros del partesny konsert incluyen a Titov, Pekalitsky, Kalashnikov, Bavykin y Trediakovsky.

Paralelo con este complejo estilo de composición está el kant, un canto piadoso paralitúrgico, melódicamente simple y, por lo general, en tres partes (rara vez en cuatro). El kant se extendió por todas partes debido a su carácter fácilmente memorable que comenzó a penetrar en las iglesias y monasterios e influyó en el canto litúrgico: el maly znamenny o las melodías kievanas fueron armonizadas en terceras paralelas con un bajo, convirtiéndose en la base de lo que escuchamos hoy en día en muchas iglesias parroquiales rusas.

El Período Italiano

Desde el 1750 en adelante, la Corte Imperial comenzó a mirar hacia Italia en busca de inspiración en asuntos culturales. Durante el reinado de la Emperatriz Isabel Petrovna, un gran número de artistas, arquitectos, escultores y músicos dejaron Italia por San Petersburgo. La lista de maestros de capilla del Coro de la Corte durante el siglo XVIII es una corriente continua de extranjeros, que incluye a Galuppi, Paisiello, Sarti, Cimarosa, y Martín y Soler. Escribieron para la capilla de la Corte y tuvieron una influencia duradera en muchos compositores jóvenes rusos, incluyendo a Degtiarev, Vedel, Bortnyansky, Berezovsky, Davydov, y Turchaninov. Bortnyansky (1751-1825) aprendió con Galuppi y estudió en Italia desde 1769 hasta 1770. A su regreso se convirtió en Maestro de Capilla en la Corte Imperial, y luego en Director. Es el maestro indisputable del estilo italiano, como lo muestra su gran número de conciertos corales llenos de virtuosismo, así como la cantidad considerable de su música secular. Su estilo lírico, en combinación con el contrapunto occidental, lo convirtieron en el compositor destacado de este período. Morosan señala acerca de él y sus contemporáneos que “su orientación creativa y su vocabulario musical eran casi totalmente europeos, como lo eran las técnicas de ejecución dominadas por los cantores de la Capilla de la Corte” [Morosan 1986: 61]. Dunlop, además, defiende a Bortnyansky en contra de la crítica posterior, al observar que, en vista de su educación en manos de los italianos, “hubiera sido altamente sorprendente si su música no hubiese reflejado fuertemente su influencia. Además, las características condenadas más tarde como “italianas” eran comunes en buena parte de la música europea de su época.” [Dunlop 2000: 113]

El Período Alemán (de San Petersburgo)

Con la muerte de Bortnyansky en 1825, por razones políticas, así como culturales, Alemania sucedió a Italia como la influencia dominante. La Capilla Imperial fue asumida por Lvov (1798-1870), que había viajado a Alemania y conocía a Mendelssohn, a Schumann y a Meyerbeer. Su música para la Iglesia se caracteriza por la armonía a cuatro partes, en estilo alemán, que predomina sobre la melodía (aunque empleó el canto) la cual siempre se coloca en la primera voz. Su influencia fue considerable, y entre sus seguidores se encuentran Lomakin (cuyo arreglo del Himno Querúbico aún cantado con frecuencia, realmente se aparta bastante de este estilo a favor de algo mucho más original, aunque innegablemente occidental), Vorotnikov, Bakhmetev, Golitsyn, y Strokin. Esta época conocida como el período de San Petersburgo, fue importante precisamente por su simplificación y los comienzos – aunque los resultados no fueron completamente positivos – del regreso a las tradiciones del canto. [Vea: Morosan 1986: 78-83 y Dunlop 2000: 72-75]

En 1879 ocurrió un famoso incidente que tuvo consecuencias significativas para la música eclesiástica rusa. Pyotr Jurgenson, el editor musical de Moscú que trabajaba con frecuencia con la Capilla Imperial, publicó la Liturgia de San Juan Crisóstomo de Tchaikovsky sin la autorización de la Capilla – indispensable desde la época de Bortnyansky. Bakhmetev intentó prohibir la publicación, pero Tchaikovsky buscó y recibió la autorización del Senado. Si bien muchos han considerado la obra demasiado “occidental,” puede considerarse realmente rusa en espíritu, y marca el final del período de dominación alemana y el inicio del estudio y la recuperación del pasado musical de la Iglesia Rusa. El mismo Tchaikovsky más tarde trabajó con mayor seriedad en el repertorio del canto, y sus arreglos para la Vigilia muestran una preocupación sincera por encontrar un estilo válido de composición genuinamente litúrgica. [Vea: Brown 1992: 283-287]

La Escuela de Moscú

Este regreso a la herencia litúrgica y música de Rusia lo comenzó el Príncipe Vladimir Fiódorovich Odóyevsky (1804-1869), filósofo, escritor, crítico y musicólogo. Fue fundador de la Sociedad Musical Rusa, que jugaría un papel sumamente importante en la vida musical rusa a finales del siglo XIX. Era un amante de los viejos libros de música, y de los manuscritos del canto znamenny y de las copias impresas en especial. Reunió a su alrededor un número de músicos interesados en estudiar el canto, incluyendo al arcipreste Razumovsky y a Stepan Smolensky. El último contaba entre sus discípulos a Kastalsky, a Chesnokov y a Nikolsky. La Vigilia (Vísperas) de Rajmáninov está dedicada a Smolensky.

Como compositor, Kastalsky (1856-1926) es el que mejor ejemplifica la influencia de la obra de Smolensky. Su música, casi toda ella litúrgica, está enraizada en el canto znamenny, el putevoy y el demestvenny, combinados con un lenguaje armónico derivado de las implicaciones

modales del canto y de la tradición popular rusa y que pronto comenzó a desarrollar independientemente de la mención del canto mismo, como lo demuestra triunfalmente, por ejemplo, el estilo del seudocanto Miloserdiya dveri otverzi nam [Morosan 1986: 232-233]. Este regreso a las fuentes fue muy influyente en muchos compositores, incluyendo a Kompaneisky, Tolstiakov, Nikolsky, Grechaninov, y Chesnokov.

Sin embargo, la cima de este movimiento fue alcanzada indudablemente, por la monumental Vigilia (“Vísperas”) de Rajmáninov, basada en el canto y una de las cumbres de la composición coral de cualquier siglo: “...escala nuevas alturas de intensidad expresiva, como las logradas en pocas piezas maestras corales en toda la historia de la música.” [Morosan 1986: 248]

(Audio 7)

<http://youtu.be/iCgIswP7jPY>¹¹

El Siglo XX

Muchos compositores (tales como Arkhangelsky, Allemanov y Vinogradov) continuaron con su lealtad a los principios germánicos de la Escuela de San Petersburgo, y fue esta tradición, a pesar de los logros sin paralelo de Rajmáninov, la que influyó en la mayoría de los músicos de la diáspora rusa que siguió a la Revolución de Octubre. Arkhangelsky (1846-1924) fue uno de los muchos compositores durante este período que hizo arreglos para las partes principales de la Vigilia - Tchaikovsky, Ippolitov-Ivanov, Grechaninov también hicieron lo mismo, así como Rajmáninov. Arreglos semejantes de la Liturgia de San Juan Crisóstomo abundan también desde mediados del siglo XIX en adelante; no hay duda de que existía el sentimiento de que los compositores que no escribían solo música sagrada podían acercarse al repertorio sagrado de esta manera, creando largos ciclos en lugar arreglos aislados destinados específicamente a ocasiones litúrgicas particulares.

Desde los cambios políticos recientes en la antigua Unión Soviética, han aparecido obras de un número de compositores rusos relacionadas con las tradiciones musicales eclesiásticas, aunque no tienen un intento litúrgico específico (tales como el Apocalipsis, la Música de Pascua y Navidad de Vladimir Martinov [n. 1946], y Zapechatlenniy Angel¹² de Rodion Shchedrin [n. 1932]); queda por ver, sin embargo, si habrá un retorno generalizado hacia la composición de música realmente litúrgica.

Bibliografía para la Música Eclesiástica Eslava

Antonowycz, Myroslaw: *Ukrainische geistliche Musik*, Munich, 1990

¹¹ *Blagoslovi Dushe Moya Gospoda (Bendice Alma Mía al Señor)* - Rajmáninov Opus 37 Vigilia de Toda la Noche (Vísperas). Grabación trascendentalmente bella de Klara Korkan (contralto) y del Coro Estatal Ruso dirigido por Alexander Sveshnikov. El texto se ha tomado del Salmo 103.

¹² El Ángel Sellado (N.T).

Brown, David: *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study - To the Crisis 1840-1878*, Londres, 1992

Dunlop, Carolyn C: *The Russian Chapel Choir 1796-1917*, Amsterdam 2000

Gardner, Johann von, trans. Vladimir Morosan: *Russian Church Singing vol. 1: Orthodox Worship and Hymnography*, Crestwood, Nueva York, 1980

Gardner, Johann von, trans. Vladimir Morosan: *Russian Church Singing vol. 2: History from the Origins to the Mid-Seventeenth Century*, Crestwood, Nueva York, 1980

Morosan, Vladimir: *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*, Ann Arbor, 1986

Uspensky, N.D: *Drevnerusskoe Pevcheskoe Iskusstvo*, Leningrado, 1965

Uspensky, N.D: *Obraztsy Drevnerusskovo Pervcheskovo Iskusstva*, Leningrado, 1968

Velimirovic, Milos: "Russian Chant" en Crocker, Richard y Hiley, David, eds: *New Oxford History of Music Vol. II: The Early Middle Ages to 1300*, Oxford, 1990

© 1995, 2001 Ivan Moody

Puede encontrar aquí una bibliografía exhaustiva sobre el Canto Bizantino:

<http://nemo-online.org/bibliography/modality-bibliography/byzantine-chant>

