



# **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

## **ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**

Mecanismos y Motivos Teológicos No Musicales que  
Propiciaron la Evolución de la Liturgia Musical Católica.  
Un Estudio desde los Primeros Cristianos hasta el  
Renacimiento Musical y el Punto de Inflexión que  
Supone el Concilio Vaticano II

**D. Francisco Aledo Villodre  
2019**



# **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

## **ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**

### **MECANISMOS Y MOTIVOS TEOLÓGICOS NO MUSICALES QUE PROPICIARON LA EVOLUCIÓN DE LA LITURGIA MUSICAL CATÓLICA.**

**Un estudio desde los primeros cristianos hasta el  
Renacimiento musical y el punto de inflexión que  
supone el Concilio Vaticano II.**

Francisco Aledo Villodre

2019

**UNIVERSIDAD DE MURCIA**

**INSTITUTO TEOLÓGICO DE MURCIA**

**Programa de Doctorado en Artes y  
Humanidades**

**Línea de Investigación en Teología**

**MECANISMOS Y MOTIVOS TEOLÓGICOS NO  
MUSICALES QUE PROPICIARON LA EVOLUCIÓN  
DE LA LITURGIA MUSICAL CATÓLICA.**

**Un estudio desde los primeros cristianos hasta el  
Renacimiento musical y el punto de inflexión que  
supone el Concilio Vaticano II.**

**Director: José Antonio Molina Gómez**

**Francisco Aledo Villodre**

**2019**

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS.....	1
1.1 Ámbito y propósito de esta investigación.....	3
1.2 Objetivos de la investigación.....	5
1.3 Criterios metodológicos.....	7
1.4 Marco teórico utilizado.....	8
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	10
3. MECANISMOS Y MOTIVOS TEOLÓGICOS NO MUSICALES QUE PROPICIARON LA EVOLUCIÓN DE LA LITURGIA MUSICAL CRISTIANA .....	13
3.1 Resumen y clasificación de los motivos y mecanismos teológicos que propiciaron la evolución de la liturgia. ....	14
3.2 La música actual está infundida de características religiosas. ....	17
3.3 Resiliencia de la música litúrgica cristiana a los cambios. ....	19
4. MÚSICA Y LITURGIA EN EL MUNDO ANTIGUO: MOTIVACIÓN Y MECANISMOS DE LA MÚSICA CRISTIANA Y EL SISTEMA MUSICAL HELÉNICO .....	22
4.1 Motivación de la terminología musical en la Biblia y mecanismos bíblicos. ....	22
4.1.1 Incidencia y análisis de los términos musicales presentes en la Biblia. ....	23
4.1.2 Análisis sobre la incidencia de los términos anteriormente analizados.....	58
4.1.3 Origen y herencia de la liturgia musical cristiana. ....	61
4.1.4 Relación entre los modos eclesiásticos con los griegos y babilónicos. Los modos eclesiásticos provienen de estos.....	66
4.2 Mecanismos de asimilación cultural: el sincretismo .....	84

4.2.1 Sincretismo e historicidad en el cristianismo primitivo. ....	84
4.2.2 Sincronismo cultural. Contexto político e histórico que condicionó el desarrollo del cristianismo y de su liturgia musical. ....	93
4.2.3 Sincretismo musicológico. Mecanismos de adopción de algunas de las teorías musicales paganas dentro del cristianismo primitivo.....	96
<b>5. LOS PADRES DE LA IGLESIA Y SU VISIÓN MUSICAL. LOS PADRES CONTRA LA PRÁCTICA DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN LA LITURGIA.</b> .....	<b>100</b>
5.1 Motivación sobre las prescripciones y proscripciones sobre la música y los Padres de la Iglesia. ....	100
5.2 Motivaciones individuales que respaldan la argumentación anterior y mecanismos propuestos. Escritos y comentarios sobre la liturgia musical en tiempos de los Padres de la Iglesia. ....	102
San Ignacio de Antioquía .....	105
Melitón de Sardes.....	106
Niceto, obispo de Remesiana.....	107
Ireneo de Lyon .....	107
San Clemente de Alejandría .....	108
Tertuliano.....	110
Orígenes.....	111
San Basilio de Cesarea .....	112
San Gregorio de Nacianceno .....	113
San Ambrosio de Milán.....	114
Juan Crisóstomo.....	115

San Eusebio de Cesarea.....	116
San Agustín de Hipona.....	117
Boecio.....	125
6. EL MECANISMO LITÚRGICO DE LA ESCRITURA MUSICAL .....	128
6.1. La motivación de fijar la música de forma precisa mediante el mecanismo de la escritura musical católica/europea. ....	128
6.2 Mecanismos musicales religiosos que van más allá del texto y la música. ....	134
6.2.1 Mensajes alegórico-simbólicos en los textos. ....	135
7. MOTIVACIÓN Y MECANISMOS TEOLÓGICOS DE LA REFORMA GREGORIANA Y EL CONCILIO DE TRENTO FRENTE AL PROTESTANTISMO. LA BÚSQUEDA DE LA UNIFORMIDAD Y LA PUREZA EN LA LITURGIA MUSICAL.....	137
7.1 La Reforma Gregoriana. ....	137
7.2 Diferencias entre la liturgia musical católica y la de las reformas: el luteranismo y el anglicanismo. ....	140
7.3. El concilio de Trento y sus efectos en la música. ....	144
8. NOVEDADES DE LA MÚSICA LITÚRGICA CATÓLICA TRAS EL CONCILIO VATICANO II. CAMBIOS EN LA MOTIVACIÓN Y SECULARIZACIÓN DE ALGUNOS DE LOS MECANISMOS LITÚRGICOS. ....	147
8.1 Ruptura con la Tradición musical patristica, incorporación de las lenguas vulgares e importancia de los compositores. ....	147
8.2 Defensa de algunos de los motivos y mecanismos litúrgico musicales que se venían realizando hasta este momento. ....	150
9. CONCLUSIONES Y RESULTADOS DE ESTA TESIS.....	154
10. BIBLIOGRAFÍA .....	162

Fuentes antiguas no cristianas .....	162
Fuentes patrísticas .....	163
Otra documentación religiosa .....	164
Fuentes secundarias.....	164
Webgrafía .....	169
ANEXOS.....	170
ANEXO 1: TABLAS DESCRIPTIVAS Y DE EQUIVALENCIAS MUSICALES	170
ANEXO 2: IMÁGENES Y PARTITURAS UTILIZADAS .....	173
ANEXO 3: ABREVIATURAS .....	174

## 1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS.

La música en la Edad Media suele ser reducida en un gran número de *Historias de la Música* a una descripción más o menos profunda de la liturgia musical católica, con la salvedad de alguna breve referencia a la música de los trovadores y aún más escueta mención a otros tipos de música profana. Entre tales *Historias* podemos encontrar obras de referencia que aparecen de manera recurrente en buena parte de las programaciones y guías didácticas de los conservatorios profesionales y superiores de música de España, algunas de las cuales serán mencionadas a continuación. Sin embargo, todas ellas tienen algo en común: cuando llega la Edad Media la mayoría de estos manuales ya no describen la música y su relación con la sociedad o compositores. Ese lugar es ocupado por la descripción más o menos exhaustiva de la liturgia musical católica y los precursores de la escritura musical occidental, generalmente pertenecientes al clero.

De este modo, parece ser que existe un cierto consenso de que la música culta medieval y el desarrollo de la escritura musical occidental<sup>1</sup> tuvieron lugar en los centros de culto de la Europa católica y que, por tanto, los centros de saber y culturas musicales se redujeron a las instituciones religiosas cristianas. Este hecho conlleva dos importantes consecuencias. La primera de ellas es que la música que utilizaban los clérigos era música litúrgica, es decir, música creada por y para el culto cristiano, estando supeditada a este en todos los aspectos. Por tanto, el desarrollo de este tipo de música es ostensiblemente diferente al del compositor ligado a un mecenas o al del compositor autónomo que se iría desarrollando en los siglos posteriores.

La segunda consecuencia es que, al depender esta música de la doctrina cristiana, la liturgia musical está supeditada a la interpretación del cristianismo que desde Roma y diferentes concilios se realizan. No es una música que evolucione libremente según los cambios sociales, estéticos o técnicos constructivos instrumentales como cualquier otro estilo musical, sino que se encuentra sometida a los cambios y restricciones que desde

---

<sup>1</sup> Es aquella escritura que indica la altura (frecuencia sonora) y la duración de los sonidos. Establecidos estos dos parámetros, la escritura musical de la Edad Media se convirtió en la precursora de la escritura musical moderna. Véase para una explicación detallada la bibliografía musical general y medieval (especialmente Hoppin, 2000, págs. 45-70 y Grout y Palisca, 2001, págs. 66-70).

distintos estratos eclesiásticos se impone. La música litúrgica católica es, pues, una música mezclada y supeditada hasta tal punto con el cristianismo que si se quiere analizar desde un punto de vista histórico la dimensión religiosa tendría un carácter preeminente frente a su homóloga puramente musical.

Sin embargo, todo esto es en ocasiones olvidado. En algunos manuales sobre *Historias musicales* no se tiene en cuenta que la dimensión religiosa está por encima de la musical y que los intereses de la Iglesia están por delante de la libertad en la composición o práctica musical. Uno de los errores más frecuente que se pueden observar en estos manuales de música es la tendencia a olvidar la lucha constante que la Iglesia tiene en mantener una doctrina unificada en todos los territorios de la cristiandad. Prueba de ello puede ser, por ejemplo, el siguiente extracto de Enrico Fubini en el cual se expresa en los siguientes términos respecto a la liturgia musical cristiana (Fubini, 1999, pág. 105):

“Si se echa una ojeada a los docenas de tratados sobre música escritos en el Renacimiento Carolingio<sup>2</sup> en adelante, no puede uno abstraerse a la sensación de aburrimiento que genera la aparente uniformidad existente en los temas tratados, en las definiciones casi idénticas que calcan unos de otros, en los problemas que someten a debate y en las soluciones que ofrecen, cristalizadas siempre, al parecer, en los mismos esquemas”.

De esta manera, podemos comprobar que cuando un musicólogo como Fubini realiza una comparación cronológica de la Baja Edad Media y un período similar de años de cualquier otra época el resultado es esta aparente uniformidad en los temas tratados y en las soluciones que se ofrecen. Sin embargo, este análisis obvia totalmente el hecho antes comentado: es un error separar la música litúrgica de la religión católica. El hecho de esta aparente falta de evolución de la liturgia durante cientos de años obedece más al miedo de la proliferación de herejías que a un simple estancamiento en el proceso creativo<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Concepto acuñado por Jean-Jacques Ampère para referirse al resurgimiento cultural que se produjo en el Imperio Carolingio. Se utiliza probablemente para compararlo con el período histórico europeo del Renacimiento (J. Conetri, 2012, pág. 94). Este resurgimiento musical puede datarse a finales del siglo VIII en los territorios del Imperio Carolingio.

<sup>3</sup> Pequeñas divergencias morales o en los dogmas de fe podían llevar a declarar a un movimiento como “hereje” por la Iglesia de Roma. Los movimientos declarados como heréticos son numerosos y en ocasiones tuvieron más fuerza que la Iglesia romana, como por ejemplo el movimiento arrianista. Por otro lado, en el eje cronológico que relata Fubini la futura Iglesia ortodoxa funcionaba en muchos aspectos

Sin embargo, esta relativa uniformidad de temas tratados no impidió el desarrollo de la liturgia musical en otros sentidos. En una gran cantidad de *historias de la música* podemos observar el desarrollo progresivo de la escritura (véase por ejemplo Hoppin, 2000, págs. 68-78). Así mismo, cabe resaltar como alrededor del siglo XII se desarrollan dos innovaciones únicas y marcan un punto de inflexión en la historia de la música: el desarrollo de la escritura rítmica y la polifonía. Al respecto Griffiths postula las similitudes entre la liturgia musical católica y otras tradiciones musicales y las innovaciones técnicas que se desarrollaron dentro del contexto del cristianismo (Griffiths, 2009, pág. 20):

“Mientras que el canto litúrgico compartía con otras tradiciones musicales el poseer una melodía autosuficiente, el funcionar dentro de un sistema modal, el no pertenecer a ningún creador (sino a Dios) y el estar diseñada para el culto; la nueva música del siglo XII abrió un camino claramente occidental. La medida del tiempo supuso el comienzo no sólo de la notación rítmica [...], sino también de la aparición de la música en coordinación entre cantantes que ejecutan melodías diferentes, es decir, de la polifonía”.

Así pues, aunque la mayoría de musicólogos admiten la inestimable contribución que el cristianismo proporcionó a la música occidental, resulta evidente que la mayoría de músicos eruditos no tienen presentes en su análisis de la música litúrgica el contexto en el cual se desarrolla la actividad de los teóricos y compositores medievales (la gran mayoría de ellos, recordemos, pertenecientes al clero). Por tanto, resulta necesario ampliar y determinar un campo de estudio en el cual analizar la música litúrgica desde una perspectiva eminentemente teológica que posibilite analizar los cambios (o la falta de ellos) en la música cristiana. A ello se dedica esta tesis y esa es su razón de ser.

## ***1.1 Ámbito y propósito de esta investigación***

La manera de entender el cristianismo ha evolucionado con el tiempo. Cambios teológicos o exegéticos pueden afectar a la doctrina católica, lo cual tiene a su vez repercusión en otros campos como la moralidad o, en el ámbito de estudio que nos

---

como una Iglesia independiente de Roma aunque el cisma oficial se produciría en 1054 tras las excomuniones recíprocas del Papa León IX y el Patriarca Miguel Cerulario. Todo este clima de inestabilidad y centralización de la fe romana era, sin duda, contrario a la innovación y experimentación en la mayoría de facetas de la fe, incluida la litúrgica-musical (véase Mitre Fernández, 1995).

atañe, la música. Estos cambios no tienen nada que ver con los la evolución de los gustos musicales, el avance de la técnica de construcción de instrumentos o los adelantos en la ciencia musical, sino que son cambios producidos dentro del seno de la Iglesia que tienen su repercusión en el ámbito musical. Por tanto, el ámbito es eminentemente más religioso que musicológico.

**El ámbito de estudio de esta investigación se reducirá al estudio sincrónico de la evolución de la liturgia musical católica, centrándose en aquellos cambios doctrinales que hacen evolucionar la liturgia musical<sup>4</sup>.** El campo de estudio de dichos estará acotado única y exclusivamente a los cambios expuestos anteriormente. Además, el arco cronológico estará restringido a un período comprendido desde los inicios del cristianismo hasta el segundo gran cisma cristiano (popularmente conocido como la *Época de las reformas protestantes*). El motivo de este acotamiento temporal es que la historia de la Iglesia es rica y compleja y, aunque el ámbito de investigación es sincrónico y no diacrónico, la historia eclesiástica es extensa y las ramificaciones que afectan al ámbito de esta investigación aumentan exponencialmente con el paso del tiempo, siendo inabarcables por motivos de tiempo y espacio en esta tesis.

El ámbito de investigación tiene fundamentalmente **tres campos de estudios**, los cuales se relacionan constantemente entre sí:

1. La doctrina católica y su evolución hasta el segundo gran cisma cristiano.
2. El ámbito musicológico: la evolución del estilo litúrgico católico musical en sus diferentes perspectivas, pero sin perder la vertiente teológica.
3. La utilización de diferentes teorías e hipótesis de los campos religiosos y de las ciencias sociales aplicadas al tema de estudio de esta tesis.

**Respecto al propósito de investigación, es el estudio de las causas y motivos religiosos que propiciaron cambios en la música litúrgica católica.** Este estudio se realizará desde un punto teológico, obviando aquellos hechos puramente musicológicos que nada tienen que ver con el cristianismo. Es decir: se estudiarán los cambios en los

---

<sup>4</sup> La religión católica evoluciona al largo del cambio y, con ella, su liturgia. Cambios en la comprensión de qué es o no un buen cristiano, cambios teológicos o simplemente movimientos de rechazo o aceptación a determinados colectivos propician cambios que afectan a toda la doctrina religiosa. Por ejemplo, el repudio al paganismo en el cristianismo temprano conllevó muy probablemente a su vez el rechazo a la práctica de la música instrumental en general y especialmente en el culto a Dios.

usos, teoría y prácticas musicales que fueron producidos debido a la evolución en la manera de entender el catolicismo.

Este propósito o tema principal de la investigación, tiene diferentes vertientes, ya que el propósito de la investigación es amplio y el arco cronológico es muy extenso. Debido a ello, esta tesis se ha dividido en varios apartados y subapartados obedeciendo a un orden lógico cronológico y al contenido temático respectivamente. Todo ello busca estructurar de manera ordenada y coherente los diferentes contenidos de esta tesis sin olvidar responder al propósito principal de esta tesis: ¿qué cambios doctrinales produjeron innovaciones y modificaciones en la música litúrgica cristiana? A continuación se presentan los objetivos que persigue esta tesis.

## ***1.2 Objetivos de la investigación***

Como se ha expuesto en el apartado anterior, esta tesis persigue la investigación de diversos objetivos relacionados con los cambios que la doctrina católica produjo en su liturgia musical. Estos objetivos difieren en cuanto a contenido y extensión, pero poseen una serie de características comunes. La primera de estas características comunes y primer objetivo de investigación es **demostrar que existe una correlación directa entre algunas tesis doctrinales católicas y la práctica de la litúrgica musical**. Dicho de otra forma: la forma en la cual se entiende el cristianismo determina la forma de hacer música.

Este objetivo de correlación entre doctrina y práctica musical conlleva necesariamente un objetivo secundario intrínsecamente relacionado: **la investigación de las creencias religiosas que afectan a la liturgia musical**. Es decir, aquellas prácticas e ideas que, sin ser estrictamente teológicos, afectan a la práctica musical religiosa.

Por otro lado, algunos de los cambios propiciados por la doctrina católica tienen una raíz diferente y, por tanto, los objetivos en tanto en cuanto a su estudio difieren unos de otros. En primer lugar, **en la liturgia musical algunos cambios son producidos por autoridades religiosas que no suelen ser especialistas en música**, como por ejemplo la mayoría de los Padres de la Iglesia o algunos Papas. Estas autoridades no llevan a cabo los cambios de manera irreflexiva, sino que existe todo un contexto que propicia

estos cambios. Asimismo, es necesario investigar como aplican las nuevas prácticas y los escritos y legislaciones que promulgan al respecto.

Por otro lado, el conjunto de prácticas que los creyentes realizan en sus alabanzas también propicia cambios litúrgicos. **Este conjunto de prácticas que conforman la Tradición cristiana producen también algunas resistencias al cambio o incluso modificaciones en la liturgia**, tales como la utilización de los antiguos modos griegos y no los judíos en la música<sup>5</sup>. Estos cambios en la Tradición católica que afectan a la liturgia musical necesitan ser estudiados, ya que suelen ser obviados en un gran número de investigaciones musicológicas y religiosas.

La práctica de la liturgia musical estaba apoyada fundamentalmente en la memoria y en una notación adiaستمática<sup>6</sup> que se apuntaba en la parte superior del texto, lo cual hacía sumamente imprecisa la recitación musical con tan solo la lectura del texto. Sin embargo, **el desarrollo de la escritura musical** propició un cambio sin igual en la liturgia y en la música occidental. Como se explicará más adelante, el desarrollo de la notación musical medible permitió indicar con una gran precisión la altura y duración de las notas. Esto a su vez fue aprovechado por Roma para unificar toda la liturgia musical católica bajo el modelo romano, dando paso a otro período de Reforma en la Iglesia Católica. Sin embargo, este cambio trajo como consecuencia el crecimiento exponencial de la música dedicada a Dios y que en cualquier parte de la cristiandad católica se pudiesen recitar con gran exactitud los textos musicales.

En conclusión, los objetivos de este trabajo están encaminados a **establecer una fuerte asociación entre la evolución de la doctrina cristiana y la evolución de la liturgia musical**. Esta relación establece que los cambios en la doctrina pueden conllevar cambios en la liturgia. Sin embargo, esta relación se invierte cuando se desarrolla la escritura musical diastemática. La liturgia musical se mueve siempre dentro de los

---

<sup>5</sup> Los modos griegos son la raíz de los modos eclesiásticos medievales. La razón por la cual la música de la liturgia católica tiene una base griega y no romana puede explicarse fácilmente porque una gran cantidad de conversos al cristianismo primitivo fueron paganos residentes en el Oriente y centro del Imperio Romano, donde la cultura y saber helénicos estaban ampliamente extendidos. Esta idea se desarrolla en su apartado correspondiente, por lo que no se abundará en más explicaciones en este pie de página.

<sup>6</sup> La notación cristiana primitiva proviene de la notación pagana del Imperio Romano. Se apuntaban signos gráficos encima de las líneas del texto que se recitaba. Estos signos indicaban tan sólo la altura de las notas de manera imprecisa.

parámetros que se entienden como “aceptables” en la doctrina católica. Por tanto, **la evolución y posibles cambios en la música cristiana son limitados y condicionados a procesos y causas totalmente extramusicales.**

### ***1.3 Criterios metodológicos***

El presente trabajo de investigación parte de la base de que **el modo en el cual se entiende y se conceptualiza el cristianismo católico no es inmutable.** Los más de dos milenios de religión cristiana, sumados a los cientos de años previos de *revelaciones* y escritos que forman parte del Antiguo Testamento dan prueba de que la forma en la que se entiende preceptos religiosos tan básicos como la moral son algo que cambian según avanza la comprensión de la palabra de Dios.

Como se ha expuesto anteriormente, este trabajo estudia los cambios que la doctrina católica provoca en su liturgia, en lo cual resulta un arco cronológico de estudio sumamente extenso. Sin embargo, **la aproximación metodológica será eminentemente sincrónica,** dejando la diacrónica para momentos puntuales. Entenderemos estos conceptos tal y como fueron acuñados por Saussure en su momento (De Saussure, 2002, págs. 17-19)<sup>7</sup>. Por tanto, la metodología de este trabajo se enfoca exclusivamente en aquellos momentos en los cuales el cristianismo provoca cambios en la música y cómo se producen (aproximación sincrónica), dejando en un segundo plano la evolución y comparación cronológica para momentos puntuales (aproximación diacrónica).

Al ser el eje de investigación fundamentalmente diacrónico en lugar de sincrónico, se persigue el estudio prácticamente exclusivo de los objetivos de investigación anteriormente relatado, pudiendo ahondar en algunas explicaciones extra cuando fueran necesarias para entender el contenido que se explica.

**La metodología empleada requiere de la utilización de una bibliografía con una amplia gama de géneros, obras y ramas de investigación.** Ello se debe a que, aunque el

---

<sup>7</sup> La aproximación sincrónica se opone a la diacrónica en tanto en cuanto la primera realiza el estudio en un momento determinado mientras que la diacrónica analiza la evolución de un concepto o idea a lo largo del tiempo. Este marco teórico es aplicado originalmente al estudio de la lengua, pero se ha expandido a otras ramas del estudio de las ciencias sociales tal y como se explicará en el siguiente apartado.

propósito y campo de investigación están bien delimitados, el arco cronológico es muy amplio por lo que el contexto social, político o religioso puede diferir ostensiblemente de un momento a otro. Por este motivo, la bibliografía puede parecer a simple vista un tanto *dispersa* o generalista, pero en realidad está encaminada a demostrar y fundamentar los hechos que aquí se relatan.

Otro criterio metodológico es, además de sustentar los contenidos que aquí se establecen con obras de reconocido prestigio, realizar comprobaciones y contrastes en obras de un mismo tema pero de autores diferentes. Estos autores pueden diferir en su aproximación a un concepto o idea, lo cual puede enriquecer el análisis y la investigación. Así mismo, también establecen diferentes puntos de vista a tener en cuenta, lo cual también puede favorecer a los objetivos de esta tesis.

Por otro lado, **los criterios metodológicos se apoyan en diversas obras de las ciencias sociales**, las cuales no tienen necesariamente un sesgo católico. El motivo por el cual se han elegido esto reside en el hecho que estas obras posibilitan extrapolar un marco teórico sólido, de amplia aceptación y que también permite presentar los contenidos del trabajo de forma más coherente y respaldada. En el siguiente apartado se ahonda en esta explicación.

#### ***1.4 Marco teórico utilizado.***

La presente tesis se apoya sobre varios marcos teóricos. Estos marcos proporcionan el necesario soporte conceptual de las teorías y hechos que se van relatando en los sucesivos apartados. **El marco teórico parte de dos vertientes que serán una constante a lo largo de este trabajo: la religiosa y la musicológica.** En el ámbito religioso el marco teórico utilizado será el del canon católico y diversos autores católicos y protestantes que se relatan en la bibliografía. Respecto al ámbito musicológico será diverso, pero se basará muy especialmente en aquellas obras relacionadas con la música antigua (entendiendo esta como la helénica del Imperio Romano) y la música eclesiástica medieval.

Además, debido al propósito de esta tesis, se utilizarán dos teorías pertenecientes al ámbito de las ciencias sociales. El primero de ellos es la dicotomía que establece

Saussure en su *Curso de lingüística general* entre sincronismo y diacronismo. El primero de ellos sería un método de estudio que estudia la constitución y funcionamiento de un sistema, mientras que el diacronismo estudia su evolución a lo largo de un determinado espacio de tiempo. Como ya se ha expuesto anteriormente, el principal método de estudio de este trabajo será el enfoque sincrónico.

**El enfoque sincrónico que se ha decidido adoptar permite estudiar los contenidos de este trabajo de forma individual sin tener en cuenta su evolución** a lo largo del tiempo sin que por ello el trabajo pierda coherencia. Este enfoque se ha aplicado a otros trabajos del campo de las ciencias sociales, especialmente en el estudio de la historia<sup>8</sup>.

El cuarto y **último marco teórico es la adaptación de la teoría de Sapir-Whorf<sup>9</sup>**. Esta teoría establece que existe una cierta relación la forma en la cual se conceptualiza un término y el lenguaje que la persona habla. Dicho en otras palabras: la lengua determina en cierta medida la forma de pensar del hablante. En el caso de la liturgia musical católica la relación es prácticamente la misma, ya que **se establece una relación muy similar en la cual la forma en que se conceptualiza el cristianismo afecta a la música del culto**. Es decir, dependiendo de lo que se considera o no cristiano implicará cambios en la liturgia.

---

<sup>8</sup> Véase por ejemplo Lucena, M. (2008). *Historia de Iberoamérica*. Madrid: Cátedra. Este autor utiliza los enfoques lingüísticos diacrónico y sincrónico de F. Saussure aplicados a la historia.

<sup>9</sup> La hipótesis de Sapir-Whorf está ampliamente estudiada. Como obra de referencia podemos citar a Lee, PÁG. (1996). *The Whorf Theory Complex: A Critical Reconstruction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estado de la investigación de esta tesis es complejo, ya que aúna a la vez fuentes musicológicas, fuentes antiguas, documentos cristianos y otras fuentes relacionadas con las ciencias sociales. Por tanto, se ha procedido a dividir el estado de la cuestión en las secciones anteriormente descritas para facilitar la búsqueda de las fuentes pertinentes y organizar mejor esta sección de la tesis. El comienzo de cada uno de estos apartados está marcado en negrita.

Las **fuentes paganas y judías precristianas** son anteriores o coetáneas de los primeros siglos del paganismo. Las fuentes antiguas son cruciales en el cristianismo, ya que algunas de ellas fueron incorporadas en la sapiencia cristiana. Por ese motivo, resulta necesario recurrir a este tipo de fuentes para comprobar qué aspectos se adoptaron y cuáles se rechazaron.

Se han consultado diferentes fuentes paganas y judías de autores como Platón o Flavio Josefo. La mayoría de estas fuentes se tratan de ediciones traducidas de la editorial Gredos, aunque también hay traducciones de otras editoriales.

La importancia de las fuentes antiguas precristianas paganas y judías reside en el hecho de que la música es la forma ideal de alabar a los dioses. Desde las concepciones que Platón hace de la música en *La República* o su diálogo *Fedro* donde se apareja la belleza estética de la música a la idea de verdad, a la *Ilíada* de Homero donde dioses, bestias y musas cantan, así como en la colección de mitos que hace Apolodoro en su *Biblioteca* donde recitan y entonan los dioses, todo ello da prueba de que la música es una de las mejores formas (sino la mejor) de adorar a los dioses e incluso de revertir el orden existente.

En primer lugar, se debe tener en cuenta que la situación en la cual se empieza a desarrollar el cristianismo es extremadamente compleja. Sin ánimo de extendernos podremos de ejemplo las palabras que San Pablo dice en griego tras regresar de su tercer viaje misional al tribuno que le tiene encadenado: “Yo soy un judío de Tarso, ciudadano de una ciudad no oscura de Cilicia” (Hch 21, 39). Es decir: un ciudadano del Imperio, de cultura helena y espiritualmente judío. Estos tres elementos: Roma,

helenismo y judaísmo serán determinantes en la formación del cristianismo. De la mezcla de estos tres elementos dependerá en buena medida algunos aspectos del nuevo culto.

A nivel musical, los tratados clásicos grecorromanos de mayor relevancia son cuatro: *Sobre la música* de Aristides Quintiliano, *Armónicos* de Ptolomeo y las obras de Aristoxeno *Elementa Harmonica* y *Elementa Rhythmica*.

Respecto a la obra *Armónicos* es necesario mencionar la amplia base matemática que es utilizada, la cual extrae las proporciones de los astros y las aplica al mundo musical, dando así como resultado una serie de intervalos musicales extraídos del mundo celeste. Actualmente Sydney d'Agvilo va más allá y establece relaciones entre la música y distintas ramas de la física moderna en sus volúmenes de *Teoría interválica relativista* (2003) y *Teoría interválica cuántica* (2003). Estas obras son clave porque ayudan a comprender que para entender la música es necesario conocer fórmulas y conceptos físicos no sólo en la antigüedad, sino también hoy en día.

Respecto a las **fuentes cristianas**, entenderemos como fuentes cristianas las Sagradas Escrituras, así como también diferentes documentos religiosos, todos ellos debidamente referenciados. Excepción a estos son los documentos exclusivamente redactados sobre música que han sido escritos por cristianos que no tienen o apenas tienen referencias a la doctrina católica o a la teología.

Dentro de estos documentos religiosos destacan diferentes Biblias, pero especialmente dos de ellas. Estas dos Biblias son versiones traducidas al castellano de las Sagradas Escrituras: se tratan de la Biblia de la página web oficial del Vaticano, así como la Biblia Pontificia de 1968. La utilización de estos dos tipos de Biblia responde a criterios metodológicos, ya que, por ejemplo, en la Biblia Vaticana no aparecen determinados instrumentos que sí lo hacen en la Pontificia.

Otros materiales dentro del apartado de fuentes cristianas son las Cartas Encíclicas y otras cartas de orden menor. La utilización de estos materiales permite tener acceso directo a las diferentes directrices dadas por los Papas, así como también resultan ser una ventana directa a la vida de la época y a sus preocupaciones.

Finalmente, también tenemos dentro de las fuentes cristianas diferentes libros que analizan el enfoque histórico y teológico desde una perspectiva determinada, como pudieran ser las dos ediciones de los padres de la Iglesia de Von Campenhausen. Estas fuentes tienen un uso determinado y no se extienden a través de la tesis

Otro de los tipos de fuentes utilizadas son las **fuentes musicales**. Las fuentes musicales permiten entender aspectos musicológicos desde una perspectiva generalmente que ignora la existencia de Dios y cualquier cuestión religiosa.

Dentro de este tercer tipo de fuentes tenemos diferentes historias de la música como la de Grout & Palisca, así como también diccionarios musicales como el *Grove* o el *Akal*. Estas fuentes nos permiten hacer consultas específicas sobre el estado de la cuestión en determinados momentos históricos, bien para resolver cuestiones de índole cronológico, bien para aclarar la terminología o establecer diferentes tipos de categorías.

Asimismo, dentro de las fuentes musicales también tenemos manuales que estudias asuntos concretos, como puede ser la historia de la música en la Edad Media de Hoppin y que son un complemento necesario a los manuales de corte generalista citados anteriormente.

Finalmente, también tenemos fuentes documentales relacionadas con el ámbito de las **ciencias sociales**. Estas fuentes están relacionadas básicamente con dos asuntos. El primero de ellos es la adopción de un esquema sincretista que estableció Saussure como base para investigar el tema de esta tesis en un arco cronológico tan sumamente extenso.

El segundo enfoque, aunque secundario, es la hipótesis Sapir-Whorf, la cual establece que la forma en la cual entendemos el mundo está condicionada por nuestro lenguaje. Este trabajo aplica esta teoría y establece que la música occidental, en tanto en cuanto es el resultado de un desarrollo propio y único de la liturgia musical católica, está condicionado con la visión de esta y, por tanto, posee algunas características religiosas indiferentemente si se usa para la alabanza a Dios o para música profana.

### 3. MECANISMOS Y MOTIVOS TEOLÓGICOS NO MUSICALES QUE PROPICIARON LA EVOLUCIÓN DE LA LITURGIA MUSICAL CRISTIANA

El concepto de *música*, en su amplio sentido, es estudiado por la disciplina de la musicología, entendida esta como la ciencia que “contiene entre sus estudios aquellas otras ciencias que tienen que ver con la producción, aspectos y la aplicación del fenómeno físico conocido como sonido<sup>10</sup>” (Harap, 1938, pág. 153).

De la lectura de esta definición sobre la ciencia de la musicología se deduce que su ámbito de estudio no abarca a la teología, ya que, en apariencia, esta poco o nada tiene que ver con aquella.

Sin embargo, puede observarse su deficiencia cuando se aplica específicamente al campo de estudio de la música medieval y más concretamente al campo de la liturgia musical cristiana. Ya que, por ejemplo, ¿cómo puede justificarse desde un punto estrictamente musicológico la prohibición de la música instrumental en la liturgia cristiana medieval sin entrar de lleno en la doctrina católica, los Padres de la Iglesia o la Biblia<sup>11</sup>? Resultaría imposible sin recurrir a la ciencia de la teología.

Esta definición, así como cualquier otra, carece de la precisión suficiente para fundamentar cuestiones básicas sobre la evolución de la liturgia musical cristiana, ya que esta ciencia, dedicada al estudio de la música, no se dedica a la investigación de religión alguna más allá del estudio de las características y propiedades del estilo musical en sí que tiene cada una. Así pues, la musicología y la mayoría de libros de *historias de la música* suelen obviar estas cuestiones o reducirlas a un apartado mínimo, sin ninguna profundidad y con un carácter normalmente peyorativo para con el cristianismo.

Por otra parte, autores como Aaron Copland listan en su propia definición de música los elementos que la componen, siendo estos generalmente el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre (Copland, 2014, pág. 47), a lo cual quizás se podría añadir la textura musical (ibid, pág. 104) y el *crecimiento* (LaRue, 2004, pág. 50).

---

<sup>10</sup> Traducción al castellano realizada por el doctorando.

<sup>11</sup> Véanse los apartados 4 y 5 de este trabajo para una explicación detallada esta cuestión.

Es decir, que los elementos anteriores son aquellos que constituyen la música, por lo que de su combinación o de sus propiedades surge derivada un tipo de música u otro. Sin embargo, estos motivos vuelven a obviar el elemento religioso de la música litúrgica ya sea esta de una confesión u otra, ya que de preceptos religiosos como el explicado anteriormente de *evitar la música instrumental* se derivará evidentemente una limitación en los elementos musicales del timbre (al prohibir los instrumentos), la armonía y la melodía (al restringir los sonidos a aquellos que puede producir la voz humana)

Así pues, puesto que la musicología no explica u obvia la práctica totalidad de los temas referidos tanto a los motivos religiosos como a los mecanismos mediante los cuales la liturgia musical cristiana evoluciona, son necesarios explicarlos y listarlos adecuadamente, para lo cual se ha realizado esta tesis.

### ***3.1 Resumen y clasificación de los motivos y mecanismos teológicos que propiciaron la evolución de la liturgia.***

Entenderemos como los motivos teológicos que propiciaron la evolución de la liturgia aquellas causas religiosas que fuerzan la transformación de la música en el culto cristiano en una determinada dirección debido a una exégesis de las sagradas escrituras, una reinterpretación o reforma. El siguiente apartado es tan sólo un esquema en el cual están listados estos motivos y mecanismos, los cuales serán posteriormente desarrollados adecuadamente. El objetivo de esta tabla es dar una visión general del trabajo, ya que cada uno de los apartados desarrolla exclusivamente el tema que está tratando y, por ello, se puede perder la perspectiva global de la tesis. Esta sección viene a remediar justamente esa situación.

<b>MOTIVOS Y MECANISMOS TEOLÓGICOS QUE PROPICIARON LA EVOLUCIÓN DE LA LITURGIA MUSICAL</b>	
<b>Motivo/s</b>	<b>Mecanismo</b>
Referencias constantes de la música en la Biblia, así como presencia de la misma en la Tradición cristiana primitiva.	Inclusión de la música en la liturgia cristiana.
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Carencia de explicaciones musicales técnicas sobre la teoría musical en la Biblia y los escritos de los primeros cristianos.</li> <li>-Origen pagano de la mayoría de conversos cristianos en los primeros siglos de nuestra era.</li> <li>-Carencia del judaísmo de un sistema musical teórico sólido como el helénico que sirviera como base para el cristiano.</li> </ul>	Adopción del sistema teórico pagano, basado en modos y en un ritmo ligado a la prosodia del texto.
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sólo la música vocal es apta para alabar a Dios</li> <li>-La utilización de los instrumentos<sup>12</sup> en el culto está asociado al paganismo/judaísmo.</li> </ul>	Prohibición de la música instrumental. Sólo la música vocal es apta para alabar a Dios.
Alabar en conjunto a Dios para acercar más las plegarias a Él.	Canto coral a unísono por parte de los fieles en la liturgia.
La necesidad de fijar la música litúrgica de una forma precisa, para evitar desviaciones del culto y prevenir la pérdida de la dignidad en el oficio divino.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Reformas religiosas, como la Reforma Gregoriana.</li> <li>-Desarrollo de la escritura musical actual con diversas innovaciones para hacer cada vez más clara su</li> </ul>

<sup>12</sup> El órgano se convertirá pronto en la única excepción a esta norma.

	interpretación (música mesural, diastemática, etc).
Importancia de la inteligibilidad del texto y el mensaje religioso por encima de consideraciones musicales y estéticas.	-Preeminencia del texto sobre la parte musical.  -Textos musicales fijos, basados principalmente en pasajes bíblicos.  -Utilización preeminente de la homirritmia <sup>13</sup> en composiciones musicales polifónicas <sup>14</sup> .
Utilización de la <i>lengua de Dios</i> (el latín) en vez de las lenguas vernáculas de cada país o región.	Utilización del latín en las partituras y textos musicales católicos.
-Ruptura de la unidad religiosa.  -Laxitud/Reinterpretación en la aplicación de las normas morales que afectan a la práctica musical dentro de la liturgia.  -Importancia de la música instrumental.  -Utilización de la lengua vernácula.  -Difusión y extensión de la polifonía, así como de la utilización de ritmos diferentes.  -Mayor variedad de formas e innovaciones técnicas que su homólogo católico.	Desarrollo progresivo de la música protestante <sup>15</sup> .

<sup>13</sup> La homirritmia es la igualdad rítmica que se produce en cada una de las voces o instrumentos de una pieza musical. Es decir, cada vez que se cambia o se repite de nota se realiza de una forma simultánea.

<sup>14</sup> Composiciones a dos o más voces. Estas composiciones contrastan con los primeros textos musicales basados en una sola voz.

<sup>15</sup> Aunque con infinidad de matices, la música protestante en sus diferentes vertientes obedece a uno o varios de los motivos descritos en la casilla de la izquierda. Al ser este un trabajo sobre la liturgia católica no se entrará en profundidad a discernir sobre esta cuestión.

<ul style="list-style-type: none"> <li>-Utilización del sistema musical católico sin tener en cuenta sus dimensiones morales.</li> <li>-Preeminencia de la música sobre el texto. <ul style="list-style-type: none"> <li>-Música de carácter lúdico.</li> </ul> </li> <li>-Utilización de la lengua vernácula.</li> <li>-Utilización de la música instrumental sin restricciones.</li> <li>-Desarrollo sin restricciones de la polifonía y de la polirritmia.</li> </ul>	<p>Desarrollo progresivo de la música profana culta<sup>16</sup>.</p>
--	---

### ***3.2 La música actual está infundida de características religiosas.***

El código por el cual tenemos acceso a la información, ya sea este escrita, oral o de cualquier otro tipo, limita o determina de cierta manera nuestra comprensión de cualquier fenómeno. La hipótesis de Sapir-Whorf defiende justamente este aspecto, pero aplicado a la lengua.

En este apartado se aplicará la hipótesis de Sapir-Whorf al análisis de la liturgia musical católica. Antes de entrar a desarrollar esta idea, es necesario explicar qué es esta hipótesis y por qué es necesario aplicarla a este trabajo.

La hipótesis Sapir-Whorf establece una relación entre el código utilizado para establecer una comunicación (en este caso la lengua) y la forma en la que el emisor y el receptor del mensaje conceptualizan el mundo que nos rodean, por lo que utilizar una lengua en lugar de otra condiciona a los hablantes de diferentes idiomas de comprender el mundo de forma ligeramente distinta<sup>17</sup>.

Dicho de otra forma, el código que utilizamos condiciona la forma en la que vemos el mundo. El caso de la música litúrgica católica no es una excepción, ya que determinó y

---

<sup>16</sup> Entendida esta música profana culta como aquella basada en las normas musicales teóricas que había estado desarrollando la Iglesia durante cientos de años.

<sup>17</sup> Véase para un estudio profundo de esta hipótesis en Lee, 1996, págs.. 15-23.

sigue determinando aún hoy en día la forma en la cual comprendemos la música occidental.

La aplicación de la hipótesis Sapir-Whorf al actual marco de investigación está justificada ya que una de las causas y motivos religiosos que propiciaron cambios en la música litúrgica católica es el desarrollo de una escritura musical diferente a la heredada del antiguo Imperio Romano.

La música católica se convirtió, durante mucho tiempo en la música culta de la Europa en la que antiguo Imperio Romano había caído. A nivel musical, la construcción de una identidad musical europea puede ser atribuida por el largo tiempo en la que la Iglesia se convirtió en el único centro de saber culto en la Europa occidental. Al respecto Hoppin nos dice:

“La historia de la música medieval occidental, al menos durante el primer milenio de nuestra era, debe ser considerada necesariamente una historia de la liturgia cristiana. Aunque en este periodo de tiempo tan largo debió haber existido música profana de varios tipos no se ha conservado casi ninguna. Sólo quedan los cantos de la Iglesia” (Hoppin, 2000, pág. 45).

Esta pertenencia exclusiva de la música culta a la Iglesia conllevó que, cuando por fin se aprendió a escribir música de una manera mucho más precisa, la escritura estuviera subordinada a las necesidades de la Iglesia católica e imbuidas de ciertas características y concepciones que ya se han explicado en apartados anteriores y otros que se explicarán en los siguientes. A continuación se enumeran estas características:

- El nombre de las notas, el cual procede de un himno a San Juan Bautista.
- El desarrollo de una música basada en la música vocal, ya que, en general, se rechaza el uso de música instrumental por no ser adecuada para alabar al Dios.
- El uso de la música vocal provocó que, una vez levantada la restricción de su uso en la música profana, las reglas de escritura de la música vocal fueran aplicadas también las de la música instrumental.
- El uso de los modos para el canto en la Iglesia, herederos estos de los modos antiguos griegos. Actualmente también utilizamos modos para nuestra música occidental, especialmente los modos mayor y menor.
- El uso de claves y compases para indicar el nombre, altura de las notas, siendo la mayoría de estos resultado de la evolución de diferentes símbolos religiosos.

- El desarrollo de formas musicales como el *Aleluya* o el *Kyrie*, formas estas ligadas a la liturgia cristiana.
- La subordinación de la música al texto, generalmente este extraído de la Biblia o, en todo caso, basado en diferentes temáticas también extraídas de ella y en alabanza a Dios.

### ***3.3 Resiliencia de la música litúrgica cristiana a los cambios.***

El motivo por el cual se ha escogido un arco cronológico tan extenso es, como ha sido expresado anteriormente, debido a que el ámbito de estudio es eminentemente sincrónico; estudiando tan sólo la evolución de una idea concreta durante un período de tiempo predeterminado.

Sin embargo, ese no es sólo el único motivo. A este tendríamos que añadirle otro hecho: la aparente resistencia que ofrece la música litúrgica al cambio, a la evolución que cualquier otro estilo de música profano se ve sometida.

La música como parte integrante de la liturgia católica presenta una resistencia natural a los cambios estéticos y estilísticos que otros tipos de música, agrupaciones o incluso sociedades sí han padecido. Aunque resultaría ridículo y falso afirmar que la liturgia musical cristiana no ha sufrido cambios, no por ello es menos cierto que presenta una capacidad contra el cambio que cualquier otro estilo sí carece.

La resiliencia musical de la liturgia se presenta no sólo en el hecho de la resistencia a los cambios, sino también en una búsqueda constante de la pureza a las sagradas escrituras, cosa que ya explicaremos más adelante, así como también en la capacidad de recuperar su estado inicial cuando ha cesado un período de revolución como los cismas cristianos.

La resiliencia litúrgica musical ha afectado a varios ámbitos del cristianismo y algunos de sus aspectos más destacados aún perviven hoy en día. Otros, fueron manteniéndose de manera oficial hasta el Concilio Vaticano II (1963-1965), el cual rompe con determinadas características que se habían mantenido constantes durante cientos de años. La resiliencia de la liturgia musical se manifiesta en varios aspectos.

El primero de estos aspectos es, con independencia del momento, la música litúrgica utiliza un sistema basado en modos compuestos por 7 sonidos, de los cuales uno o algunos de ellos pueden estar rebajados o amentados ligeramente respecto al modo estándar en lo que se denominaba música ficta<sup>18</sup>. Sea como fuere, la idea básica son estos 7 sonidos bien constituyendo los modos griegos en el cristianismo primitivo, bien los modos eclesiásticos o gregorianos.

La utilización de la música vocal, ya prescrita por el Nuevo Testamento y los Padres de la Iglesia, es de producción mayoritaria en la liturgia musical. La música instrumental, a excepción de la música del órgano, es algo que estaba proscrito hasta el Concilio Vaticano II. Este Concilio deja en manos de la autoridad eclesiástica correspondiente la decisión de incluir o no instrumentos musicales.

“En el culto divino se pueden admitir otros instrumentos, a juicio y con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial competente, a tenor de los arts. 22 § 2; 37 y 40, siempre que sean aptos o puedan adaptarse al uso sagrado, convengan a la dignidad del templo y contribuyan realmente a la edificación de los fieles”. (Constitución sobre la sagrada liturgia, acta del Concilio Vaticano II, 120).

Otro de estos aspectos es la aparente igualdad de formas musicales, así como textos musicales fijos que la Iglesia atesora y promueve. Por este motivo, podemos encontrar en el Concilio Vaticano II referencias directas sobre la utilización y promoción de piezas medievales como salmos y antífonas:

“Se fomentarán las aclamaciones del pueblo, las respuestas, la **salmodia**, las **antífonas**, los cantos y también las acciones o gestos y posturas corporales” (Constitución sobre la sagrada liturgia, acta del Concilio Vaticano II, 31).

Así mismo, la preeminencia del texto sobre la música, teniendo una serie de textos fijos y de carácter repetitivo como *Kyrie eleison*, *Christe eleison* que están fijos e inmutables desde la música tardomedieval hasta la actualidad<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> La música ficta, acaecida entre la baja Edad Media y el Renacimiento (ca. XIII-XVI), se refiere a alteraciones cromáticas accidentales que afectan a determinadas notas de un texto musical. Consúltense sobre esta cuestión Arlettaz, 2000, págs.- 17-21.

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, Navarro Ruano, 2016, págs. 3-6.

La utilización de un texto fijo, la preeminencia de la parte textual sobre la musical, la utilización de formas musicales definidas, la proscripción de prácticamente toda música instrumental a excepción de la del órgano y la utilización de modos (especialmente los gregorianos) ha sido una constante en la música litúrgica católica.

Aunque es cierto que el Vaticano II supone, en principio, un posible cambio en algunas de estas características al dejar una puerta abierta a realizar algunas transformaciones, no menos cierto es que promulga la utilización de la música tradicional de la Iglesia. Asimismo también es necesario remarcar que la utilización de formas o estilos cristianos medievales supone necesariamente admitir la utilización de modos y textos religiosos. De esta forma se va perpetuando el uso de las características anteriormente mencionadas, creando de esta forma un círculo virtuoso por el cual se van perpetuando como características fijas e inmutables de la liturgia musical católica.

## 4. MÚSICA Y LITURGIA EN EL MUNDO ANTIGUO: MOTIVACIÓN Y MECANISMOS DE LA MÚSICA CRISTIANA Y EL SISTEMA MUSICAL HELÉNICO

### *4.1 Motivación de la terminología musical en la Biblia y mecanismos bíblicos.*

La importancia y recurrencia de la música en el cristianismo queda acreditada suficientemente en la Biblia. Desde el primer libro de la versión católica del Testamento Antiguo (Génesis)<sup>20</sup> hasta las trompetas del Apocalipsis<sup>21</sup> la música está presente en las sagradas escrituras del principio al final de en la Biblia. Una búsqueda terminológica de la frecuencia de palabras en la Biblia nos demuestra que palabras como

La música en la liturgia cristiana primitiva está, pues, más que acreditada y fundamentada en el discurso bíblico como podrá comprobar cualquier con una lectura ligera de las sagradas escrituras. Sin embargo, dado que la Biblia no define exactamente qué es la música cristiana, cabe suponerse que al ser esta una escisión del judaísmo utilizaría la música tradicional de esta confesión, cosa que en realidad no es así exactamente. Lo cierto es que la tradición musical litúrgica sufre una abrupta ruptura en los primeros siglos de nuestra era, substituyendo la música de tradición judaica por música de tradición helénica<sup>22</sup>, aunque sin duda la utilización de música judaica en el culto a Dios es sin duda probable en aquellos cristianos conversos que anteriormente eran judíos.

El período temporal en el cual se ubicará a este apartado estará limitado desde el inicio de nuestra era hasta el primer Concilio de Nicea (325 d.C.), período conocido popularmente como preniceo. Este primer Concilio cristiano (si es que no contamos entre los concilios al Concilio de Jerusalén entre los apóstoles) buscaba unificar la

---

<sup>20</sup> Véase por ejemplo Génesis 31:27 “¿Por qué te escondiste para huir, y me hurtaste; y no me lo hiciste saber para que yo pudiera despedirte con alegría y cantos, con panderos y líras?”.

<sup>21</sup> Apocalipsis 8-9, donde se describe la apertura del séptimo sello y la entrega por parte de Dios a siete ángeles de las siete trompetas del apocalipsis.

<sup>22</sup> Véase el apartado 3.1.2 “Origen y herencia de la liturgia musical cristiana. Refutación del origen judío de la música cristiana”.

doctrina respecto a la naturaleza de Cristo y luchar contra la herejía arriana y, aunque no supuso cambios notables desde el aspecto musical, marcó un punto de inflexión al inaugurar la tradición cristiana de reunirse en concilios cuando había corrientes cristianas diferentes.

Se excluirá de la presente sección aquellos temas referidos a los Padres de la Iglesia, ya que posteriormente se desarrollará con exhaustividad los apartados correspondientes a su visión de la música dentro de la Iglesia.

#### **4.1.1 Incidencia y análisis de los términos musicales presentes en la Biblia.**

No es ningún misterio ni es por tanto necesario demostrar que la música existió antes del nacimiento de Jesucristo y que, por tanto, el nacimiento o no del cristianismo no es requisito necesario para la existencia de la música ni es, a priori, condicionante para favorecer la evolución de tal disciplina artística en un sentido u otro. Sin embargo, dado que el cristianismo tiene desde las bases fundacionales recogidas en las Sagradas Escrituras (la Biblia) unas normas sobre la utilización de la música en el culto que, aunque no siempre seguidas, establecen unos criterios sobre los cuales establecer la música litúrgica cristiana.

Como se demostrará a continuación, la música ocupa un lugar primordial en el culto a Dios que profesan o profesaban hebreos (Antiguo Testamento) y cristianos (Nuevo Testamento). Aunque el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento presentan marcadas diferencias en cuanto al número, tipología y cantidad de términos utilizados, ambos recurren con frecuencia al uso de términos musicales o relacionados con el ámbito musical.

Debido a que esta proposición sobre la preponderancia de la música sobre otras materias puede resultar un tanto presuntuosa sin ningún sustento más allá de una lectura atenta de las escrituras, se ha realizado un análisis sobre la incidencia terminológica de la música en la Biblia, así como también unas conclusiones y comentarios que están contenidos en el siguiente subapartado de este trabajo.

La Biblia que se ha elegido para realizar el análisis terminológico ha sido la Biblia digital que publica el Vaticano en su página web en el sitio

[http://www.vatican.va/archive/ESL0506/\\_INDEX.HTM](http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_INDEX.HTM). El motivo de la selección de esta versión es debido a dos razones. En primer lugar, este trabajo está basado en la interpretación católica del cristianismo, por lo que se ha elegido una Biblia católica. La segunda razón es que el Vaticano al ser el lugar donde el Papa y gran parte del clero superior reside es quien fija la norma teológica.

Esta versión de la Biblia simplifica en gran medida el número y diversidad de los instrumentos que existen en otras versiones de la Biblia. No obstante, al no ser el objetivo de esta tesis clasificar los instrumentos desde una perspectiva musicológica, sino (entre otros) demostrar los cambios sufridos en la música litúrgica debido a la religión (en este caso la Biblia). Por ello, esta versión resulta adecuada aunque la traducción de los instrumentos pueda resultar imprecisa.

Así mismo, la Biblia está basada evidentemente el canon católico, el cual es el siguiente<sup>23</sup>:

- **Antiguo Testamento:** Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio, Josué, Jueces, Rut, los dos libros de Samuel, los dos libros de los Reyes, los dos libros de las Crónicas, Esdras y Nehemías, Tobías, Judit, Ester, los dos libros de los Macabeos, Job, los Salmos, los Proverbios, el Eclesiastés, el Cantar de los Cantares, la Sabiduría, el Eclesiástico, Isaías, Jeremías, las Lamentaciones, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás Miqueas, Nahúm, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías, Malaquías.
- **Nuevo Testamento:** los Evangelios de Mateo, de Marcos, de Lucas y de Juan, los Hechos de los Apóstoles, las cartas de Pablo a los Romanos, la primera y segunda a los Corintios, a los Gálatas, a los Efesios, a los Filipenses, a los Colosenses, la primera y la segunda a los Tesalonicenses, la primera y la segunda a Timoteo, a Tito, a Filemón, la carta a los Hebreos, la carta de Santiago, la primera y la segunda de Pedro, las tres cartas de Juan, la carta de Judas y el Apocalipsis.

Las siguientes tablas de términos están clasificadas en dos categorías. En la parte superior de la tabla establece el campo léxico<sup>24</sup> seguido posteriormente de tres columnas que precisan, de izquierda a derecha, la palabra analizada, la ubicación exacta (libro,

---

<sup>23</sup>Canon extraído de la página web oficial del Vaticano, sección *Catecismo de la Iglesia Católica*, 3, IV, 120. Disponible en su versión electrónica en [http://www.vatican.va/archive/ccc/index\\_spág.htm](http://www.vatican.va/archive/ccc/index_spág.htm) (consultado el 05-01-2019)

<sup>24</sup> Es decir, un conjunto de términos que comparten un mismo tema y pueden pertenecer a diferentes categorías gramaticales.

capítulo y versículo) y una parte del contexto donde está ubicada la palabra. Una vez desarrolladas estas tablas, se discernirá sobre su contenido en el siguiente subapartado.

**LISTADO DE REFERENCIAS DE INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA  
BIBLIA**

<b>PALABRA</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>FRASE</b>
Arpa(s)	1Sam, 10, 5	precedidos de arpas, tamborines, flautas
	2Sam, 6, 5	al son de cítaras, arpas, tamboriles
	1Rey, 10, 12	y también cítaras y arpas para los músicos
	Is, 5, 12	Hay cítara y arpa, tamboriles y flautas
	Is, 14, 11	junto con el sonido de tus arpas
	Am, 5, 23	quiero oír el sonido de tus arpas
	Am, 6, 5	Improvisan al son del arpa
	Sal, 9, 1	Para oboes y arpa.
	Sal, 33, 2	Toquen en su honor el arpa de diez
	Sal, 45, 9	Las arpas te alegran desde los palacios
	Sal, 57, 9	¡Despierten, arpa y cítara
	Sal, 71, 22	Te daré gracias con el arpa
	Sal, 81, 3	Armoniosa, junto con el arpa.
	Sal, 92, 4	Con el arpa de diez cuerdas y la lira
	Sal, 98, 5	Canten al Señor con el arpa
	Sal, 108, 3	¡Despierten, arpa y cítara,
	Sal, 144, 9	Y tocar para ti con el arpa de diez
	Sal, 150, 3	Alábenlo con el arpa y la cítara
	1Cron, 13, 8	tocando cítaras, arpas, tamboriles
	1Cron, 15, 16	instrumentos musicales, arpas, cítaras
	1Cron, 15, 20	Maasías y Benaías tenían arpas
	1Cron, 15, 28	trompetas, címbalos, arpas y cítaras

	<p>1Cron, 16, 5</p> <p>1Cron, 25, 1</p> <p>1Cron, 25, 6</p> <p>2Cron, 5, 12</p> <p>2Cron, 9, 11</p> <p>2Cron, 20, 28</p> <p>2Cron, 29, 25</p> <p>Neh, 12, 27</p> <p>1Mac, 4, 54</p> <p>1Mac, 13, 51</p> <p>Ecli, 39, 15</p> <p>Ecli, 40, 21</p> <p>Apoc, 5, 8</p> <p>Apoc, 14, 2</p> <p>Apoc, 15, 2</p> <p>Apoc, 18, 22</p>	<p>instrumentos musicales, arpas y cítaras</p> <p>acompañándose con cítaras, arpas y</p> <p>Señor al son de címbalos, arpas</p> <p>con címbalos, arpas y cítaras</p> <p>y también cítaras y arpas para los músicos</p> <p>Casa del Señor, al son de arpas</p> <p>con címbalos, arpas y cítaras</p> <p>con música de címbalos, arpas y cítaras</p> <p>con cantos, cítaras, arpas y címbalos</p> <p>al son de arpas, címbalos y cítaras</p> <p>cantos en los labios y con arpas</p> <p>La flauta y el arpa emiten sonidos</p> <p>Cada uno tenía un arpa, y copas</p> <p>era como un concierto de arpas</p> <p>teniendo en sus manos grandes arpas</p> <p>Canto de los que tocan el arpa</p>
Címbalos	<p>2Sam, 6, 5</p> <p>1Cron, 13, 8</p> <p>1Cron, 15, 16</p> <p>1Cron, 15, 19</p> <p>1Cron, 15, 28</p> <p>1Cron, 16, 5</p> <p>1Cron, 16, 42</p> <p>1Cron, 25, 1</p> <p>1Cron, 25, 6</p>	<p>Cítaras, arpas, tamboriles, címbalos y</p> <p>cítaras, arpas, tamboriles, címbalos y</p> <p>Cítaras y címbalos, para que los hicieran</p> <p>asaf y etán hacían resonar címbalos</p> <p>Son de cuernos, trompetas, címbalos</p> <p>asaf hacía sonar los címbalos.~</p> <p>tenían consigo trompetas, címbalos</p> <p>acompañándose con cítaras y címbalos.</p> <p>Casa del señor al son de címbalos</p> <p>Al oriente del altar, con címbalos</p>

	<p>2Cron, 5, 12</p> <p>2Cron, 5, 13</p> <p>2Cron, 29, 25</p> <p>Esd, 3, 10</p> <p>Neh, 12, 27</p> <p>Jdt, 16, 1</p> <p>1Mac, 4, 5</p> <p>1Mac, 13, 51</p>	<p>De las trompetas, de los címbalos</p> <p>El templo del señor, con címbalos, arpas</p> <p>Hijos de asaf, con sus címbalo</p> <p>Gracias y con música de címbalos</p> <p>Tamboriles, canten al señor con címbalos</p> <p>Cantos, cítaras, arpas y címbalos</p> <p>Al son de arpas, címbalos y cítaras</p>
Cítara(s)	<p>1Sam, 10, 5</p> <p>1Sam, 16, 16</p> <p>1Sam, 16, 16</p> <p>1Sam, 16, 23</p> <p>2Sam, 6, 5</p> <p>1Rey, 10, 12</p> <p>Is, 5, 12</p> <p>Is, 23, 16</p> <p>Is, 24, 8</p> <p>Is, 30, 32</p> <p>Ez, 26, 13</p> <p>Sal, 8, 1</p> <p>Sal, 33, 2</p> <p>Sal, 43, 4</p> <p>Sal, 49, 5</p> <p>Sal, 57, 9</p> <p>Sal, 71, 22</p>	<p>tamborines, flautas y cítaras</p> <p>Hombre que sepa tocar la cítara.</p> <p>Él tocará la cítara, y tú</p> <p>David tomaba la cítara y tocaba.</p> <p>Cantando al son de cítaras</p> <p>y también cítaras y arpas para los músicos</p> <p>Hay cítara y arpa, tamboriles y flautas</p> <p>Toma la cítara, recorre la ciudad</p> <p>cesó la alegría de las cítaras</p> <p>acompañada de tamboriles y cítaras</p> <p>escuchará el sonido de tus cítaras</p> <p>Con la cítara de gat.</p> <p>Alaben al señor con la cítara</p> <p>Y te daré gracias con la cítara</p> <p>Revelaré mi enigma al son de la cítara</p> <p>¡despierten, arpa y cítara</p> <p>Te cantaré con la cítara,</p>

	Sal, 81, 1	Con la cítara de gat.
	Sal, 81, 3	Toquen el tambor, y la cítara armoniosa
	Sal, 84, 1	Con la cítara de gat.
	Sal, 92, 4	Con música de cítara
	Sal,108, 3	¡despierten, arpa y cítara
	Sal,137, 2	teníamos colgadas nuestras cítaras
	Sal,147, 7	Toquen la cítara para nuestro dios.
	Sal,149, 3	Cántenle con el tambor y la cítara
	Sal,150, 3	Alábenlo con el arpa y la cítara
	Lam, 5, 14	jóvenes ya no tocan sus cítaras
	Jb, 21, 12	Canciones con el tambor y la cítara
	Jb, 30, 31	Mi cítara sólo sirve para el duelo
	Dan, 3, 5	Trompeta, el pífano, la cítara, la sambuca
	Dan, 3, 7	Trompeta, el pífano, la cítara, la sambuca
	Dan, 3, 10	Trompeta, el pífano, la cítara, la sambuca
	1Cron, 13, 8	cantando y tocando cítaras, arpas
	1Cron, 15, 16	musicales, arpas, cítaras y címbalos
	1Cron, 15, 21	Ieiel y Azazaiás tenían cítaras de octava
	1Cron, 15, 28	trompetas, címbalos, arpas y cítaras
	1Cron, 16, 5	instrumentos musicales, arpas y cítaras
	1Cron, 25, 1	acompañándose con cítaras, arpas y
	1Cron, 25, 3	Al son de la cítara para celebrar y alabar
	1Cron, 25, 6	son de címbalos, arpas y cítaras
	2Cron, 5, 12	con címbalos, arpas y cítaras
	2Cron, 9, 11	casa del rey, y también cítaras y arpas
	2Cron, 20, 28	Señor, al son de arpas, cítaras y trompetas

	<p>2Cron, 29, 25</p> <p>Neh, 12, 27</p> <p>1Mac, 3, 45</p> <p>1Mac, 4, 54</p> <p>1Mac, 13, 51</p> <p>1Cor, 14, 7</p>	<p>Señor, con címbalos, arpas y cítaras</p> <p>música de címbalos, arpas y cítaras</p> <p>No se oía la flauta ni la cítara.</p> <p>Con cantos, cítaras, arpas y címbalos</p> <p>son de arpas, címbalos y cítaras</p> <p>La flauta o la cítara.</p>
Cornamusa	<p>Dan, 3, 5</p> <p>Dan, 3, 7</p> <p>Dan, 3, 10</p> <p>Dan, 3, 15</p>	<p>La sambuca, el laúd, la cornamusa</p>
Cuerno (se excluye "trompeta de cuerno)	<p>2Sam, 2, 28</p> <p>2Sam, 18, 16</p> <p>Os, 5, 8</p>	<p>Luego Joab hizo sonar el cuerno, y todo el</p> <p>Joab hizo sonar el cuerno y la tropa dejó</p> <p>¡Hagan sonar el cuerno en Guibeá y la</p>
Flauta(s)	<p>Gn, 4, 21</p> <p>1Sam, 10, 5</p> <p>1Rey, 1, 40</p> <p>Is, 5, 12</p> <p>Is, 30, 29</p> <p>Jer, 48, 36</p> <p>Jer, 48, 36</p> <p>Jb, 21, 12</p> <p>Sal, 5, 1</p> <p>Sal, 150, 4</p> <p>Jb, 30, 31</p> <p>1Mac, 3, 45</p>	<p>Los que tocan la lira y la flauta.</p> <p>Precedidos de arpas, tamborines, flautas</p> <p>detrás de él, al son de las flautas</p> <p>cítara y arpa, tamboriles y flautas</p> <p>Se avanza al son de la flauta para ir a la</p> <p>Quejido por Moab como una flauta</p> <p>Lanza un quejido como una flauta</p> <p>Se divierten al son de la flauta.</p> <p>Del maestro de coro. Para flautas.</p> <p>Alábenlo con laudes y flautas</p> <p>Sirve para el duelo y mi flauta</p> <p>Jacob, y ya no se oía la flauta ni la cítara.</p>

	<p>Ecli, 40, 21</p> <p>Mt, 11, 17</p> <p>Lc, 7, 32</p> <p>1Cor, 14, 7</p>	<p>La flauta y el arpa emiten sonidos</p> <p>¡Les tocamos la flauta, y ustedes no</p> <p>Les tocamos la flauta, y ustedes no</p> <p>Música, por ejemplo, la flauta</p>
Lira(s)	<p>Gn, 4, 21</p> <p>Gn, 31, 27</p> <p>Is, 16, 11</p> <p>Is, 38, 20</p> <p>Sal, 92, 4</p>	<p>De los que tocan la lira y la flauta.</p> <p>Con música de tambores y liras.</p> <p>Vibran como una lira por Moab</p> <p>haremos resonar nuestras liras</p> <p>Arpa de diez cuerdas y la lira</p>
Oboe(s)	<p>Sal, 9, 1</p> <p>Sal, 46, 1</p>	<p>Del maestro de coro. Para oboes y arpa.</p> <p>Los hijos de Coré. Para oboes. Canto.</p>
Panderetas	<p>Jc, 11, 34</p>	<p>Hija, bailando al son de panderetas</p>
Pífono	<p>Dan, 3, 5</p> <p>Dan, 3, 7</p> <p>Dan, 3, 10</p> <p>Dan, 3, 15</p>	<p>El pífono, la cítara, la sambuca</p>
Platillos	<p>2Sam, 6, 5</p> <p>Sal,150, 5</p>	<p>Tamboriles, címbalos y platillos</p> <p>Alábenlo con platillos sonoros, alábenlo</p> <p>con platillos vibrantes</p>
Sambuca	<p>Dan, 3, 5</p> <p>Dan, 3, 7</p> <p>Dan, 3, 10</p> <p>Dan, 3, 15</p>	<p>La sambuca, el laúd, la cornamusa</p>

<p>Tambor(es)</p>	<p>Gn, 31, 27  Sal, 81, 3  Sal, 149, 3  Sal,150, 4  Jdt, 3, 7  1Mac, 9, 39  Sal, 81, 3  Sal,149, 3  Jb, 21, 12</p>	<p>Con cantos y con música de tambores  Entonen un canto, toquen el tambor  Cántenle con el tambor y la cítara  alábenlo con tambores y danzas,  Danzas corales al son de los tambores  Al son de tambores e instrumentos  Entonen un canto, toquen el tambor  Cántenle con el tambor y la cítara  Entonan canciones con el tambor</p>
<p>Tamboril(es)</p>	<p>Ex, 15, 20  Ex, 15, 20  Sal, 68, 26  1Sam, 18, 6  2Sam, 6, 5  Is, 5, 12  Is, 24, 8  Is, 30, 32  Jer, 31, 4  1Cron, 13, 8  Jdt, 16, 1</p>	<p>Aarón tomó en sus manos un tamboril  Iban detrás de ella, con tamboriles  En medio, van tocando el tamboril  Bailando, al son jubiloso de tamboriles  Cítaras, arpas, tamboriles y platillos  Hay cítara y arpa, tamboriles y flautas  Cesó la alegría de los tamboriles  Iría acompañada de tamboriles y cítaras  Te adornarás con tus tamboriles y saldrás  Cítaras, arpas, tamboriles, címbalos  Un canto a mi Dios con tamboriles</p>

Trompeta(s)	<p>Ex, 19, 13</p> <p>Ex, 19, 16</p> <p>Ex, 19, 19</p> <p>Ex, 20, 18</p> <p>Lev, 23, 24</p> <p>Lev, 25, 9</p> <p>Lev, 25, 9</p> <p>Num, 10</p> <p>Num, 10, 2</p> <p>Num, 10, 3</p> <p>Num, 10, 5</p> <p>Num, 10, 6</p> <p>Num, 10, 6</p> <p>Num, 10, 7</p> <p>Num, 10, 8</p> <p>Num, 10, 9</p> <p>Num, 10, 10</p> <p>Num, 31, 6</p> <p>Jos, 6, 4</p> <p>Jos, 6, 4</p> <p>Jos, 6, 5</p> <p>Jos, 6, 6</p> <p>Jos, 6, 8</p> <p>Jos, 6, 8</p> <p>Jos, 6, 9</p> <p>Jos, 6, 13</p>	<p>Cuando suene la trompeta, ellos subirán</p> <p>Oyó un fuerte sonido de trompeta.</p> <p>El sonido de la trompeta se hacía cada vez</p> <p>Y el sonido de la trompeta</p> <p>anunciada con toque de trompetas</p> <p>Resonar un fuerte toque de trompeta</p> <p>Ustedes harán sonar la trompeta</p> <p>Las trompetas de plata</p> <p>Manda hacer dos trompetas de plata</p> <p>se hagan sonar las dos trompetas</p> <p>Ustedes den un toque de trompeta</p> <p>Y al segundo toque de trompeta</p> <p>el toque de trompetas acompañado</p> <p>se tocarán las trompetas</p> <p>Las trompetas las tocarán los hijos</p> <p>deberán tocar las trompetas profiriendo</p> <p>tocarán las trompetas sobre</p> <p>las trompetas para lanzar</p> <p>llevando siete trompetas de cuerno</p> <p>sacerdotes harán sonar las trompetas</p> <p>oigan el sonido de las trompetas</p> <p>lleven siete trompetas de cuerno</p> <p>llevaban las siete trompetas de cuerno</p> <p>avanzaron tocando las trompetas</p> <p>que tocaban las trompetas</p> <p>que llevaban las siete trompetas de cuerno</p>
-------------	---	---

Trompeta(s)	Jos, 6, 13	sin dejar de tocar las trompetas
	Jos, 6, 13	se dejó de tocar las trompetas
	Jos, 6, 16	tocaron con más fuerza las trompetas
	Jos, 6, 20	y se tocaron las trompetas
	Jc, 6, 34	Sobre 34innea: el tocó la trompeta
	Jc, 7, 8	y también sus trompetas
	Jc, 7, 16	y distribuyó entre ellos trompetas
	Jc, 7, 18	compañeros tocaremos las trompeta
	Jc, 7, 18	también ustedes tocarán las trompetas
	Jc, 7, 19	ellos tocaron las trompetas y rompieron
	Jc, 7, 20	con la derecha tocaban las trompetas
	Jc, 7, 22	trescientos hombres tocaban las trompetas
	1Sam, 13, 3	Entonces saúl hizo tocar la trompeta
	2Sam, 6, 15	aclamaciones y al sonido de trompetas
	2Sam, 15, 10	Este hizo sonar la trompeta
	2Sam, 20, 1	Ustedes sonarán la trompeta
	2Sam, 20, 22	Entonces sonó la trompeta
	1Rey, 1, 34	El sonido de la trompeta
	1Rey, 1, 39	Luego tocaron la trompeta y gritaron
	1Rey, 1, 41	Cuando suene la trompeta, escuchen!
	2Rey, 9, 13	Sonará la gran trompeta, y vendrán
	2Rey, 11, 14	Apenas oigan el toque de la trompeta
	2Rey, 11, 14	El tocó la trompeta y exclamó
	Is, 18, 3	Alza tu voz como una trompeta
	Is, 27, 13	¡toquen la trompeta en el país
	Is, 58, 1	Oigo el sonido de la trompeta

Trompeta(s)	<p>Jer, 4, 19</p> <p>Jer, 4, 21</p> <p>Jer, 6, 1</p> <p>Jer, 6, 17</p> <p>Jer, 42, 14</p> <p>Jer, 51, 27</p> <p>Ez, 7, 14</p> <p>Ez, 33, 3</p> <p>Ez, 33, 4</p> <p>Ez, 33, 5</p> <p>Ez, 33, 6</p> <p>Os, 5, 8</p> <p>Os, 8, 1</p> <p>Jl, 2, 1</p> <p>Jl, 2, 15</p> <p>Am, 2, 2</p> <p>Am, 3, 6</p> <p>Miq, 1, 11</p> <p>Sof, 1, 16</p> <p>Zac, 9, 14</p> <p>Sal, 47, 6</p> <p>Sal, 81, 4</p> <p>Sal, 98, 6</p> <p>Sal, 150, 3</p> <p>Jb, 39, 24</p> <p>Jb, 39, 25</p>	<p>¡toquen la trompeta en técoa</p> <p>Atención al toque de la trompeta</p> <p>Oiremos el sonido de la trompeta</p> <p>Toquen la trompeta entre las naciones</p> <p>Tocarán la trompeta y se harán</p> <p>Toca la trompeta para advertir al pueblo.</p> <p>Escucha el sonido de la trompeta</p> <p>Escuchó el sonido de la trompeta</p> <p>La espada y no toca la trompeta</p> <p>El cuerno en guibeá y la trompeta en</p> <p>¡lleva a tu boca la trompeta!</p> <p>¡toquen la trompeta en sión</p> <p>¡toquen la trompeta en sión</p> <p>Guerra, al sonido de la trompeta</p> <p>¿suena la trompeta en una ciudad</p> <p>¡toquen la trompeta, habitantes</p> <p>Día de sonidos de trompeta</p> <p>El señor hará sonar la trompeta</p> <p>Toquen la trompeta al salir</p> <p>Con clarines y sonidos de trompeta</p> <p>asciende al sonido de trompetas</p> <p>Alábenlo con toques de trompeta</p> <p>Contiene cuando suena la trompeta</p> <p>Relincha a cada toque de trompeta</p> <p>El sonido de la trompeta, el pífano</p> <p>El sonido de la trompeta, el pífano</p>
-------------	---	--

Trompeta(s)	<p>Dan, 3, 7</p> <p>1Cron, 13, 8</p> <p>1Cron, 15, 24</p> <p>1Cron, 15, 28</p> <p>1Cron, 16, 6</p> <p>1Cron, 16, 42</p> <p>2Cron, 5, 12</p> <p>2Cron, 5, 13</p> <p>2Cron, 5, 13</p> <p>2Cron, 7, 6</p> <p>2Cron, 13, 12</p> <p>2Cron, 13, 14</p> <p>2Cron, 15, 14</p> <p>2Cron, 20, 28</p> <p>2Cron, 23, 13</p> <p>2Cron, 23, 13</p> <p>2Cron, 29, 26</p> <p>2Cron, 29, 27</p> <p>2Cron, 29, 28</p> <p>Esd, 3, 10</p> <p>Neh, 12, 35</p> <p>Neh, 12, 41</p> <p>1Mac, 3, 54</p> <p>1Mac, 4, 13</p> <p>1Mac, 4, 40</p> <p>1Mac, 5, 31</p>	<p>El sonido de la trompeta, el pífano tamboriles, címbalos y trompetas tocaban las trompetas delante del Arca trompetas, címbalos, arpas y cítaras las trompetas delante del Arca tenían consigo trompetas, címbalos sacerdotes que tocaban las trompetas Los que tocaban las trompetas la voz al son de las trompetas los sacerdotes tocaban las trompetas están los sacerdotes con las trompetas los sacerdotes tocaron las trompetas gritos de júbilo y al son de trompetas son de arpas, cítaras y trompetas a los jefes y las trompetas junto al rey fiesta y tocaba las trompetas y los sacerdotes con las trompetas sonaron las trompetas acompañadas resonaban las trompetas sacerdotes, revestidos y con trompetas sacerdotes y provistos de trompetas y Jananías, provistos de trompetas hicieron sonar las trompetas y lanzaron Judas hicieron sonar la trompeta una señal dada por las trompetas y el sonido de las trompetas</p>
-------------	---	--

Trompeta(s)	<p>1Mac, 5, 33</p> <p>1Mac, 6, 33</p> <p>1Mac, 7, 45</p> <p>1Mac, 9, 12</p> <p>1Mac, 9, 13</p> <p>1Mac, 16, 8</p> <p>2Mac, 15, 25</p> <p>Ecli, 50, 16</p> <p>Mt, 24, 31</p> <p>1Cor, 15, 52</p> <p>1Tes, 4, 16</p> <p>Heb, 12, 19</p> <p>Apoc, 1, 10</p> <p>Apoc, 4, 1</p> <p>Apoc, 8, 2</p> <p>Apoc, 8, 6</p> <p>Apoc, 8, 7</p> <p>Apoc, 8, 8</p> <p>Apoc, 8, 10</p> <p>Apoc, 8, 12</p> <p>Apoc, 8, 13</p> <p>Apoc, 9, 1</p> <p>Apoc, 9, 13</p> <p>Apoc, 9, 14</p> <p>Apoc, 10, 7</p> <p>Apoc, 11, 15</p>	<p>tocando las trompetas y orando</p> <p>y se tocaron las trompetas</p> <p>tocando detrás de ellos las trompetas</p> <p>al sonido de las trompetas</p> <p>Judas también tocaron las trompetas</p> <p>En seguida tocaron las trompetas</p> <p>avanzaban al son de trompetas</p> <p>tocaban sus trompetas de metal</p> <p>Si la trompeta emite un sonido</p> <p>Cuando suene la trompeta final</p> <p>Y al toque de la trompeta de dios</p> <p>Sonido de trompeta, y un estruendo</p> <p>Una voz fuerte como una trompeta</p> <p>Hablándome como una trompeta</p> <p>y ellos recibieron siete trompetas</p> <p>Angeles que tenían las siete trompetas</p> <p>El primer ángel tocó la trompeta</p> <p>El segundo ángel tocó la trompeta</p> <p>El tercer ángel tocó la trompeta</p> <p>El cuarto ángel tocó la trompeta</p> <p>cuando resuenen las trompetas</p> <p>El quinto ángel tocó la trompeta</p> <p>El sexto ángel tocó la trompeta</p> <p>Sexto ángel, al que tenía la trompeta</p> <p>El día en que suene la trompeta</p> <p>El séptimo ángel tocó la trompeta</p>
-------------	--	---

**LISTADO DE REFERENCIAS DE TÉRMINOS MUSICALES NO  
INSTRUMENTALES EN LA BIBLIA**

<b>PALABRA</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>FRASE</b>
Cantar (y conjugaciones excepto "canto")	Ex, 15, 1	Canto en honor del Señor: «Cantaré al Señor
	Ex, 15, 21	Canten al Señor, que se ha cubierto
	Jc, 5, 3	Yo voy a cantar, voy a cantar al Señor
	2Sam, 22, 50	Alabaré entre las naciones y cantaré, Señor, en
	Is, 5, 1	Voy a cantar en nombre de mi amigo
	Is, 12, 5	Canten al Señor porque ha hecho
	Is, 24, 16	De la tierra oímos cantar: «¡Gloria al Justo!»
	Is, 27, 2	Aquel día, canten a la viña deliciosa
	Is, 30, 29	Ustedes cantarán como en la noche sagrada
	Is, 42, 10	Canten al Señor un canto nuevo
	Is, 65, 14	Mis servidores cantarán con júbilo
	Jer, 20, 13	Canten al Señor, alaben al Señor
	Sal, 5, 12	Y siempre cantarán jubilosos
	Sal, 7, 1	La que cantó al Señor a propósito de
	Sal, 7, 18	Señor por su justicia ~y cantaré al nombre del
	Sal, 9, 3	Y cantar himnos a tu Nombre, Altísimo
	Sal, 9, 12	Canten al Señor, sus fieles
	Sal, 13, 6	Alegre porque me salvaste. ¡Cantaré al Señor
Sal, 18, 50	Alabaré entre las naciones ~y cantaré, Señor	
Sal, 21, 14	Para que cantemos y celebremos tus proezas	
Sal, 27, 6	Sacrificios jubilosos, y cantaré himnos al	

	Sal, 30, 13	para que mi corazón te cante sin cesar
	Sal, 32, 11	Canten jubilosos los rectos de
	Sal, 35, 27	Canten, en cambio, y alégrese
	Sal, 42, 9	su gracia; ~y de noche, cantaré mi alabanza
	Sal, 47, 7	Canten, canten a nuestro Dios, canten, canten
	Sal, 57, 8	Voy a cantar al son de instrumentos
	Sal, 57, 10	los pueblos, Señor, ~te cantaré entre las
	Sal, 59, 17	Pero yo cantaré tu poder,~y celebraré tu
	Sal, 59, 18	¡Yo te cantaré, fuerza mía,~porque tú eres
	Sal, 60, 10	mis sandalias en Edom ~y cantaré victoria
	Sal, 61, 9	Así cantaré a tu Nombre eternamente
	Sal, 65, 9	tú haces que canten de alegría
	Sal, 66, 2	Canten la gloria de su Nombre
	Sal, 67, 5	Que canten de alegría las naciones
	Sal, 68, 5	Canten a Dios
	Sal, 68, 33	Canten al Señor, reinos de la tierra
	Sal, 71, 22	fidelidad, Dios mío; te cantaré con la cítara
	Sal, 71, 23	Mis labios te cantarán jubilosos
	Sal, 75, 10	alegraré para siempre, cantaré al Dios de
	Sal, 79, 13	y cantaremos tus alabanzas
	Sal, 81, 2	Canten con júbilo a Dios
	Sal, 87, 7	Y todos cantarán, mientras danzan
	Sal, 89, 2	Cantaré eternamente el amor del
	Sal, 90, 14	y cantaremos felices toda nuestra vida
	Sal, 92, 2	y cantar, Dios Altísimo, a tu Nombre
	Sal, 92, 5	Señor, con tus acciones, cantaré jubiloso por

	Sal, 95, 1	Vengan, cantemos con júbilo al Señor
	Sal, 96, 1	cante al Señor toda la tierra
	Sal, 96, 1	Canten al Señor un canto nuevo
	Sal, 96, 2	canten al Señor, bendigan su Nombre
	Sal, 98, 1	Canten al Señor un canto nuevo
	Sal, 98, 5	canten al Señor con instrumentos
	Sal,101, 1	justicia: a ti, Señor, te cantaré
	Sal, 104, 33	Cantaré al Señor toda mi vida
	Sal,106, 12	cantaron sus alabanzas
	Sal, 108, 2	Voy a cantar al son de instrumentos
	Sal, 108, 4	los pueblos, Señor, te cantaré entre las
	Sal, 108, 10	mis sandalias en Edom y cantaré victoria
	Sal, 135, 3	canten a su Nombre, porque es amable
	Sal, 137, 3	Canten para nosotros un canto de
	Sal, 137, 4	¿Cómo podíamos cantar un canto del Señor
	Sal, 138, 1	Señor, de todo corazón, te cantaré en
	Sal, 138, 5	y canten los designios del Señor
	Sal, 146, 2	vida; mientras yo exista, cantaré a mi Dios
	Sal, 147, 1	¡Qué bueno es cantar a nuestro Dios
	Sal, 149, 1	Canten al Señor un canto nuevo
	Sal, 149, 5	y canten jubilosos en sus fiestas
	Cant	CANTAR DE LOS CANTARES
	Ecli, 39, 35	en alta voz, canten himnos y bendigan
	Ecli, 47, 8	con palabras de gloria; cantó himnos
	1Cron, 16, 9	canten al Señor con instrumentos
	1Cron, 16, 23	Cante al Señor toda la tierra

	<p>1Cron, 25, 6</p> <p>2Cron, 8, 14</p> <p>2Cron, 29, 30</p> <p>2Cron, 31, 2</p> <p>Col, 3, 16</p> <p>Sant, 5, 13</p> <p>Tob, 12, 18</p> <p>EstGr, 4, 10</p> <p>1Cor, 14, 15</p> <p>1Cor, 14, 26</p> <p>Jdt, 16, 1</p> <p>Jdt, 16, 13</p> <p>1Mac, 4, 33</p> <p>Ecli, 51, 10</p> <p>Rom, 15, 9</p>	<p>para cantar en la Casa del Señor</p> <p>para cantar alabanzas y oficiar en presencia</p> <p>Ellos cantaron jubilosamente las alabanzas</p> <p>para servir al culto y cantar alabanzas</p> <p>Canten a Dios con gratitud y de</p> <p>Si está alegre, que cante salmos</p> <p>al que deben bendecir y cantar todos los días</p> <p>para que vivamos y cantemos himnos a tu</p> <p>cantar himnos con el espíritu</p> <p>uno puede cantar salmos</p> <p>canten al Señor con címbalos</p> <p>Cantaré a mi Dios un canto nuevo</p> <p>para que te canten himnos de alabanza todos</p> <p>tu Nombre sin cesar y te cantaré en acción de</p> <p>de las naciones, Señor, y cantaré en honor de</p>
Canto	<p>Gn, 4</p> <p>Ex, 15</p> <p>Ex, 15, 1</p> <p>Num, 21, 17</p> <p>Num, 21, 17</p> <p>Deut, 32</p> <p>Jc, 5</p> <p>Jc, 5, 1</p> <p>Jc, 5, 12</p> <p>1Sam, 2</p>	<p>El canto de Lamec</p> <p>El canto de Moisés</p> <p>israelitas entonaron este canto en honor</p> <p>Israel entonó este canto</p> <p>¡Entónenle un canto!</p> <p>El canto de Moisés</p> <p>El canto de Débora y Barac</p> <p>Débora y Barac entonaron este canto</p> <p>Sí, despierta, entona un canto!</p> <p>El canto de Ana</p>

	2Sam, 1, 17	David entonó este canto fúnebre
	2Sam, 1, 18	Es el canto del Arco, y está escrito
	2Sam, 3, 33	el rey entonó este canto fúnebre por Abner
	2Sam, 22, 1	las palabras de este canto
	Is, 5, 1	el canto de mi amado a su viña
	Is, 12	Canto de alabanza y acción de gracias
	Is, 25	Canto de acción de gracias
	Is, 25, 5	se extingue el canto de los tiranos
	Is, 26	Canto de victoria
	Is, 26, 1	Aquel día, se entonará este canto
	Is, 27	El canto de la viña
	Is, 42, 10	¡Canten al Señor un canto nuevo
	Is, 61, 3	su abatimiento por un canto de alabanza.
	Jer, 7, 29	Entona un canto fúnebre sobre los montes
	Jer, 7, 34	el canto del esposo y el canto de
	Jer, 9, 9	un canto fúnebre
	Jer, 9, 19	este canto fúnebre
	Jer, 16, 9	el canto del esposo y el canto de la esposa
	Jer, 25, 10	el canto del esposo y el canto de la esposa
	Jer, 33, 11	el canto del esposo y el canto de la esposa
	Jer, 33, 11	y el canto de los que dicen
	Jer, 51, 14	entonarán contra ti el canto
	Ez, 32, 18	entona un canto fúnebre
	Am, 5, 1	es un canto fúnebr
	Sal, 18, 1	las palabras de este canto
	Sal, 28, 7	le daré gracias con mi canto

	Sal, 30, 1	Canto para la Dedicación del Templo
	Sal, 33, 3	entonen para él un canto nuevo
	Sal, 40, 4	Puso en mi boca un canto nuevo
	Sal, 45, 1	Poema. Canto de amor.
	Sal, 46, 1	Para oboes. Canto.
	Sal, 48, 1	Canto. Salmo de los hijos
	Sal, 65, 1	maestro de coro. De David. Canto.
	Sal, 65, 2	Te corresponde un canto
	Sal, 66, 1	Del maestro de coro. Canto. Salmo
	Sal, 67, 1	instrumentos de cuerda. Salmo. Canto.
	Sal, 68, 1	De coro. De David. Salmo. Canto.
	Sal, 75, 1	Salmo de Asaf. Canto.
	Sal, 76, 1	De cuerda. Salmo de Asaf. Canto.
	Sal, 78, 63	Y no hubo canto nupcial para sus vírgenes
	Sal, 81, 3	Entonen un canto, toquen el tambor
	Sal, 83, 1	Canto. Salmo de Asaf.
	Sal, 87, 1	Hijos de Coré. Salmo. Canto.
	Sal, 88, 1	Canto. Salmo de los hijos de Coré.
	Sal, 92, 1	Salmo. Canto. Para el día sábado.
	Sal, 96, 1	Canten al Señor un canto nuevo
	Sal, 98, 1	Canten al Señor un canto nuevo
	Sal,101, 1	Celebraré con un canto la bondad
	Sal,104, 12	y hacen oír su canto entre las ramas
	Sal,104, 34	que mi canto le sea agradable
	Sal, 108, 1	Canto. Salmo de David.
	Sal, <b>120-134</b> , 1	Canto de peregrinación.

Sal,137, 3	Canten para nosotros un canto
Sal,137, 4	podíamos cantar un canto del Señor
Sal,144, 9	yo quiero cantarte un canto nuevo
Sal, 149, 1	Canten al Señor un canto nuevo
Jb, 33, 27	entre los hombres, este canto
Cant, 1, 1	El Canto más hermoso, de Salomón.
Ecl, 7, 5	Oír el canto de los necios.
Ecl, 12, 4	Cesará el canto de los pájaros
1Cron, 6, 16	puso David para dirigir el canto
1Cron, 15, 21	para dirigir el canto.
1Cron, 25, 7	Y eran expertos en el canto del Señor
Neh, 11, 17	dirigía el canto de los himnos y entonaba
Neh, 11, 22	staban encargados del canto en el culto
Neh, 12, 42	Los cantores entonaron su canto
Jdt, 15, 14	entonó este canto de acción de gracias
Jdt, 15, 14	todo el pueblo coreó su canto
Jdt, 16, 1	¡Entonen un canto a mi Dios
Jdt, 16, 13	Cantaré a mi Dios un canto nuevo
Tob, 14, 1	sí terminó Tobit su canto
1Mac, 1, 27	recién casado entonó un canto fúnebre
2Mac, 7, 6	declaró Moisés en el canto
Sab, 17, 18	el canto melodioso
Ecli, 39, 14	derramen aroma y entonen un canto
Bar, 2, 23	el canto del esposo y el canto de la esposa
Mt, 26, 30	Después del canto de los Salmos
Mc, 14, 26	Después del canto de los Salmos



	<p>Sal, 85, 1</p> <p>Sal, 88, 1</p> <p>Sal, 109, 1</p> <p>Sal, 139, 1</p> <p>Sal, 140, 1</p> <p>Jb, 38, 7</p> <p>Cant, 1, 7</p> <p>Cant, 2, 14</p> <p>Cant, 3, 5 </p> <p>Cant, 5, 8 </p> <p>Cant, 6</p> <p>Cant, 7</p> <p>Cant, 7, 1</p> <p>Cant, 8, 4</p> <p>Neh, 12, 31</p> <p>Neh, 12, 38</p> <p>Neh, 12, 40</p> <p>Lc, 15, 25</p>	<p>Del maestro de coro</p> <p>cantaban a coro y aclamaban todos los rebaños de tus compañeros.~ ~[Coro]~ hermoso tu semblante».~ ~[Coro]~ hasta que ella quiera.~ ~[Coro]~ estoy enferma de amor.~ ~[Coro]~ Capítulo 6 ~ [Coro]~ Capítulo 7 ~ [Coro]~ Sulamita, bailando entre dos coros hasta que ella quiera.~ ~[Coro]~ y organicé dos grandes coros El segundo coro avanzaba hacia Los dos coros se ubicaron en la Casa oyó la música y los coros</p>
Dirigir	<p>1Cron, 6, 16</p> <p>1Cron, 15, 21</p>	<p>puso David para dirigir el canto cítaras de octava, para dirigir el canto</p>
Entonar (y conjugaciones)	<p>Is, 14, 4</p> <p>Jb, 21, 12</p> <p>Neh, 11, 17</p> <p>Neh, 12, 46</p> <p>Ecl, 12, 4</p>	<p>entonarás esta sátira contra el rey Entonan canciones con el tambor el canto de los himnos y entonaba la oración jefe de los cantores y se entonaban cantos de pájaros y enmudecerán las que entonan</p>

	<p>Jdt, 15, 13</p> <p>Tob, 12, 21</p> <p>1Mac, 13, 47</p> <p>1Mac, 13, 51</p> <p>2Mac, 12, 37</p> <p>2Mac, 1, 23</p> <p>2Mac, 1, 30</p> <p>Ecli, 50, 18</p> <p>Mt, 11, 17</p> <p>Lc, 7, 32</p>	<p>la seguían entonando himnos de alabanza</p> <p>Ellos bendecían a Dios, entonando himnos</p> <p>Así entró en la ciudad, entonando himnos</p> <p>címbalos y cítaras, y entonando himnos y</p> <p>Y entonando en la lengua de sus padres</p> <p>Jonatán entonaba, y los demás respondían</p> <p>Los sacerdotes entonaban himnos</p> <p>los cantones entonaban sus alabanzas</p> <p>¡Entonamos cantos fúnebres, y no lloraron!</p> <p>¡Entonamos cantos fúnebres, y no lloraron!</p>
Flautista	Apoc, 18, 22	y de los músicos, de los flautistas
Himno(s)	<p>2Sam, 23, 1</p> <p>Sal, 9, 3</p> <p>Sal, 27, 6</p> <p>Sal,100, 4</p> <p>2Cron, 29, 28</p> <p>2Cron, 31, 2</p> <p>Neh, 11, 17</p> <p>Neh, 12, 8</p> <p>EstGr, 4, 10</p> <p>Jdt, 15, 13</p> <p>Tob, 12, 21</p> <p>1Mac, 4, 33</p> <p>1Mac, 13, 47</p> <p>1Mac, 13, 51</p>	<p>Jacob y el cantor de los himnos de Israel.</p> <p>Regocijarme en ti, y cantar himnos</p> <p>sacrificios jubilosos, y cantaré himnos</p> <p>entren en sus atrios con himnos de</p> <p>mientras se cantaban los himnos y</p> <p>culto y cantar alabanzas e himnos en las</p> <p>dirigía el canto de los himnos y entonaba</p> <p>con sus hermanos de los himnos</p> <p>para que vivamos y cantemos himnos a tu</p> <p>coronas, la seguían entonando himnos de</p> <p>bendecían a Dios, entonando himnos, y lo</p> <p>aman, para que te canten himnos de</p> <p>en la ciudad, entonando himnos y</p> <p>címbalos y cítaras, y entonando himnos y</p>

	<p>2Mac, 1, 30</p> <p>2Mac, 10, 7</p> <p>2Mac, 10, 38</p> <p>Ecli, 39, 35</p> <p>Ecli, 47, 8</p> <p>1Cor, 14, 15</p> <p>Ef, 5, 19</p> <p>Col, 3, 16</p>	<p>Los sacerdotes entonaban himnos,~ verdes y palmas, elevaban himnos a bendijeron al Señor con himnos y corazón y en alta voz, canten himnos y palabras de gloria; cantó himnos de todo la inteligencia, cantar himnos con el reúnan, reciten salmos, himnos y cantos de todo corazón salmos, himnos y cantos</p>
Improvisar	Am, 6, 5	Improvisan al son del arpa, y como
Instrumentistas	Apoc, 18, 22	los flautistas y de los trompetistas
Instrumento(s)	<p>Am, 6, 5</p> <p>1Sam, 18, 10</p> <p>1Sam, 19, 9</p> <p>Sab, 19, 18</p> <p>Sal, 4, 1</p> <p>Sal, 6, 1</p> <p>Sal, 54, 1</p> <p>Sal, 55, 1</p> <p>Sal, 57, 8</p> <p>Sal, 61, 1</p> <p>Sal, 67, 1</p> <p>Sal, 76, 1</p> <p>Sal, 98, 5</p> <p>Sal,105, 2</p> <p>Sal,108, 2</p>	<p>inventan instrumentos musicales</p> <p>David tocaba su instrumento como los otros mano, y David tocaba su instrumento propiedades, como en un instrumento de Para instrumentos de cuerda, Salmo de David. Del maestro de coro. Para instrumentos de Del maestro de coro. Para instrumentos de ~ Del maestro de coro. Para instrumentos de Voy a cantar al son de instrumentos Del maestro de coro. Para instrumentos de Del maestro de coro. Para instrumentos de Del maestro de coro. Para instrumentos de con el arpa y al son de instrumentos canten al Señor con instrumentos musicales, Voy a cantar al son de instrumentos:</p>

	<p>Dan, 3, 5</p> <p>Dan, 3, 7</p> <p>Dan, 3, 10</p> <p>Dan, 3, 15</p> <p>1Cron, 15, 16</p> <p>1Cron, 16, 5</p> <p>1Cron, 16, 9</p> <p>1Cron, 16, 42</p> <p>1Cron, 23, 5</p> <p>2Cron, 5, 13</p> <p>2Cron, 7, 6</p> <p>2Cron, 23, 13</p> <p>2Cron, 29, 26</p> <p>2Cron, 29, 27</p> <p>2Cron, 34, 12</p> <p>Neh, 12, 36</p> <p>1Mac, 9, 39</p> <p>Rom, 6, 13</p> <p>Rom, 6, 13</p> <p>1Cor, 14, 7</p>	<p>cornamusa y de todo clase de instrumentos</p> <p>cornamusa y de toda clase de instrumentos</p> <p>cornamusa y de toda clase de instrumentos,</p> <p>cornamusa y de toda clase de instrumentos, a</p> <p>hermanos los cantores, con instrumentos</p> <p>Benaías, Obededom y Ieiel, con instrumentos</p> <p>canten al Señor con instrumentos musicales</p> <p>consigo trompetas, címbalos e instrumentos</p> <p>alababan al Señor con los instrumentos que</p> <p>de los címbalos y de los instrumentos</p> <p>los levitas tocaban los instrumentos musicales</p> <p>las aclamaciones con sus instrumentos</p> <p>estuvieron preparados con los instrumentos de</p> <p>trompetas acompañadas por los instrumentos</p> <p>levitas, que sabían tocar instrumentos</p> <p>Jananí, provistos de los instrumentos</p> <p>hermanos, al son de tambores e instrumentos</p> <p>Ni hagan de sus miembros instrumentos de</p> <p>y hagan de sus miembros instrumentos de</p> <p>lo mismo que con los instrumentos de música</p>
Música (y derivados)	<p>Gn, 31, 27</p> <p>1Rey, 10, 12</p> <p>2Rey, 3, 15</p> <p>Sal, 68, 26</p>	<p>fiesta, con cantos y con música de tambores</p> <p>cítaras y arpas para los músicos</p> <p>Pero ahora, tráiganme un músico. Y mientras</p> <p>el músico pulsaba</p> <p>cantores van al frente, los músicos, detrás;</p> <p>cuerdas y la lira, con música de cítara.</p>

	<p>Sal, 92, 4</p> <p>Sal, 95, 2</p> <p>Neh, 12, 27</p> <p>1Mac, 9, 41</p> <p>Ecli, 22, 6</p> <p>Ecli, 32, 3</p> <p>Ecli, 32, 6</p> <p>Ecli, 40, 20</p> <p>Ecli, 49, 1</p> <p>Mt, 9, 23</p> <p>Lc, 15, 25</p> <p>1Cor, 14, 7</p> <p>2Cron, 9, 11</p> <p>Apoc, 18, 22</p>	<p>Gracias, aclamemos con música al Señor!</p> <p>Acción de gracias y con música de címbalos, boda terminó en duelo y la música en Música en un duelo son las palabras discreción y sin interrumpir la música.</p> <p>Un engaste de oro es la música melodiosa</p> <p>El vino y la música alegran el corazón la miel al paladar, como música en medio de</p> <p>Jesús vio a los que tocaban música fúnebre y a cerca de la casa, oyó la música y los coros que con los instrumentos de música, por ejemplo cítaras y arpas para los músicos. Nunca se que tocan el arpa y de los músicos, de los</p>
Nota(s)	1Cor, 14, 7	flauta o la cítara. Si las notas
Salmo(s) <sup>25</sup>	<p>2Sam, 22</p> <p>Is, 26</p> <p>Jdt, 16, 1</p> <p>Mt, 26, 30</p> <p>Mc, 14, 26 </p> <p>Lc, 20, 42</p> <p>Lc, 24, 44</p>	<p>Salmo de David</p> <p>Salmo: la esperanza en los juicios compongan en su honor un salmo de alabanza</p> <p>Después del canto de los Salmos</p> <p>Después del canto de los Salmos dicho en el Libro de los Salmos en los Profetas y en los Salmos</p>

<sup>25</sup> Se excluyen los términos “salmo/s” del libro de Salmos, ya que son casi dos centenares, la mayoría de ellos forman parte del título de muchos de los versículos, alargaría esta tabla de manera muy notable y al final de las tablas hay un resumen del número exacto de términos “salmo/s” presentes en la Biblia.

	<p>Hech, 1, 20</p> <p>Hech, 13, 33</p> <p>1Cor, 14, 26</p> <p>Ef, 5, 19</p> <p>Col, 3, 16</p> <p>Sant, 5, 13</p>	<p>En el libro de los Salmos está escrito como está escrito en el Salmo segundo uno puede cantar salmos, otro enseñar</p> <p>Cuando se reúnan, reciten salmos y de todo corazón salmos, himnos y cantos</p> <p>Si está alegre, que cante salmos</p>
<p>Sonar (y conjugaciones)</p>	<p>Lev, 25, 9</p> <p>Num, 10, 3</p> <p>Jos, 6, 4</p> <p>1Rey, 1, 34</p> <p>2Sam, 2, 28</p> <p>2Sam, 18, 16</p> <p>2Sam, 20, 22</p> <p>Is, 3, 16</p> <p>Os, 5, 8</p> <p>Jl, 2, 1</p> <p>Zac, 9, 14</p> <p>1Cron, 16, 5</p> <p>2Cron, 29, 27</p> <p>Neh, 4, 12</p> <p>1Mac, 3, 54</p> <p>1Mac, 4, 13</p>	<p>Expiación– ustedes harán sonar la trompeta en</p> <p>Cuando se hagan sonar las dos trompetas y los sacerdotes harán sonar las trompetas ustedes sonarán la trompeta y lo aclamarán</p> <p>Luego Joab hizo sonar el cuerno</p> <p>Joab hizo sonar el cuerno y la tropa dejó arrojaron a Joab. Este hizo sonar la trompeta y los pasos cortos, haciendo sonar las hebillas</p> <p>¡Hagan sonar el cuerno en Guibeá y la trompeta en Sión, hagan sonar la alarma en mi como el rayo. El Señor hará sonar la trompeta</p> <p>arpas y cítaras. Asaf hacía sonar los los cantos del Señor y sonaron las trompetas</p> <p>hombre encargado de hacer sonar el cuerpo</p> <p>Luego, hicieron sonar las trompetas y hombres de Judas hicieron sonar la trompeta</p>
<p>Sonido(s)</p>	<p>Ex, 19, 16</p> <p>Ex, 19, 19</p> <p>Ex, 20, 18</p>	<p>se oyó un fuerte sonido de trompeta.</p> <p>El sonido de la trompeta se hacía truenos, los relámpagos y el sonido de la</p>

Ex, 28, 35	función sacerdotal, y el sonido de las
Deut, 4, 12	y ustedes escuchaban el sonido de sus
Jos, 6, 5	cuando ustedes oigan el sonido de las
1Rey, 1, 41	por su parte, al oír el sonido de la trompeta
Is, 14, 11	al Abismo, junto con el sonido de tus arpas;
Jer, 4, 19	Porque oigo el sonido de la trompeta
Jer, 4, 21	que ver la señal y oír el sonido de la
Jer, 42, 14	no oiremos el sonido de la trompeta
Ez, 26, 13	y ya no se escuchará el sonido de tus cítaras. ~
Ez, 33, 4	Si alguien escucha el sonido de la trompeta
Ez, 33, 5	El escuchó el sonido de la trompeta, pero no
Am, 2, 2	gritos de guerra, al sonido de la trompeta
Am, 5, 23	cantos, no quiero oír el sonido de tus arpas.
Sof, 1, 16	Día de sonidos de trompeta y de gritos
Sal, 47, 6	asciende al sonido de trompetas.
Sal, 98, 6	Con clarines y sonidos de trompeta
Sab, 19, 18	instrumento de cuerdas los sonidos cambian
Dan, 3, 5	Apenas escuchen el sonido de la trompeta
Dan, 3, 7	todos los pueblos oyeron el sonido de la
Dan, 3, 10	que todo el que oiga el sonido de la trompeta,
Dan, 3, 15	apenas oigan el sonido de la trompeta
Ecli, 40, 21	flauta y el arpa emiten sonidos melodiosos
Neh, 4, 14	Allí donde oigan el sonido del cuerno, corran
1Mac, 5, 31	y el sonido de las trompetas subía hasta
1Mac, 9, 12	por ambos lados, al sonido de las trompetas,
Mt, 24, 31	sus ángeles para que, al sonido de la trompeta,

	1Cor, 14, 8 Heb, 12, 19	si la trompeta emite un sonido confuso sonido de trompeta, y un estruendo
Toque y tocar (y conjugaciones)	Lev, 23, 24 Lev, 25, 9 Num, 10, 5 Num, 10, 6 Num, 10, 6 Num, 10, 7 Num, 10, 8 Num, 10, 9 Num, 10, 10 Jc, 7, 18 Jc, 7, 19 Jos, 6, 13 Jos, 6, 13 Jos, 6, 16 Jos, 6, 20 2Rey, 9, 13 Ez, 7, 14 1Sam, 13, 3 1Sam, 16, 16 1Sam, 16, 16 1Sam, 16, 17 1Sam, 16, 18 2Sam, 15, 10	anunciada con toque de trompetas harás resonar un fuerte toque de trompeta Cuando ustedes den un toque de trompeta y al segundo toque de trompeta Así, el toque de trompetas se tocarán las trompetas sin proferir Las trompetas las tocarán los hijos deberán tocar las trompetas tocarán las trompetas sobre también ustedes tocarán las trompetas ellos tocaron las trompetas avanzaban sin dejar de tocar las trompetas se dejó de tocar las trompetas los sacerdotes tocaron con más fuerza fuerte grito y se tocaron las trompetas Luego tocaron la trompeta y gritaron Tocarán la trompeta Entonces Saúl hizo tocar la trompeta él tocará la cítara un hombre que sepa tocar la cítara. Búsqüenme un hombre que toque bien Jesé, el de Belén, que sabe tocar. Apenas oigan el toque de la trompeta

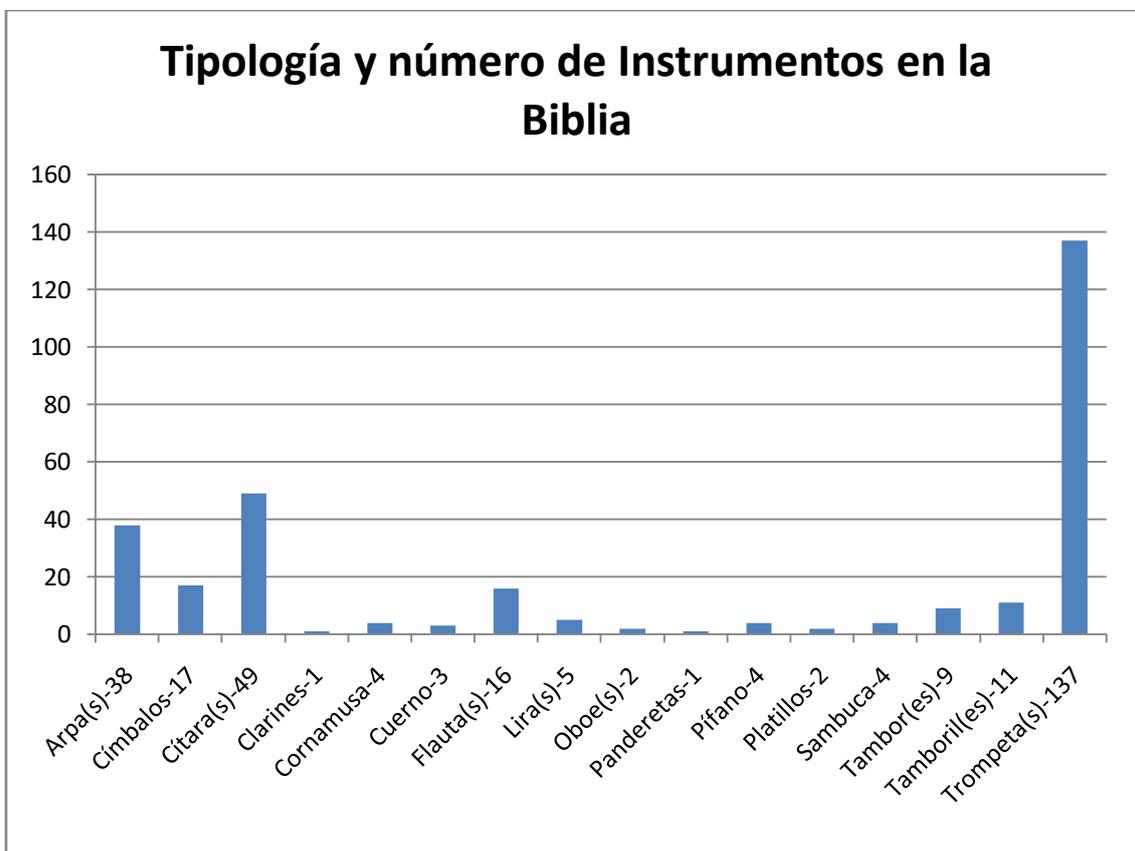
	<p>Sal,144, 9</p> <p>Jer, 6, 17</p> <p>2Cron, 13, 14</p> <p>2Cron, 34, 12</p> <p>1Mac, 6, 33</p> <p>1Mac, 9, 13</p> <p>1Mac, 16, 8</p> <p>1Tes, 4, 16</p> <p>Apoc, 8, 13</p>	<p>un canto nuevo y tocar para ti</p> <p>Presten atención al toque e la trompeta</p> <p>los sacerdotes tocaron las trompetas.</p> <p>Los levitas, que sabían tocar</p> <p>el ataque y se tocaron las trompetas.</p> <p>De Judas también tocaron las trompetas</p> <p>En seguida tocaron las trompetas</p> <p>al toque de la trompea de Dios</p> <p>se disponen a tocar los otros tres Angeles!</p>
Trompetista	Apoc, 18, 22	de los flautistas y de los trompetistas

### 3.1.1. Resumen, clasificación y valoración de los términos musicales en la Biblia.

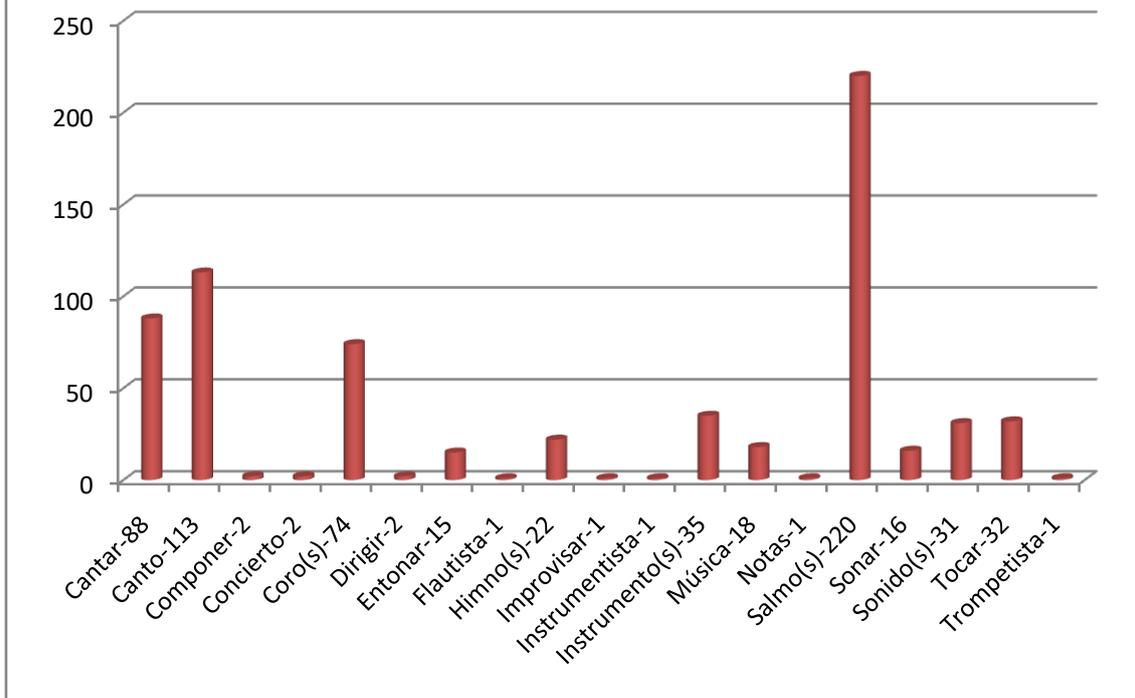
Una vez expuestas las tablas anteriores sobre el número de términos musicales presentes en la Biblia, es requisito imprescindible presentar los resultados de manera gráfica y general para que las pequeñas referencias hechas a cada uno de los términos y citas no nos hagan perder la perspectiva general.

Por ello, a continuación se incluyen diferentes gráficos para ubicar de manera general estos términos. Las siguientes tablas son tan sólo un resumen de los datos expuestos anteriormente de una manera gráfica y visual, así como una clasificación de las mismas según su recurrencia en los diferentes libros de la Biblia, así como también una clasificación de su incidencia en el Antiguo y Nuevo Testamento.

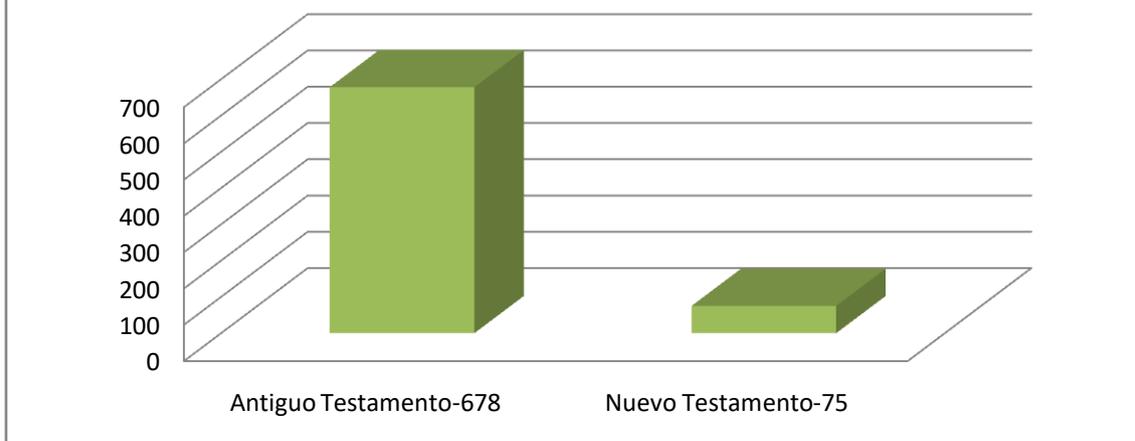
Los datos expuestos se han organizado en tablas de valores números simples, donde están representados los diferentes elementos analizados en el eje horizontal seguidos de su número de apariciones en la Biblia. En la parte superior del término se puede encontrar columnas comparativas donde comparar visualmente el número de elementos.



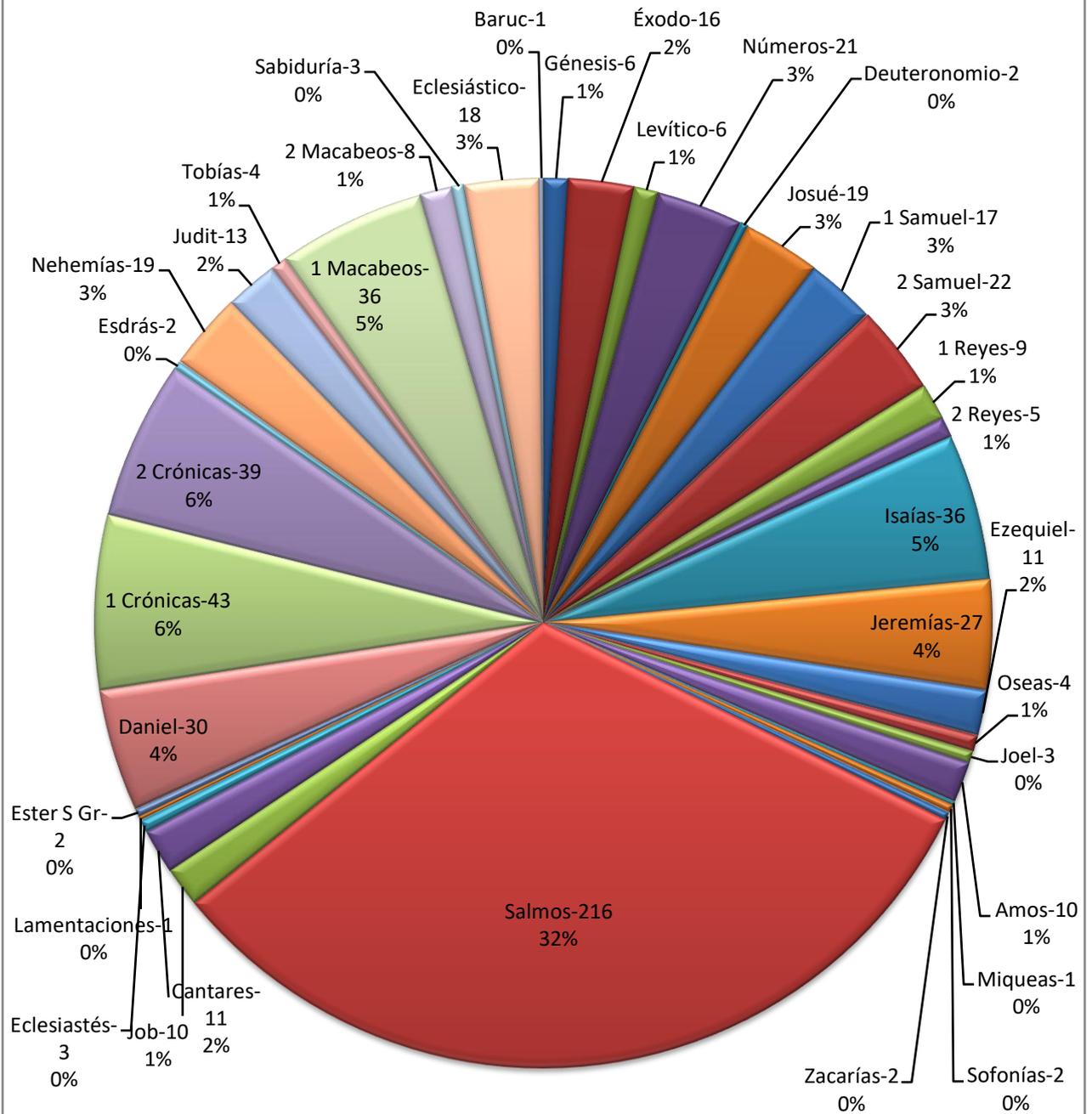
## Tipología y número de los términos musicales no instrumentales presentes en la Biblia.



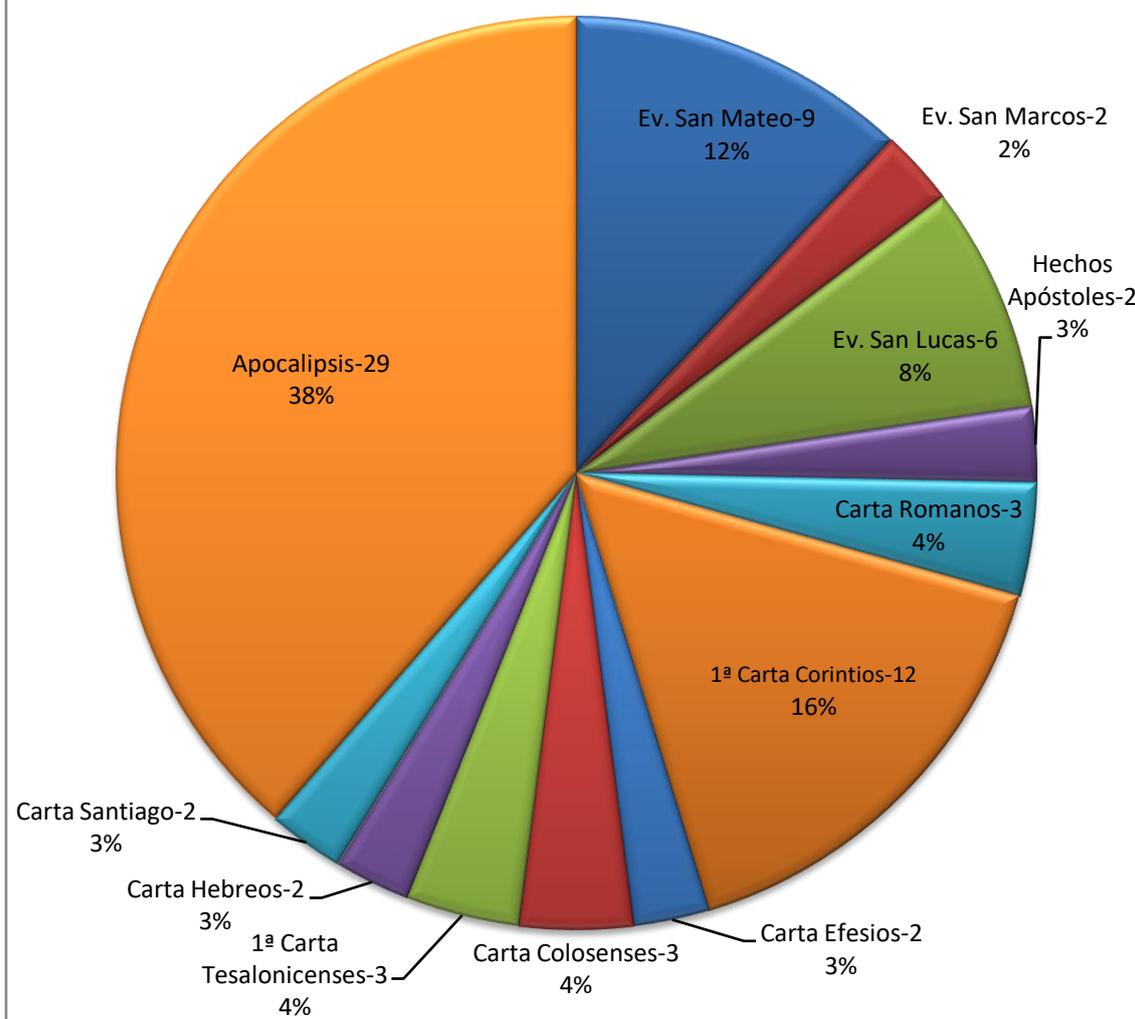
## Número total de términos musicales divididos entre el AT y NT



## Términos musicales que incluye cada libro del Antiguo Testamento. (Se excluyen aquellos libros sin ningún término)



## Términos musicales que incluye cada libro del Nuevo Testamento (Se excluyen aquellos libros sin ningún término)



### 4.1.2 Análisis sobre la incidencia de los términos anteriormente analizados.

Una vez expuestas individualmente y en conjunto todas las citas bíblicas con términos musicales, podemos comprobar que la Biblia posee un abanico relativamente amplio de términos musicales, los cuales se amplian aún más en otras versiones de las Sagradas

Escrituras traducidas al castellano donde aparecen instrumentos tales como el *sistro*<sup>26</sup> que se encuentra omitidos en la versión vaticana de la Biblia que ha sido consultada.

Los términos musicales no se hallan repartidos de forma uniforme a lo largo de las Escrituras, sino que presentan una mayor o menor incidencia dependiendo de si estamos en leemos el Antiguo o el Nuevo Testamento e incluso presentan gran variaciones dependiendo del libro. Por ejemplo: como se ha demostrado anteriormente el libro de los Salmos está repleto de términos de carácter musical (216), mientras que el Evangelio según San Juan no posee ninguno de los términos analizados.

Estas marcadas diferencias en la utilización de la terminología musical vienen dadas no sólo por una disparidad en la forma de redacción de los diferentes capítulos que conforman cada uno de los libros, sino también por una marcada diferenciación de los temas que se tratan en cada uno de ellos.

Así por ejemplo tenemos que el libro de Salmos contiene aproximadamente un tercio de toda la terminología musical del Antiguo Testamento y casi un 25% de la total, siendo esta terminología de carácter eminentemente vocal frente a la terminología instrumental que contiene libros como las Jeremías o Isaías donde la práctica instrumental predomina frente al canto.

Así pues, el peso de la terminología musical entre el Antiguo y Nuevo Testamento está totalmente desequilibrado, siendo el primero de ellos más de nueve veces profuso que su contrapartida del Nuevo Testamento, estando presentes 678 términos en el Antiguo por tan sólo 75 en su contrapartida del Nuevo Testamento.

La disimilitud en la cantidad de términos, así como también su ubicación tuvieron un importante impacto en la manera de concebir el Antiguo Cristianismo por algunos cristianos como los Padres de la Iglesia, hechos los cuales serán explicados más adelante.

Sea como fuere, el papel de la música dentro de la religión cristiana sea cual sea su vertiente ha sido acreditada suficientemente en las Escrituras, por lo que no hacer uso de

---

<sup>26</sup> Antiguo instrumento musical de metal en forma de herradura o aro atravesado por varillas, que se hacía sonar agitándolo en la mano.

ella es sin duda una falta a la Tradición cristiana, así como también a las enseñanzas recogidas en los diferentes libros de la Biblia.

Es precisamente este asunto sobre cómo utilizar adecuadamente la música en el cristianismo el que suscitará importantes debates entre teólogos y eruditos cristianos, los cuales empezaron ya en algunos de los escritos realizados por los Padres de la Iglesia y que continúan de alguna hoy en día con la inclusión o no de grupos musicales de la más diversa índole en una gran variedad de festividades cristianas.

### **4.1.3 Origen y herencia de la liturgia musical cristiana.**

Como se expuso en el apartado de propósitos de esta tesis, la investigación de las creencias que afectan a la práctica instrumental era uno de los ejes sobre los cuales se sustenta el presente trabajo. Por este motivo, determinar el origen y herencia de la liturgia musical cristiana presenta un punto ineludible de partida, ya que este determina en buena medida la práctica instrumental y vocal utilizada en el cristianismo primitivo y en buena medida también el actual.

Haciendo una lectura sobre las raíces del cristianismo y su fundador, resulta evidente que Jesús era un predicador judío nacido en la provincia romana de Judea. Creció en una familia judía piadosa, la formación musical de Jesús en el ámbito litúrgico es de esperar que fuese de raíz eminentemente judía, con pocas o nulas influencias de otros tipos de músicas. A tener de las investigaciones musicológicas y teológicas recientes, no hay nada que sugiera lo contrario<sup>27</sup>.

Sus once discípulos encargados de transmitir la palabra de Jesús<sup>28</sup> también eran de cultura judía, por lo que resultaría bastante lógica la idea de que, debido al origen judío tanto de Jesucristo como de los doce primeros apóstoles, el cristianismo primitivo de los primeros siglos de nuestra era adoptó el sistema musical judaico. Sin embargo, la historia del pueblo judío es especialmente convulsa y esto probablemente fue uno factor determinante para que la música judía no pasase a forma parte de la liturgia cristiana (como se explicará a continuación).

Históricamente, los judíos sufrieron varias persecuciones y exilios a lo largo de su historia. Entre ellas, destacan especialmente las dos diásporas judías. La primera de ellas, acaecida en el 586 a.C. por el rey Nabucodonosor II tras la conquista y la destrucción del primer Templo de Jerusalén dio lugar a la primera gran Diáspora judía. La segunda (que es la que nos interesa), fue acaecida tras la derrota de la rebelión judía de Bar Kojba en el año 135 d.C. a manos del emperador romano Tito (entonces tan sólo con cargo de general del ejército). Esta última diáspora promovió la huida de Judea de

---

<sup>27</sup> Véase la bibliografía especificada al final del trabajo, así como también el apartado anterior sobre el canon cristiano y la música donde se demuestra que en el Antiguo Testamento la música litúrgica judaica no presenta interferencias de otras culturas musicales.

<sup>28</sup> Véase Marcos 16:15 cuando Jesús resucitado se aparece a sus discípulos y les dice “id por todo el mundo y predicar el evangelio a toda criatura”. Por ese motivo excluyo a Judas de entre los predicadores, ya que cuando reciben la llamada de Jesús de predicar la Palabra al pueblo Judas ya no está entre ellos.

un gran número de judíos, haciendo que el culto hebreo quedase dividido entre múltiples comunidades en diferentes territorios. Esta división, sumada al hecho de que la mayor parte de conversos al cristianismo era de cultura pagana/helena fue determinante en la adopción de una música litúrgica que poco tenía que ver con la judaica.

La división en pequeñas comunidades fue contraproducente al desarrollo de una cultura musical litúrgica judía, resultando seguramente en el hecho de no tener textos musicales equivalentes a las modernas partituras o la antigua escritura musical helénica que fuesen creados por los antiguos judíos. Estos hechos, que a priori pudieren resultar anecdóticos, resultan especialmente destacados teniendo en cuenta el valor que se le daba al texto y a la palabra escrito en la cultura hebrea.

La música hebrea parece estar estancada durante un buen período de tiempo. La música judía entendida esta en un sentido culto y religioso es una materia relativamente nueva en el mundo de la musicología. Su primera figura relevante en la edad contemporánea fue el musicólogo judío Abraham Zvi Idelsohn (1882-1938) el cual fue muy probablemente la figura hebrea más relevante del siglo XX que estudió a liturgia judía en su contexto histórico. Este investigador transcribe las diferentes melodías del culto y del folclore judíos utilizando una adaptación mínima del sistema de música clásico europeo al judaísmo consistente en escribir de derecha a izquierda lo que las lenguas romances escriben de izquierda a derecha tal y como se puede ver en el ejemplo siguiente.

La utilización del sistema europeo para transcribir las melodías judías sacras y profanas denota un hecho que es común en prácticamente todas las culturas: la aparente falta de un sistema de escritura musical que pueda determinar con precisión la altura de los sonidos y los ritmos. Siendo esto así, resulta imposible que el cristianismo tomase del judaísmo un sistema de notación musical que, al menos por lo que sabemos hoy en día, no existía (o al menos no hay pruebas de ello anteriores a nuestra era).

Por otro lado, otras de las investigaciones realizadas a en el siglo XX por Abraham Zvi Idelsohn<sup>29</sup> muestran una gran correspondencia entre las melodías antiguas y medievales de los judíos orientales con las melodías cristianas del Canto gregoriano.

**Ilustración 1-Book of songs**

1. בְּחִלּוּמֵי

בְּחִלּוּמֵי
לְאֵל יְיָ



I קַל - הָ - לֵךְ - לֶחֶם - פִּי - בִּי - מִ-עַלְתָּ - עַל-מְדַוּ סָבִיב מַ - שֵׁן - הָיָה ,  
 II מִ-פֶּן-יִי - קָהּ מֵאֲדָ - עַל - דֵּי - קָהּ - שֵׁן - רוּחַ - לֵךְ - בֵּן - מִפֶּן - תָּיִן.  
 III פֶּן - דָּ - בֵּן - רוּחַ - נְ-יִשֵׁן - הָ - רוּחַ עַד אֲזַי יוֹם הַזֶּה - פִּי - עַל ;  
 אֲזַי - כֵּן - לֵךְ - מִזֶּה - עַל - פֶּן - לֵךְ - מִזֶּה לְמֵרוֹם - הָ - קָ - קָי - עַל .

Extracto de la primera melodía de la obra de Idelsohn sobre música judía de *Book of songs*. Obsérvese que la escritura utilizada es una adaptación de la occidental, en la cual el sentido de la escritura está, al igual el hebreo, invertido respecto al modelo latino (se escribe de derecha a izquierda).

Algunos autores, como Pérez Gutiérrez (Pérez, 2002, pág. 122), presentan esta relación como una muestra de la influencia de la música judía en la cristiana en la cual la segunda estaría supeditada a los planteamientos de la primera. Sin embargo, esto resulta difícil de afirmar por varias razones.

La primera de ellas, la muestra limitada de partituras de música de los judíos debido a la diáspora. La extrema fragmentación de las comunidades judías propició que la muestra de textos musicales que proporciona Idelsohn sea relativamente reducida, especialmente si la comparamos con el gran número de manuscritos y libros musicales que tenemos bien conservados de una amplia variedad de monasterios cristianos y otros lugares de culto.

La segunda razón y tal vez la más importante es que los textos musicales judíos que muestran innovaciones respecto a sus predecesores son siempre posteriores a los cristianos. Así por ejemplo, pone como una de los primeros textos musicales escritos en hebreo (Idelsohn, 1948 pág. 37), el cual data del siglo XIII d.C. Es decir es posterior, a las innovaciones tan fundamentales como las de los monjes Hucbaldo de Saint-Amad (840-920) y Guido de Arezzo (991-1050).

<sup>29</sup> En muchos aspectos, se puede considerar a Idelsohn como uno de los padres de la música hebrea moderna. Escribió la primera ópera judía en dicha lengua en 1922, *Yiftah* (traducido como Jefe, narra los acontecimientos bíblicos de este personaje, que fue uno de los jueces del Israel. En la Biblia se le muestra en el Libro de los jueces guiando a los israelitas contra los amonitas) y fue uno de los primeros hebreos en presentar música litúrgica hebrea adaptada a la escritura musical occidental. Entre sus libros destacan , *Book of songs* (1912-1922), *Jewish music in Its Historical Development* (1929) y *Jewish Liturgy* (1932).

## Ilustración 2 Partitura Idelsohn



*Imagen extraída del libro de Idelsohn, 1948, pág. 37.*

*Reuclin, De Accentibus (1518). Hagenau: Biblioteca H. U. C.*

Así pues, las causas que justifican la refutación del origen judío de la música liturgia cristiana primitiva son:

- La diáspora: que produjo una gran fragmentación de las comunidades judías, debilitando su influencia ante una cristiandad mayor en número. La dispersión propició que el número de textos sea significativamente bajo respecto a los cristianos.
- La falta de investigación o textos musicales judíos que posibiliten contar con un número de partituras de los primeros siglos de nuestra era que sea suficientemente amplio para constatar una evolución propia en la escritura musical judaica. Existe una clara brecha evolutiva entre los textos primitivos judaicos y las primeras partituras. La adopción de la escritura musical cristiana por parte de las comunidades judías parece ser, a priori, la causa más probable que explica las similitudes entre estos dos textos.
- La muestra de textos judíos presentados en la obra de Idelsohn muestran una clara correspondencia con la música cristiana medieval. Las obras judías que

muestra innovaciones respecto a sus predecesores están realizadas con posterioridad a las cristianas y adquieren sus características con una adaptación mínima a la escritura del hebreo.

Podemos determinar que el origen del lenguaje musical cristiano en tanto en cuanto al código utilizado no es judaico<sup>30</sup>. Como se demostrará en posteriores apartados, la forma de escritura, así como también los escritos teóricos cristianos como también los sonidos utilizados no corresponden a los usos y costumbres hebreos, sino a los helenos.

No obstante, argumentar que existe una ruptura total entre la liturgia musical cristiana y judía resultaría en extremo aventurado e impreciso. Se puede argumentar que hay una continuidad en las formas y usos musicales hebreos, enmarcados en la utilización de determinadas formas musicales como la salmodia y la himnodia<sup>31</sup>. Por tanto la Tradición hebrea continúa, en cierta manera, enriquecida por un sistema musical teórico de carácter heleno que anteriormente carecía.

---

<sup>30</sup> Nos referimos aquí a que el sistema musical cristiano se basa en el griego en sus fundamentos teóricos, no así en sus usos prácticos.

<sup>31</sup> La Biblia recoge los primeros cánticos a Dios en el libro del Éxodo (véase Éxodo, 15, 1), los cuales se van desarrollando hacia formas más desarrolladas como los salmos (véase el libro de Salmos).

#### **4.1.4 Relación entre los modos eclesiásticos con los griegos y babilónicos. Los modos eclesiásticos provienen de estos.**

Como ya se ha expuesto anteriormente, la música en el cristianismo primitivo es de carácter helénico en sus vertientes teórica y escrita. Aunque es cierto que en la práctica y la moralidad (o filosofía) presenta múltiples diferencias con respecto al cristianismo, es necesario establecer antes de cualquier desarrollo ulterior las bases de qué es la música griega y cómo es su relación con los paganos y cristianos helénicos en los primeros dos y tres siglos de nuestra era.

Comencemos con la siguiente cita de Homero: “canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles”. Con esta cita<sup>32</sup> se rememora el poder sobrenatural y divino de la música en la antigua Grecia. El elemento sobrenatural que se atribuye a la música impregna a los antiguos dioses paganos. Desde la edificación de las murallas Tebas mediante el tañer de la lira de Anfión<sup>33</sup> a los viajes de Orfeo<sup>34</sup> nos llevan siempre a la misma conclusión: la música puede transgredir el orden establecido.

Es esta la música que aparece como un punto de contacto entre cielo y tierra, entre dioses y hombres. Su poder es tal que se expresa en la esfera de la razón como bien tratarían de plasmar los pitagóricos y sus herederos ideológicos<sup>35</sup>, así como la música sobrepasa la esfera de lo racional<sup>36</sup>. Sin embargo, de la música griega y del Mundo Antiguo no queda más que el eco de una tradición. No tenemos ninguna grabación y muy pocos textos. Los textos más musicales más importantes son los siguientes:

---

<sup>32</sup> Homero, *La Ilíada*, 1, 1, Ed. Gredos, Madrid, 1996, traducción Emilio Crespo Güemes.

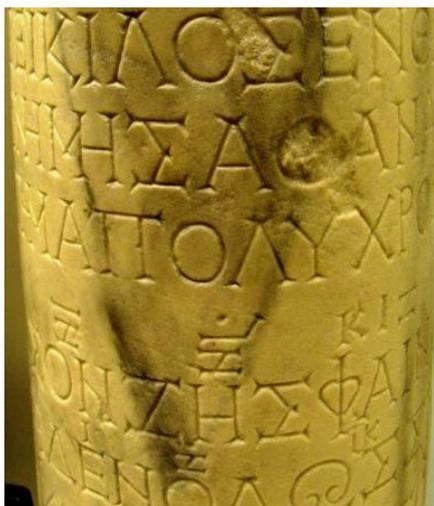
<sup>33</sup> Anfión y su hermano gemelo Zeto, hijos de Zeus y Antíope, conquistaron la ciudad de Tebas. Cuando se hizo necesario fortificarla Zeto comenzó a arrastrar piedras a las murallas, mientras que Anfión las hacía moverse tan solo con el tañer de su lira.

<sup>34</sup> Orfeo recibió del dios Apolo su lira y con ella y su talento no solo era capaz de mover piedras, sino también de cambiar la dirección de los ríos, de descender al mundo de los muertos y de llevarse el alma de su querida Eurídice (aunque, como ya saben, nunca conseguiría que volviera a la vida).

<sup>35</sup> A tal efecto recomiendo la consulta de *Sobre la música* de Arístides Quintiliano, *Armónicos* de Ptolomeo y *Elementa Harmonica* y *Elementa Rhythmica* de Aristógenes de Tarento.

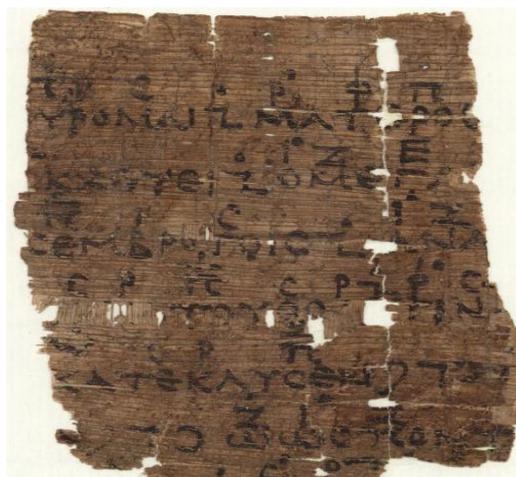
<sup>36</sup> Sabemos de Platón que la música era usada para enervar o calmar el espíritu del hombre, así como por Hipócrates en su *Sobre la enfermedad sagrada* que también era usada para la sanación de enfermedades, generalmente mediante la interpretación de una melodía en modo frigio y una danza ritual.

Ilustración 3 – Epitafio Seikilos



*El Epitafio de Seikilos*<sup>37</sup>

Ilustración 4 – Orestes



*Un fragmento musical de Orestes*<sup>38,39</sup>

Ilustración 5 – Canciones hurritas



*Canciones hurritas de Ugarit y transcripciones de Nipper*<sup>40,41,42</sup>

Ilustración 6 – Oxirrinco



*Un papiro de Oxirrinco*<sup>43</sup>

<sup>37</sup> El epitafio de *Seikilos* o Sícilo se trata de una inscripción en griego realizada sobre una columna de mármol con notación musical en la parte superior de la letra donde indica altura de los sonidos. Se encuentra hoy en día en el museo nacional de Dinamarca, en Kobens Kommune Hovedstaden, ubicado en la capital (Copenhague). Actualmente el epitafio está en el anexo 35 de dicho museo, sala 11. Está datada ca. s. I d.C.

<sup>38</sup> Papiro perteneciente a la Biblioteca Nacional de Austria. Este documento, escrito en griego, está datado en el año 200 a.C. Podemos observar en la parte superior a la línea en griego diversos símbolos que hacen función de notación musical.

<sup>39</sup> El fragmento contiene extractos de los versos 338 a 344 del primer coro de *Orestes*, obra esta escrita por el dramaturgo griego Eurípides (ca. 480 a.C. – ca. 400 a.C.).

<sup>40</sup> Estas canciones son las más antiguas, siendo la anterior de alrededor del 2000 a.C. Se trata de una colección de fragmentos de música escritos en tablas de arcilla cuneiforme. Por el momento, son ocho las tablillas publicadas, las cuales contienen los siguientes textos musicales (1, 2, 4, 5) o teórico-musicales (3, 6, 7, 8):

1. N3545, N3355, N7745, N7679

2. UM 29-15-357, N3020

UEF VII 74 (U7/80)

UET 6/3 338

BM 65217, BM 66616

CBS 10996

Estas cuatro son las primeras partituras musicales que actualmente conocemos. Todas ellas son de origen griego, a excepción de las canciones de Oriente Medio. Estas canciones (ca. 2000 a.C.) son anteriores a todas las demás y poseen un contexto cultural diferente, pero se ha decidido incluirlas debido a las evidentes conexiones entre los textos griegos y orientales.

Resultan curiosas las similitudes que presentan los textos musicales, las cuales difícilmente se pueden explicar por un intercambio directo de conocimientos en una época determinada. Los griegos difícilmente podrían haber noticia de los hurritas, de Ugarit o de Nippur entre el 2000 a.C. y el 1250 a.C. (período en el cual se datan las más antigua y más nueva de las tablillas de música de Oriente). Siendo pues poco probable un intercambio directo comercial o cultural. Aceptando esta hipótesis, resultaría improbable que los músicos de Ugarit o Nippur pudieran influir directamente en la



*En un cuadrado amarillo, Ugarit y Nippur.*

escritura musical griega (por ejemplo que algún erudito fuese a las ciudades estados griegos a enseñarles a escribir música o que recibiesen algún escrito con los símbolos y transcripciones). Así pues, es posible establecer la hipótesis de un *arco cultural* el cual,

---

UET VII 126

CBS 1766

<sup>41</sup> La traducción de los textos y la música es extremadamente compleja, ya que no se conoce la lengua hurrita en profundidad y hay aspectos que todavía son desconocidos. Sin embargo, se conoce que las canciones hurritas son un texto religioso en reverencia a la diosa Nikkal. Por su parte, la tableta cuneiforme de Nipper (Irak) contiene indicaciones

<sup>42</sup> Los himnos hurritas aún están en estudio, recomendamos consultar el artículo de 1997 de R. Fink, así como también la explicación que da el Dr. R. Drumbrill (el descubridor de las tablillas) sobre su transcripción musical en el portal social *youtube* (consulte la bibliografía para una referencia completa).

<sup>43</sup> Papiro de Oxirrinco número 3705, ca. siglo III d.C., hallado recientemente en la ciudad egipcio del mismo nombre. “Se trata de un ejercicio de aprendizaje de notación, en donde un verso en yámbico, siempre el mismo, recibe diferentes musicaciones. El profesor salpicó la notación de errores voluntarios, sea en los propios signos, sea en la elección de notas” (Burnschwigg, J. & Lloyd, G., *El saber griego*, Ed. Akal, Madrid, 2000, pág. 279)

si obedecemos la cronología arqueológica, iría de las ciudades de Mesopotamia de los ríos Tigris y Éufrates hasta los territorios orientales del Mediterráneo y la Magna Grecia.

Sea como fuere, no podemos concebir al Mundo Antiguo con una movilidad y unas migraciones humanas semejantes a la actualidad. Incluso dentro de un mismo imperio, los viajes entre ciudades eran largos y no exentos de peligros. Por ese motivo, tampoco podemos realizar una conexión política o cultural entre Nippur y Ugarit entre el 2000 a.C. y el 1250 a.C., por lo cual la argumentación de una relación cultural que antes se exponía quedaría reforzada. Por otro lado, no había ese período ningún imperio que conectasen estas dos ciudades dentro de sus fronteras. Por tanto, la transmisión del sistema musical escrito probablemente se habrá producido muy paulatinamente y en dirección de Mesopotamia hacia las ciudades griegas.

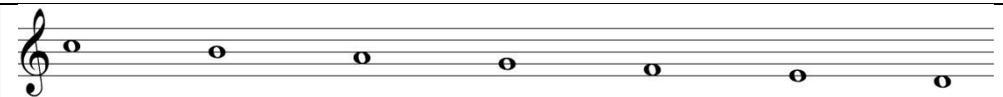
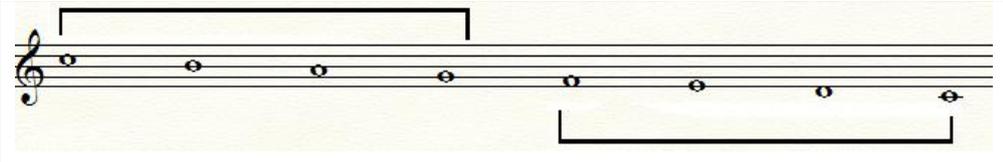
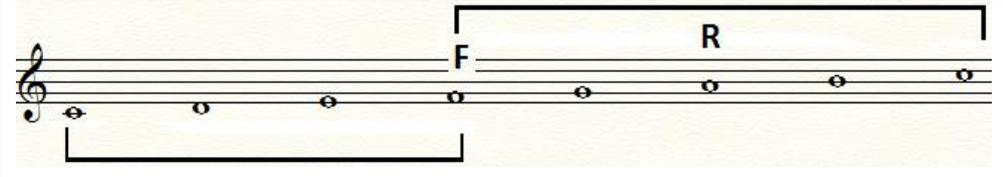
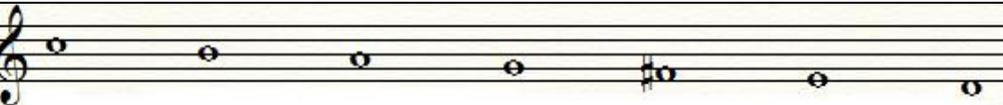
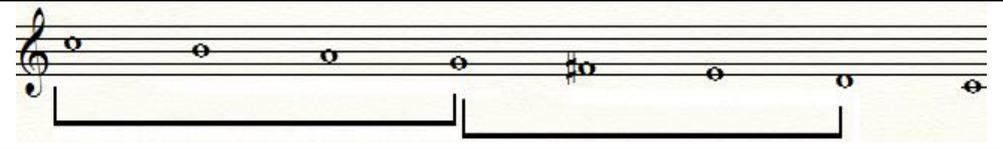
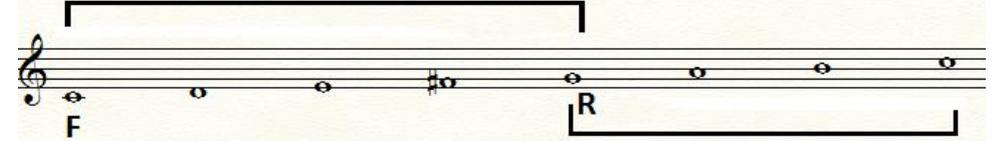
La importancia de esta hipótesis es que permite establecer una conexión musicológica mediante un eje cronológico que iría desde música clásica actual, pasando por los modos eclesiásticos, de ahí a los modos griegos y finalmente hasta sus antecesores históricos de Ugarit y Nippur. Esta interrelación permite establecer características comunes que comparten todos estos sistemas y de los cuales tanto la música litúrgica como la música actual son herederos.

Así pues el vínculo que estableceremos entre los textos teórico-musicales de Oriente y los griegos no está basado en las partituras, sino en el mismo código musical y en los escritos teóricos.

En primer lugar y respecto al código musical, todos los textos establecen un sistema en el cual consideran como duplicado un sonido que se encuentra al doble o la mitad de frecuencia del sonido anterior. Es decir, a la octava superior o inferior. Además, entre este sonido y su duplicado establecen una división heptacordal (de siete sonidos). Esta división es común en la música clásica, la litúrgica católica, los modos griegos y los modos orientales.

Leon Crickmore publica una transcripción de las diferentes escalas que los *neobabilonios* utilizaron tomando como referencia las canciones hurritas y de Nipper<sup>44</sup>. Por otro lado, son múltiples los estudios sobre los modos griegos clásicos, así como de los realizados con los modos eclesiásticos<sup>45</sup> (también conocidos como gregorianos). Para realizar una comparativa entre ellos, se ha decidido elaborar la siguiente tabla para mostrar las grandes semejanzas existentes entre ellos tomando como referencia las dos fuentes anteriores<sup>46</sup>.

**TABLA COMPARATIVA DE LOS MODOS DE NIPPUR, MODOS GRIEGOS Y MODOS ECLESIÁSTICOS CRISTIANOS<sup>47</sup>**

Išartum (Nippur)	
M. Lidio (griego)	
Tritus Plagal (eclesiástico)	
Qablutum (Nippur)	
Modo Hipolidio (griego)	
Tritus auténtico (eclesiástico)	

<sup>44</sup> Crickmore, L. (2016). *Planets, heptachords and the days of the week – the harmony of the spheres*, recuperado de <http://www.docfoc.com/leon-crickmore-planets-heptachords-and-the-days-of-the-week> [consultado día 22/08/2016]

<sup>45</sup> Para una consulta, véase la obra de De Pedro Cursá, D. & Mayor Ibáñez, A. *Cuadernos de teoría. Grado medio 1*, Ed. Real Musical, Villaviciosa de Odón, 2000, págs. 65-75.

<sup>46</sup> La mayoría de los modos han sido transportados para que la comparativa se pueda establecer de manera más sencilla.

<sup>47</sup> Esta tabla muestra una comparativa entre los modos orientales, griegos y orientales. En las imágenes están marcados los tetracordos entre corchetes y las notas finalis (F) y repercusio (R). Las dirección de las escalas es mostrada (ascendentes o descendente) tal y como aparecen en las fuentes de referencia.

Nis gaba.ri	
M. Mixolidio (griego)	
Deuterus Plagal (eclesiástico)	

Pitum (Nippur)	
M. Hipodórico (griego)	
Protus Plagal (eclesiástico)	

Embubum (Nippur)	
M. Frigio (griego)	
Protus Auténtico (eclesiástico)	

Kitmum (Nippur)	
-----------------	--

M. Hipofrigio	
Tretardus auténtico (eclesiástico)	

Dórico (griego)	
Deuterus Auténtico (eclesiástico)	

Como se ha podido observar, estos tres sistemas (el *oriental*, el griego y el eclesiástico) presentan gran similitud en lo que respecta a la semejanza de sus modos musicales, que es el equivalente a las modernas escalas mayores y menores que utilizamos hoy en día en la música.

Las diferencias radican principalmente en la conceptualización de sus elementos constitutivos. Así por ejemplo, los griegos buscaban que cada uno de los dos tetracordos que conformaban el modo fuesen simétricos. Es decir, que tuviesen distribuidos en el mismo sitio los tonos y semitonos.

Por otro lado los modos eclesiásticos o gregorianos están constituidos por un pentacordo y un tetracordo cuyo orden determina si el modo es auténtico o plagal. Además, contienen una nota final que da sensación de reposo y otra repercusión que daría tensión a la música, lo que sería equivalente a las actuales concepciones de tónica y dominante respectivamente.

Finalmente, parece que los modos *orientales* también buscaban algún tipo de simetría, bien respecto a la posición que ocuparían respecto a la ejecución en las cuerdas de un instrumento (Colbum, 2009, 97-109), como por ejemplo cuerdas 1-2-3-4-5-4-3-2-1. A

este respecto, Crickmore publica la siguiente imagen en la cual puede apreciarse esta relación (Crickmore, 2012, pág. 3):

Ilustración 7 – Crickmore escalas orientales

Strings		1	2	3	4	5	4	3	2	1			Basic scale	
						D								
					C	D	E							
7			A	B	C	D	E	F	G				<i>kāmu</i>	
9		→	G	A	B	C	D	E	F	G	A	←	<i>oītu</i>	
11	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B		<i>nīs tyāni</i>	
13	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	<i>išartu</i>

No obstante, a pesar de los esfuerzos en transcribir la música antigua al sistema de notación actual occidental, aún hay varios aspectos que se desconocen. Así mismo, cualquier intento de transcripción es meramente una aproximación ya que el sistema de afinación que ellos utilizaban

En primer lugar, el ritmo. No existe un ritmo exacto como tal, sino que está ligado a la prosodia natural del texto. Esto hace depender la velocidad y la duración de las figuras al grado de conocimiento del hablante de la lengua en la cual está escrito el texto, así como también a la época (es necesario recordad que las lenguas evolucionan) y la subjetividad del intérprete.

Otra cuestión es la altura absoluta de los sonidos, la cual parece que no existían. En la actualidad, un gran número de orquestas afinan alrededor del la 3 (según el índice francobelga), el cual equivale a una vibración de alrededor de 442 Hz, aunque esto depende de la orquesta.

Así pues, las transcripciones musicales de los antiguos textos resultan, a la fuerza, imprecisas. Ello es debido a la falta de datos y a la aparente despreocupación de los antiguos por conceptos actuales que son vitales en la música como es la exactitud del ritmo o la afinación también exacta<sup>48</sup>. Por otro lado, los intentos por reproducir la música recurriendo a la organología, la iconografía y la iconología no dejan de ser

<sup>48</sup> Existían dos sistemas de afinación en el mundo antiguo: el canon pitagórico y el sistema Aristógenes de Tarento (también conocido como Aristoxeno). Ambos sistemas necesitan un conocimiento avanzado de matemáticas para su implementación, ya que su aplicación deriva del uso de proporciones aplicadas a una cuerda (es decir, divisiones).

esfuerzos baldíos o mera especulación. Por tanto, ¿qué sabemos realmente de la música, cómo funciona y qué tiene esta que ver con los dioses griegos?

### **3.1.3.1 Fundamentos matemáticos y filosóficos del sistema musical helénico**

En este subapartado queremos demostrar que los elementos musical y religioso están presentes desde los albores de la civilización occidental y que los antiguos griegos trataron. Ya los antiguos babilonios y griegos miraban al cielo maravillados ante la inmensidad del cosmos y se preguntaban por qué los dioses habían creado todo el firmamento y qué podía representar.

Como el pensamiento racional y formal ya estaba desarrollado, diferentes eruditos comenzaron a desarrollar teorías matemáticas sobre el movimiento de los astros para predecir su movimiento. Ello no se debía tan sólo al placer de descubrimiento, sino también a que fueron los dioses quienes habían creado el firmamento, por lo que la predección del movimiento de los astros estaba relacionado con el conocimiento de la voluntad divina y, por tanto, con el destino del propio hombre.

Por otro lado, ya hemos explicado en el apartado anterior de *Investigaciones prehistóricas* que la música estaba imbricada en los procesos religiosos y místicos del hombre. Esa situación no cambia con el advenimiento de la cultura y el desarrollo de estructuras sociales cada vez más complejas. Por tanto, es de suponer que el movimiento de los astros también debe tener su correspondencia en el plano musical.

Esta correspondencia entre música y astrología está sustentada en las matemáticas. Las matemáticas tienen la función de establecer el mundo de manera cuantitativa mediante la determinación de la distancia entre las estrellas y la Tierra y las estrellas. La aplicación de las matemáticas es de suma importancia y supone un avance vital, ya que entonces se creía que las estrellas eran las sendas de los dioses y que, de alguna manera, estas eran su voluntad, por lo que a efectos prácticos estas acababan rigiendo el destino de los hombres.

Esta concepción alcanzaba una dimensión mística y religiosa en la época. Por ejemplo, Platón en su diálogo Fedro expresa claramente esta idea de las sendas celestiales: “Son

muchas, por cierto, las miríficas visiones que ofrece la intimidad de las sendas celestes, caminadas por el linaje de los felices dioses (...). Está lejos la envidia de los coros divinos. Y, sin embargo, cuando van a festejarse en sus banquetes, marchan hacia las empinadas cumbres, por lo más alto del arco que sostiene el cielo”<sup>49</sup>.

Son estas sendas las que recorren los dioses y las almas inmortales. Sin embargo, mientras “los dioses, con el suave balanceo de sus firmes riendas, avanzan fácilmente, a los otros les cuesta trabajo<sup>50</sup>. Porque el caballo entreverado de maldad gravita y tira hacia la tierra, forzando al auriga que no lo haya domesticado con esmero. (...) Cuando [las almas] han alcanzado la cima, saliéndose fuera, se alzan sobre la espalda del cielo, y al alzarse (...) contemplan lo que está al otro lado del cielo”<sup>51</sup>.

Es esta idea pagana de Cielo que Platón asocia al verdadero saber, el equivalente cristiano de la Revelación oculto tras la bóveda celeste y que sólo pueden encontrar las almas siguiendo a los dioses. En esta persecución ni si quiera la mejor de las almas logra ver a los dioses, mas solo su efímero rastro. Y es en esta carrera donde algunas de las almas que los siguen y no han alcanzado a ver algo de lo verdadero pierden sus alas y caen a la Tierra, donde pasan a estar encerradas en un cuerpo humano<sup>52</sup>.

Sin embargo, ¿qué hacía a unos caminos celestiales mejores que otros? La respuesta nos viene de las matemáticas y la armonía 75innea: la numerología expresada a través de la música hace que ciertas combinaciones sonoras creen consonancias y otras disonancias. Estas combinaciones son expresadas con maestría por Aristoxeno y Pitágoras. Aunque no entraremos en detalle, describiremos la relación esencial que subyace entre música y matemáticas, ya que ya hemos descrito la que relaciona astronomía y matemáticas (medir la distancia de las estrellas, esos caminos celestiales) y más adelante describiremos la que subyace en la relación de todos estos elementos (la armonía de las esferas). Así pues, comentemos brevemente la relación entre las matemáticas y la música.

---

<sup>49</sup> Platón, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, Ed. Gredos, Madrid, 1986, 247 a-b, págs. 347-348, traducción C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo.

<sup>50</sup> Se refiere aquí al alma inmortal de las personas.

<sup>51</sup> Platón, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, Ed. Gredos, Madrid, 1986, pág. 348, traducción C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo.

<sup>52</sup> El proceso por el cual un alma pasa de un cuerpo a otro es conocido como transmigración y es defendido hoy en día por aquellos que creen en la metempsícosis. Para comprender la idea de la transmigración en Platón recomendamos la lectura del mito de Er en la *República* (capítulo X, 614a y ss.).

El sistema matemático griego está influido en gran medida por Pitágoras y sus alumnos. Sin embargo, ni Pitágoras ni sus alumnos inmediatos nos han dejado ningún documento al respecto. Es por ello que tenemos que recurrir a las fuentes antiguas para comprobar está relación que para ellos es tan obvia. Al respecto escribía Sexto Empírico en su *Esbozos pirrónicos*:

“Y así se imaginan ellos [los pitagóricos] los cuerpos y el Universo Mundo; el cual dicen también que se gobierna según las proporciones armónicas:

La del salto de cuarta, que es una proporción de una vez y un tercio; como está el ocho respecto al seis.

La del salto de quinta, que es una vez y media; como está el nueve respecto al seis.

Y la del salto de una escala<sup>53</sup>, que es el doble; como está el doce respecto al seis”<sup>54</sup>.

Y no solamente escribe Sixto Empírico, sino también Plutarco y otros muchos autores que atestiguan esta relación en sus obras y que iremos citando a continuación, pero con respecto a otras cuestiones para evitar la repetición innecesaria:

“En cuanto al arte que más agrada al dios, la música, ¿hemos de creer que la cifra no interviene en ella? (...) Todos ellos [los sonidos], tienen en su origen proporciones numéricas; y la proporción es, en el caso de la cuarta, de cuatro a tres, en el de la quinta de tres a dos, en el de octava de dos a uno, en el de la quinta por encima de la octava de tres a uno y en el de la doble octava de cuatro a uno”<sup>55</sup>.

Es por tanto, la idea de la música griega una idea basada en la numerología y sus proporciones. La idea que subyace es que la música se compone de parámetros matemáticos medibles. Al respecto, se le atribuye a Pitágoras experimentos con una cuerda con la que ir probando estas proporciones. Por ejemplo, Diógenes Laercio le atribuye encontrar “el canon (musical) de una sola cuerda”<sup>56</sup>. Es decir, las proporciones matemáticas que tiene que tener una cuerda para producir los sonidos básicos

---

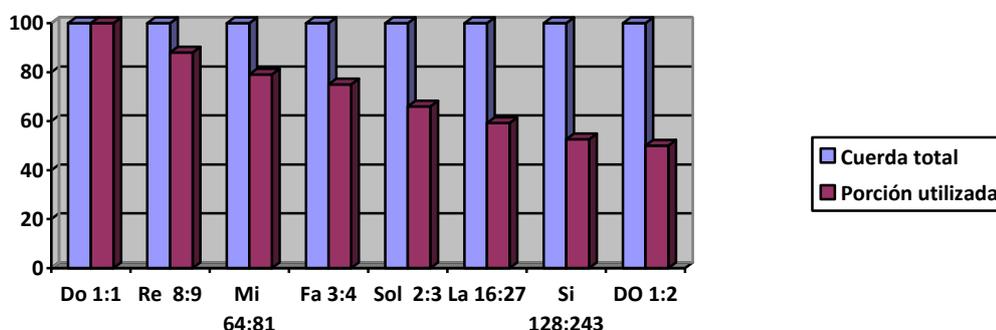
<sup>53</sup> Se refiere aquí al intervalo de octava, ya que esta es la distancia entre los dos extremos de cualquier escala.

<sup>54</sup> Sexto empírico, *Esbozos pirrónicos*, III, 155, Ed.: Gredos, Madrid, 1993, traducción Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego, págs. 287-288.

<sup>55</sup> Plutarco, *La E de Delfos*. Extraído de Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia): VI Isis y Osiris – Diálogos Píricos*, Ed.: Gredos, Madrid, 1995, traducción Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado, pág. 259.

<sup>56</sup> Diógenes Laerte, *Libro VIII: Escuela italiana. Pitágoras y los pitagóricos*, 11, extraído de Diógenes Laerte, *Vidas de los filósofos ilustres: Diógenes Laerte*, Ed.: Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial, Madrid, 2007, traducción Carlos García Gual, pág. 421.

constituyentes de la música griega. Para ello, se atribuye a Pitágoras la idea de coger una cuerda y dividirla en varias proporciones como 77inne expone Sexto Empírico. El experimento en cuestión, del cual deriva los sonidos de la escala griega y su equivalente aproximado actual<sup>57</sup> son los siguientes<sup>58</sup>:



Sin embargo, ¿cómo consiguieron esas cifras? Ya hemos visto gracias al ejemplo de Sexto Empírico como obtuvieron el do, fa, sol y DO (la octava del primer sonido). Estos cuatro sonidos son armónicos y otra manera de conseguir armonías agradables a esta combinación era seguir añadiendo quintas (multiplicando entre 2/3 el sonido partiendo del sol). Cuando una de las notas se salía de la octava (es decir, cuando era inferior a la mitad del denominador) multiplicaban por dos la porción de cuerda utilizada, así, partiendo del sol (2:3) obtenemos las medidas anteriormente citadas. A modo de ejemplo expondremos los dos primeros sonidos de esta serie de quintas:

$$Re = \frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = \frac{4}{9} \text{ multiplicamos } \times 2 \text{ ya que está una octava aguda } \frac{8}{9}$$

$$La = \frac{8}{9} \times \frac{2}{3} = \frac{16}{27}$$

Sin embargo, este sistema tenía una pega. Al funcionar tomando los intervalos más puros (los de quinta y octava) nos encontramos que contra más avanzamos en el

<sup>57</sup> No consideramos estos sonidos como sonidos absolutos, ya que el sonido y, por tanto, el nombre de la nota dependerá de la longitud de la cuerda. La cuestión es demostrar la relación matemática que se establece entre los diferentes sonidos tomando diferentes proporciones de la cuerda. Por tanto, consideraremos el do (del cual deriva su octava en mayúsculas) como un do móvil, tal y como expone el famoso pedagogo de la música Edgar Willems en *El oído musical: la preparación auditiva del niño*, Ed.: Paidós ibérica, Madrid, 2001, pág. 34 ss.

<sup>58</sup> Gráfico de elaboración propia tomando como referencia la proporción de una cuerda (de valor siempre 1) y las proporciones descritas por las diversas fuentes que se van detallando.

espectro sonoro empiezan a aparecer pequeñas diferencias sonoras. Por ejemplo, suponiendo nuestra cuerda de partida como do y avanzando en el espectro sonoro con quintas y octavas nos encontramos que estos dos intervalos vuelven a coincidir existe una disonancia<sup>59</sup>. Esa disonancia es conocida como *coma pitagórica* y hace inviable el sistema pitagórico para conjuntos instrumentales que trabajen un registro sonoro equivalente al de la orquesta moderna actual, incluso también a agrupaciones pequeñas. Así pues, queda demostrado que mediante las matemáticas los antiguos paganos pudieron crear un sistema musical complejo y sofisticado basado en las proporciones de las matemáticas, si bien con algunas limitaciones.

Retomemos y hagamos una síntesis de lo expuesto anteriormente: las almas siguen a los dioses para ver lo bueno, lo verdadero<sup>60</sup>. Eventualmente, caen y quedan encerradas en un cuerpo sin recordar nada de su pasada existencia. Sin embargo, pueden seguir viendo el camino (las estrellas<sup>61</sup>) y medir su distancia. Esta distancia (medida en números) representa la posibilidad de conocer más profundamente el discurrir de los dioses (ya que sólo ellos conocen lo verdadero) y, por tanto, tomar decisiones propicias en la existencia mundana. Sin embargo, ¿cómo saber qué caminos son los adecuados? La música nos da esa respuesta, ya que determinados intervalos sonoros combinados

---

<sup>59</sup> Cuando nuestro círculo de quintas vuelve al do por tercera vez encontramos una diferencia sustancial con respecto al círculo de octavas, ya que siendo esta la misma nota en el mismo registro en quintas y octavas, nos encontramos un diferencia sonora (como pitagórica) cuando debería ser el mismo sonido, por lo que deducimos que la diferencia matemática entre ambos intervalos no es 1, sino algo más. La siguiente operación lo demuestra:

$$\frac{\left(\frac{3}{2}\right)^{12}}{\left(\frac{2}{1}\right)^7} = 1.0136432647705078$$

<sup>60</sup> Platón expone en diversas ocasiones en toda su obra la idea de “lo bueno, lo verdadero, lo real y el bien”, que no es lo que percibimos con nuestros sentidos, sino una realidad que trasciende todo lo vivido; y es en este sentido que expresamos este término. A parte del mito del carro alado en *Fedro*, destacamos en la *República* la alegoría de la caverna (capítulo VII, 517a ss.) donde los elementos están estructurados del mismo modo: en el cielo el Bien y en la caverna nada más que las sombras de los objetos. Por tanto, es en la bóveda donde se encuentra el verdadero sol que alumbraba la auténtica realidad circundante: “Compara, por otro lado, el ascenso y contemplación de las cosas de arriba con el camino del alma hacia el ámbito inteligible (...). Dios sabe si esto es realmente cierto, en todo caso, lo que a mí me parece es que lo que dentro de lo cognoscible se ve al final, y con dificultad, es la Idea del Bien. Una vez percibida, ha de concluirse que es la causa de todas las cosas rectas y bellas, que en el ámbito visible ha engendrado la luz y al señor de esta, y que en el ámbito inteligible es señora y productora de la verdad y la inteligencia” (*República*, VII, 518b-c)

<sup>61</sup> Diógenes Laercio (siglo III d.C.), escribe una de las biografías más creíbles sobre Pitágoras. En ella defiende que para Pitágoras los astros son dioses, lo cual concuerda ampliamente con la visión de Platón y otros filósofos griegos. Al respecto escribe: “El sol, la luna y los demás astros son dioses. Pues en ellos predomina lo cálido, que es la causa de la vida. (...) Existe desde luego una afinidad familiar entre los hombres y los dioses, en cuanto que el ser humano participa de lo cálido”. (Diógenes Laerte, *Libro VIII: Escuela italiana. Pitágoras y los pitagóricos*, 27, extraído de Diógenes Laerte, *Vidas de los filósofos ilustres: Diógenes Laerte*, Ed.: Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial, Madrid, 2007, traducción Carlos García Gual, pág. 427).

generan disonancias y otros consonancias. Así pues, es la armonía de las esferas la encargada de decirnos cuál es el buen camino y cuál el incorrecto

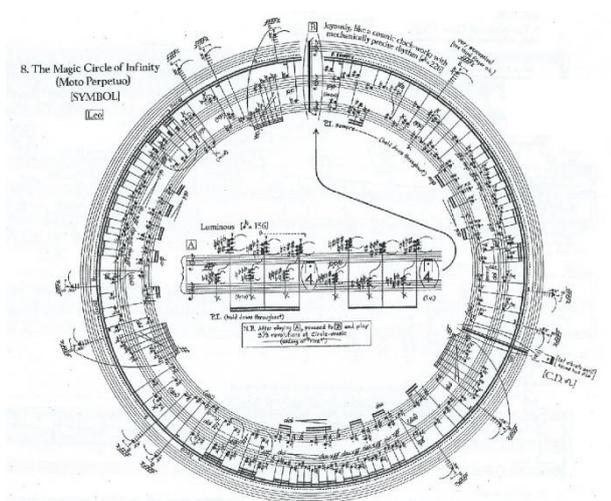
El caso de la música y religión paganas resulta especialmente preminente, ya que encontramos ejemplos hoy en día asimilados y transmitidos por cientos de generaciones hasta el día de hoy, como el zodiaco<sup>62</sup>. El zodiaco es uno de estos elementos relacionados con el elemento simbólico y pseudoreligioso del cosmos que se suele establecer a través del sistema de coordenadas celestiales del cual deriva el nombre por el cual se le conoce hoy en día popularmente (del griego ζῳδιακός, *zoidiakos*). Dichos elementos tiene su extensión y reflejo en la música. La partitura musical adjunta<sup>63</sup> a continuación es una representación moderna visual y sonora.

La presencia del elemento místico en la música viene determinado tanto por su sonoridad (derivada de las nuevas técnicas de composición) como por la forma elegida para su escritura. Teniendo en cuenta de que Leo es el tercer símbolo de naturaleza positiva, esta representación posibilita la interpretación, durante un total de tres veces y un tercio (lo cual está relacionado con su posición en el zodiaco) de la música. Esto es coherente con su trasfondo cultural, místico e ideológico.

Pero no nos avancemos, mediante el ejemplo anterior se demuestra una serie de premisas que iremos explicando con detalle a continuación y que, igual que suceden en la actualidad, sucedían en la Antigüedad pero de una manera más obvia. Estas premisas son las siguientes:

- La unicidad música-religión-cosmos

Ilustración 8 - Partitura del Zodiaco



<sup>62</sup> Ejemplo de ello es que podemos consultar nuestro horóscopo en una gran multitud de periódicos, revistas y páginas webs, con resultados en ocasiones totalmente contradictorios si nos atrevemos a contrastar las fuentes.

<sup>63</sup> Crumb, G. *Makrokosmos*, Edt. C. F. Peter Corporation, New York, 1974

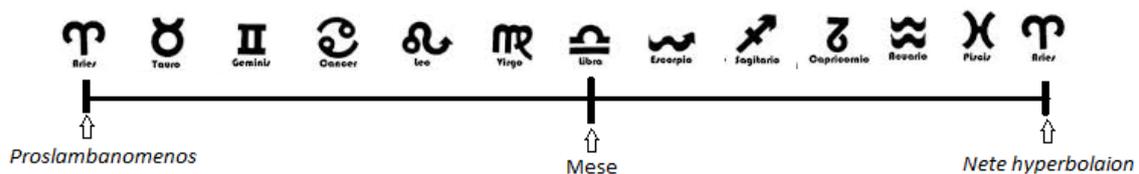
- La determinación de que, de alguna manera, nuestro destino está escrito en las estrellas y los planetas o que estos influyen de cierta manera en nuestro sino.
- La idea de que el movimiento planetario debe producir algún sonido. Esta idea será una de las precursoras del concepto actual de “armonía de las esferas”<sup>64</sup>.

Al respecto escribe Ptolomeo en su *Ármonicas* intentando relacionar los diferentes sonidos musicales con los 12 símbolos del zodiaco<sup>65</sup>. Sin embargo, antes de ahondar en su clasificación, Ptolomeo organiza la organización sonora en tres géneros (cromático, diatónico y enarmónico), siendo el cromático el que más posibilidades tiene. Posteriormente, clasifica y ordena los signos como si se tratase de una escala musical griega. Al respecto escribe Ptolomeo:

“El [género] Cromático es en cierta manera un puente entre el Enarmónico y el Diatónico, inclinándose hacia el primero a través de su laxitud y suavidad, y hacia el último a través de su seriedad y fuerza, y mostrando por comparación con cada uno de ellos las cualidades opuestas. Así, el mese está una octava más aguda en relación con el *proslambanomenos*, y una octava más grave en relación con el *nete hyperbolaion*.”<sup>66</sup>

Así pues, la escala griega sobre un zodiaco lineal quedaría de la siguiente manera<sup>67</sup>:

Ilustración 9 – Zodiaco lineal



<sup>64</sup> El concepto de “armonía de las esferas” no aparece de ninguna manera citado en las fuentes antiguas, aunque bien es cierto que está implícito al relacionar el movimiento de los astros con proporciones sonoras.

<sup>65</sup> Cada uno de los 12 símbolos se relaciona con un sonido. La división de 12 sonidos por octava se ha mantenido hasta hoy en día, siendo nuestro sistema musical, por tanto, dodecafónico. En consecuencia, se considera cada sonido que esté al doble de frecuencia o a la mitad de repeticiones del sonido, al igual que en la Antigüedad clásica. En todo caso, los sonidos de la Antigüedad, según Ptolomeo, estaban limitados del 4 al 2 (numeración según el índice francobelga). Sea como fuere, la obsesión por el número 12 es evidente en la música occidental actual, el zodiaco I y también en la Biblia.

<sup>66</sup> Extraído del III libro del *Ármonicas de Ptolomeo*, capítulo 6. Traducción al alemán por Ingemar Düring en su *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Gotemburgo, Elanders, 1934, págs. 127-128. Traducción al español por María Tabuyo y López en *Armonía de las esferas*, pág. 72 (ver en fuentes secundarias en la bibliografía).

<sup>67</sup> J. Godwin propone unos símbolos ligeramente diferentes:

Es posible establecer una relación aproximada de la sonoridad que atribuye Ptolomeo a cada uno de estos símbolos con la sonoridad aproximada del género diatónico<sup>68</sup>, el cual que correspondería al *Systema teleion* o Sistema Perfecto Mayor de la música griega<sup>69</sup>:

Nombre griego	Altura relativa aproximada	Nombre griego	Altura relativa aproximada
Nete hyperbolation	La 4	Paramete hyperbolation	Sol 4
Trite hyperbolation	Fa 4	Nete diezeugmenon	Mi 4
Paranete Diezeugmenon	Re 4	Trite diezegmenon	Do 4
Paramese	Si 3 – Sib 3	Mese	La 3 <sup>70</sup>
Lichanos meson	Sol 3	Parhypate meson	Fa 3
Hypate meson	Mi 3	Lichanos hypaton	Re 3
Parhypate hypaton	Do 3	Hypate hypatond	Si 2
Proslabanomenos	La 2		

Como se puede observar, el nombre las notas aquí expuesto supera el de los 12 símbolos del zodiaco y también las doce notas. Ello es debido a que el registro de antaño era limitado y que, tradicionalmente, no los instrumentos construidos no permitían una ejecución de pasajes en registros excesivamente agudos o graves. Por otro lado, existe la justificación (y así lo expone Ptolomeo) que matemáticamente un mayor

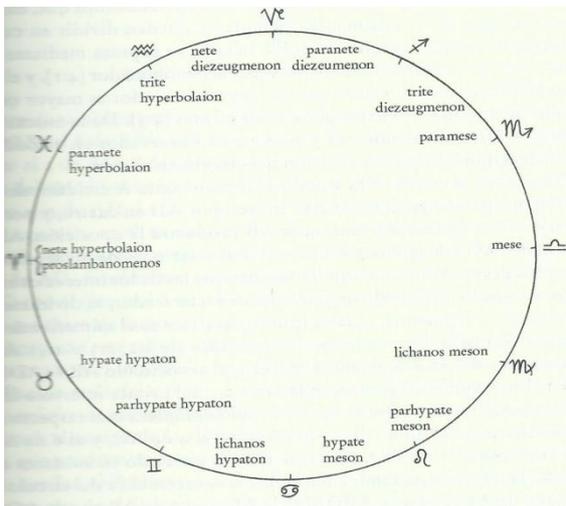
<sup>68</sup> Dicha referencia es posible gracias a la cantidad de indicaciones matemáticas que Ptolomeo dejó en su *Armónicas*.

<sup>69</sup> La correspondencia es aproximada. El cuadro adjuntado en la parte inferior está refundido del *Armonía de las esferas* (edición J. Godwin) y el *Armónicas* de Ptolomeo (Romeo Santos traductor). El cuadro ha sido refundido de estas dos fuentes y el equivalente diatónico se ha cambiado al índice francobelga, ya que es el más extendido en España.

<sup>70</sup> El “la 3” del índice francobelga corresponde al sonido que produce una vibración de 440 Hz y que es utilizado como estándar de referencia para la afinación en gran parte del orbe. Para consultar el acuerdo donde la *International Organization for Standardization* (ISO) reconoe el la 4 como patrón de referencia de afinación y las naciones que suscriben el acuerdo, consultar ISO 16:1975 (o también ISO 16:1975. Hot A.I.R.: [http://www.iso.org/iso/iso\\_catalogue/catalogue\\_tc/catalogue\\_detail.htm?csnumber=3601](http://www.iso.org/iso/iso_catalogue/catalogue_tc/catalogue_detail.htm?csnumber=3601). Consultado 24-07-2015).

número de sonidos no tiene sentido, ya que cada una de las notas tiene asociadas unas proporciones relacionadas con el cosmos. Por tanto, sería apropiado hablar de que cada símbolo del zodiaco tiene aparejado uno o dos sonidos exactos o aproximados, los

**Ilustración 10 - Zodiaco circular**



cuales expone en el siguiente zodiaco circular (imagen extraída del libro de Ptolomeo, *Armónicas*, pág. 49).

Así pues, en esta representación las 15 notas que conforman las 2 octavas del sistema ptolemaico se unen en un sistema serial circular de manera que el último y el primer símbolo del zodiaco (Aries) conforma tanto el inicio y el final del círculo. Con respecto a los sonidos y el zodiaco expuestos en las tablas anteriores, estos se encuentran repartidos siguiendo

una premisa básica de la cual deriva las todas las disposiciones anteriores: “tanto los tonos [que separan los sonidos] como los movimientos de los astros sólo se producen mediante el movimiento interválico” (Ptolomeo, *Armónicas*, pág.56). Así pues, es este movimiento interválico el principal nexo de unión entre los astros y la música ptolemática.

Es este movimiento interválico que relaciona a los planetas con el ser humano también determina el nacimiento del ser humano, según diversas fuentes antiguas. Por ejemplo, en la obra *Sobre el día del nacimiento* de Censorio<sup>71</sup> da por válida la creencia de la época que la vida del hombre estaba escrita en los cielos: “nuestra actividad y nuestra vida está sometida a los astros, los errantes y los fijos (...) la raza humana está gobernada por sus trayectorias múltiples y variadas” (Censorino, VIII, 2).

<sup>71</sup> Sólo conocemos a Censorio gracias a la única obra conservada de él *Sobre el día del nacimiento*, que era un regalo para Quinto Cerelio (ca. el 238 d.C.). En esta obra Censorio ofrece dos explicaciones sobre los meses en los cuales puede producirse una buena concepción, lo que llevará al nacimiento de un bebé sano. La primera explicación está relacionada con aspectos astralógicos. La segunda, relacionada con los intervalos musicales. Resultan especialmente interesantes los capítulos XI y XII, los cuales relacionan los números musicales con la embriología.

Censorino es un ejemplo ideal para ilustrar el impacto que tenían los astros en la vida de muchos griegos y romanos. Intenta demostrar como los astros influyen en el momento de la concepción de una mujer y en el alumbramiento y los relaciona con el aspecto matemático anteriormente explicado. Toda esta actividad está regulada por el movimiento estelar, el cual está a su vez recogido en el zodíaco. Lógicamente, al estar la música determinada con los astros y el zodíaco, no duda en utilizar el símil musical en su particular embriología:

“Mantiene [Pitágoras] que los períodos durante los cuales el semen se convierte en sangre, la sangre en carne, y la carne en forma humana, guardan proporciones entre sí de la misma manera que los tonos musicales llamados *Symphonoi*” (Censorino, IX, 2).

Este movimiento de los astros supone una vuelta de tuerca más a la conexión entre filosofía, cosmología y música. La simplicidad con la que Censorino establece estas apreciaciones nos da pista sobre lo común que era la relación y las referencias a la música desde muchas otras materias que, aparentemente, no tienen mucho que ver.

Así pues, una vez expuestos los fundamentos básicos del sistema musical helénico, es necesario remarcar la relación sumamente estrecha entre las matemáticas y la filosofía musical y la música en sí. Las matemáticas, como se ha demostrado, son la base por la cual se demuestra la autenticidad de muchas de las teorías que sustentan la ideología helénica. Lejos de ser ámbitos totalmente impermeables, estas tres materias se mezclan entre sí hasta llegar a un punto en el cual es imposible desligar una de otra sin que pierdan parte de su sentido.

## **4.2 Mecanismos de asimilación cultural: el sincretismo**

### **4.2.1 Sincretismo e historicidad en el cristianismo primitivo.**

El sincretismo es un sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes. Este concepto es aplicado a una cultura o religión que adopta determinadas características de otra tercera cultura para asimilarla de modo más fácil, creando de esta forma un proceso por el cual algunos de los símbolos, tradiciones y usos de la cultura o religión minorizadas<sup>72</sup> pasan a formar parte de forma local o global de la otra cultura (Sotomayor Muro, 1981, 84 in ne. 173 ss.). La teoría sincretista es compleja y tiene diversas ramas de investigación. En este trabajo sólo se aplicará a tres ámbitos de estudio: el religioso, el cultural y el musicológico.

En el ámbito religioso, es fácilmente observable como el cristianismo coincide con creencias paganas e incluso llega a adoptar algunas de las fechas de sus festividades para *asimilar* más fácilmente a los creyentes de otras religiones. Esta asimilación utiliza algunos hechos comunes del Cristianismo y de otras religiones que comparten las deidades paganas y la figura de Jesucristo narrada por las Sagradas Escrituras y los evangelios. Son los siguientes<sup>73</sup>:

- Celebran el nacimiento de la deidad cerca del día de Navidad<sup>74</sup>.
- Nacieron de una madre virgen. Es decir, su padre no es humano sino una deidad.
- Dieron la vida por la humanidad.
- Fueron aclamados como el Salvador, el Mediador, etc.
- Fueron derrotados por *los poderes de la oscuridad*.<sup>75</sup>
- Se volvieron a alzar tras su muerte.

---

<sup>72</sup> Se ha utilizado este término referido a la lingüística para expresar aquella cultura o religión menos prestigiosa, ya sea por haber sido subyugada, conquistada o porque tenga menor numerosos de seguidores, la cual va perdiendo creyentes en favor de la cultura o religión predominante.

<sup>73</sup> La siguiente lista está adaptada y traducida al castellano de la obra de Carpenter, 2015, pág. 21. Se han obviado algunos ejemplos que no concuerdan totalmente con la vida de Jesús.

<sup>74</sup> En el caso del Cristianismo existen abundantes pruebas de que Jesús no pudo haber nacido el día de Navidad. Sin embargo, algunos autores elucubran con más o menos fortuna algunos de los motivos para cambiar la fecha del verdadero nacimiento de Jesús.. Véase Carpenter 2015, 26.

<sup>75</sup> En el caso de Jesucristo, como todos sabemos, fue sentenciado a muerte por el poder judicial romano a expensas del poder religioso judío. En el caso de la muerte de otras deidades la historia difiere sensiblemente. Por ejemplo, en el caso de Osiris, él fue traicionado por Tifón (uno de los dioses que luchó contra Zeus por haber derrotado a los titanes).

- Fundaron Iglesias donde sus discípulos *bautizaban* o iniciaban a los nuevos creyentes con diferentes ritos.
- Eran conmemorados con diferentes alimentos *eucarísticos*.

A estos hechos que comparten el cristianismo y otras religiones paganas, Carpenter añade posteriormente otro listado de donde demuestra festividades que comparten la Iglesia y las religiones paganas, interpretando todos los ejemplos que presenta como si los cristianos los hubieran tomada y adaptado para su propia religión. A continuación se incluye el pasaje en cuestión traducido al castellano (Carpenter, 2015, pág. 50):

“Están los festivales eclesiásticos de la Calendaria (el 2 de febrero), con procesiones de velas para simbolizar la llegada de la luz; de la Cuaresma o la llegada de la primavera; de Pascua para celebrar el paso por el Ecuador del Sol y simultáneamente la explosión de luces del Santo Sepulcro de Jerusalén<sup>76</sup>. [...] Está también la afortunada resurrección (como en Osiris, Atis y otros); hay doce discípulos (los 12 símbolos del zodiaco) y uno de ellos acaba traicionándolo [y sigue la enumeración de similitudes]”.

En total son 21 las coincidencias que Carpenter encuentra extremadamente semejantes entre el Cristianismo y las religiones paganas, añadiendo además que podría citar aún más similitudes con el resto de religiones paganas del Mediterráneo.

Sin embargo, Carpenter no tiene en cuenta que, al contrario que las fuentes paganas, disponemos de diferentes documentos no religiosos de carácter puramente histórico que avalan de manera imparcial parte de la trayectoria y hechos que Carpenter rechaza y expone como puramente imitativos de otras religiones paganas.

Los documentos que avalan la trayectoria y existencia del cristianismo son de tipo histórico y religioso. El segundo tipo, en la cual no ahondaré por los motivos anteriormente descritos, se puede reducir básicamente al Nuevo Testamento y a los Evangelios y cuentan las enseñanzas de Jesucristo en un marco de fervor y revelación. Por otra parte, las históricas no creen que Jesús sea el mesías anunciado, pero dan testimonio de su existencia. Entre estas fuentes destacan especialmente dos: *Anales* de Tácito y *Antigüedades judías* de Flavio Josefo. Otras fuentes menores son escritores

---

<sup>76</sup> Se refiere aquí a las luces que vieron los soldados que custodiaban el sepulcro de Jesús, las cuales eran producidas por un ángel (Mc 16.1-8).

romanos clásicos como Suetonio y una variada amalgama de documentos anónimos que han llegado hasta nuestros tiempos.

Las fuentes históricas no cristianas son documentos que datan de los siglos I y II de nuestra era y que contienen diferente información y alusiones a Jesús o a sus seguidores. Estas fuentes nos permiten, en primer lugar, confirmar la existencia de Jesús desde una perspectiva no cristiana y desprovista de fervor religioso. Y, en segundo lugar, permiten conocer el contexto cultural increíblemente complejo de la época.

Lo interesante de estos documentos es que corrobora la mayoría de los aspectos históricos que dan los evangelios y sagradas escrituras, por lo que se debe reconocer la historicidad de Jesús relatada en las fuentes religiosas y su marco histórico. Las indicaciones históricas en las fuentes religiosas suelen ser escasas, excepto en muy contadas ocasiones. Una de estas excepciones es la profunda contextualización realizada en Lc. 3, 1-2:

“El año decimoquinto del reinado del emperador Tiberio, cuando Poncio Pilato gobernaba la Judea, siendo Herodes tetrarca de Galilea, su hermano Filipo tetrarca de Iturea y Traconítide, y Lisania tetrarca de Abilene, bajo el pontificado de Anás y Caifás, Dios dirigió su palabra a Juan, hijo de Zacarías, que estaba en el desierto”.

Esta cita nos servirá como punto de partida. En primer lugar, establece la situación política de Judea: un reino judío dividido entre varios reyes al servicio del Imperio Romano. Judea es de hecho un estado vasallo desde el año 63 a.C. Dicho de otra manera, los judíos tienen que pagar a los romanos un tributo, no pueden someter a un ciudadano romano a la ley judía y la política exterior del reino es casi inexistente.

Además, los judíos deben someterse a las leyes de un imperio extranjero, pagano y que no entiende las costumbres del pueblo de Iahvé. Roma incluso nombra rey de los judíos a Herodes que, pese a haber sido criado como tal, es considerado por algunos como un hombre sumamente inmoral e incluso pagano<sup>77</sup> (Rosch, 2008, 155).

---

<sup>77</sup> Son múltiples las causas por las que algunos ciudadanos ponen en duda la verdadera fe de Herodes. Principalmente podemos distinguir cinco razones. En primer lugar, destierra a su mujer e hijo para volverse a casar con la nieta de Hircanio II (el anterior gobernador de Judea) con el único propósito de asegurar el trono del reino. Posteriormente la asesinaría, casándose posteriormente otras tantas veces y teniendo descendencia con cada una de sus mujeres. A pesar de que en la Biblia hay ejemplos de reyes

Esta sumisión al poder romano llegaba a extremos inesperados, tales como poner símbolos romanos en el Templo judío de Jerusalén o tener que desplazarse de ciudad para empadronarse. Esta última situación es exactamente por la que Jesús nace en Belén y no en Nazaret. Tal y como nos cuentan diversas fuentes romanas, así como también Lucas en su Evangelio (Lc. 2, 4-15):

“En aquellos días apareció un decreto del emperador Augusto ordenando que se empadronasen los habitantes del imperio. Este censo fue el primero que se hizo durante el mandato de Quirino, gobernador de Siria. Todos iban a inscribirse a su ciudad. También José, por ser de la estirpe y familia de David, subió desde Galilea, desde la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David que se llama Belén, para inscribirse con María, su esposa, que estaba encinta”.

Existe una obvia correlación entre la cita anterior de Lucas y la del escritor romano Cayo Cornelio Tácito (c. 55-120) que a continuación se incluye. En el relato de Tácito, no obstante, no escribe el nombre de Jesucristo ni da fe de conocer las circunstancias de la creación del cristianismo ni otros hechos relativos, sino que es una difamación contra los cristianos a los cuales se les imputa un amplio abanico de crímenes por el solo hecho de profesar su fe.

“Nerón buscó un chivo expiatorio e infringió las más atroces torturas a un grupo de personas ya odiadas por la gente debido a sus crímenes. Esta era la secta conocida como

---

con auténticos harenes, la poligamia en la Judea de los siglos I a.C y I d.C. era alguno no aceptado socialmente.

Por otro lado y dado que desciende de una familia que se convirtió al judaísmo, su religiosidad es puesta en duda por los más devotos y fanáticos (entre ellos saduceos y filisteos). Su padre, de la región de Idumea (denominada Edom en la Biblia), era de una tierra que, a pesar de su conquista por Hircarnio I el cual expulsa a todos los que no se convirtieron al judaísmo, era considerada como enemiga de los judíos. Tal y como expone el escritor Flavio Josefo en *Antigüedades judías*, las quejas y disturbios religiosos no eran actos extraordinarios durante su reinado, especialmente al final del mismo.

En tercer lugar, la situación de vasallaje y apaciguamiento a Roma. En muchos sentidos, Herodes I el Grande era un súbdito modelo que aplicaba rápidamente los deseos de Roma.

En cuarto lugar, la progresiva helenización del reino judío, mediante la fundación de Cesarea Marítima, a la cual proveyó de un teatro e hipódromo, elementos estos no judíos. La mayoría de los funcionarios importantes en el reino eran de esta cultura y su corte también adoptaba estas costumbres.

En quinto lugar los elevados impuestos, todos ellos recaudados para financiar las grandes obras de infraestructuras llevadas a cabo en su reinado.

Finalmente, el resto de insultos y agravios contra determinados símbolos y lugares de culto judíos, como el manejo del sacerdocio, el intento de expolio del tesoro del rey David, la eliminación de los seguidores del régimen anterior y el excesivo número de concubinas de su corte.

Para ampliar información sobre el reinado de Herodes I, el cual es sumamente útil para comprender el contexto cultural, religioso y político de la época, recomiendo la lectura del siguiente volumen: Alonso López, J., *Herodes el Grande*, Ed. Aldebarán, Barcelona, 2013.

cristianos. Su fundador, un *Cristus*<sup>78</sup>, había sido ejecutado por el procurador Poncio Pilatos en el reinado de Tiberio. Esto frenó la abominable superstición por un tiempo, pero surgió otra vez y se esparció, no únicamente a través de Judea, donde se originó, sino incluso en Roma misma, la gran reserva y tierra labrada para todo tipo de depravación y obscenidad. Aquéllos que confesaban ser cristianos eran arrestados de inmediato, y en su testimonio una gran multitud de personas fueron convictas, no tanto por el cargo de incendio<sup>79</sup> sino de hostilidad ante la raza humana en su totalidad”<sup>80</sup>.

Así pues, algunos decenios después de la muerte de Cristo en Judea encontramos relaciones contextuales entre los textos cristianos y paganos que atestiguan Su presencia en un mismo marco temporal y en Judea. Sin embargo, debemos recurrir a las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo (c. 37-97) para tener una descripción de los cristianos benigna y el reconocimiento de que Jesús obró ciertos milagros. Esta descripción se aleja de la dada por la mayoría de fuentes grecorromanas y judías. Tal vez por eso fue un personaje rechazado por gran parte de la sociedad<sup>81</sup>. Escribió Josefo sobre Jesús:

“Por aquel tiempo existió un hombre sabio, llamado Jesús, si es lícito llamarlo hombre, porque realizó grandes milagros y fue maestro de aquellos hombres que aceptan con placer la verdad. Atrajo a muchos judíos y muchos gentiles. Era el Cristo. Delatado por los principales de los judíos, Pilatos lo condenó a la crucifixión. Aquellos que antes lo habían amado no dejaron de hacerlo, porque se les apareció al tercer día resucitado; los profetas habían anunciado éste y mil otros hechos maravillosos acerca de él. Desde entonces hasta la actualidad existe la agrupación de los cristianos”.<sup>82</sup>

Este es uno de los primeros escritos seculares en los cuales se reconoce a los cristianos como una agrupación semiindependiente del judaísmo y, además, no considera al

---

<sup>78</sup> Resulta remarcable la omisión del nombre de Jesús (nos inclinamos a creer que por desconocimiento, ya que todo el párrafo es una condena en la cual no aporta ningún hecho sólido). Este hecho, añadido al uso del determinante “un”, es un posible indicativo que Tácito consideraba a los seguidores de *Cristus* una secta más y a su mesías un profeta judío como otro cualquiera.

<sup>79</sup> Se refiere aquí Tácito al gran incendio que asoló Roma el 18 ó 19 de Julio del 64 d.C. Nerón, al cual varios autores clásicos (Tácito, Suetonio y Dion Casio, por ejemplo) le atribuyen la autoría del incendio, responsabilizó a la comunidad cristiana romana, lo que propiciaría la primera gran persecución contra los cristianos. Para ampliar información recomiendo: Dando-Collins, S., *The Great Fire of Rome. The fall of the Emperor Nero and His City*, Ed. Da Capo Press, 2010.

<sup>80</sup> Tácito, *Anales*, XV, XLIV, Ed. New American Library, Nueva York, 1966, traducción del doctorando.

<sup>81</sup> Sobre Flavio Josefo recomiendo consultar: Hadas Lebel, M., *Flavio Josefo. El judío de Roma.*, Ed. Herder Ediciones, 2009.

<sup>82</sup> Flavio Josefo, *Antigüedades*, Ed. Akal, 1997, capág.18, 3, 2, traducción José Vara Coronado.

cristianismo como una secta. Sin embargo, lo más remarcable es que recoge los testimonios y los da como verídicos de aquellos que vieron a Jesús resucitado y los milagros que en su vida realizó. De esta forma, se reconoce que Jesús era más que un hombre corriente y que realizaba hechos extraordinarios.

Sin embargo, hay historiadores que defienden que el párrafo anterior de Flavio Josefo no es de su autoría, sino una interpolación cristiana ajena a la obra. Argumentan que seguramente un copista cristiano incluyó esa información debido a dos razones. En primer lugar, porque interrumpe el relato y, en segundo, porque está redactado con términos que sólo un cristiano utilizaría. Además, la mayoría de Padres de la Iglesia (como san Justino u Orígenes) no citan este pasaje.

Ente los términos utilizados en el pasaje destacamos que atribuye a Jesús todas las profecías que realizaron los profetas, que aquellos que le escuchan y obran en consecuencia “aceptan con placer la verdad” y que Jesús, que es Cristo, resucitó. Estas tres bases: el reconocimiento de Jesús como el mesías vaticinado, la admisión que en su Palabra se halla la Revelación prometida por Dios y la creencia de que Jesús resucitó constituyen las bases del cristianismo antiguo y moderno.

Este hecho, añadido a que después de realizar un análisis textual no hemos encontrado ni una sola palabra ni alusión a la resurrección de ningún otro personaje, nos haría dudar y estar de acuerdo con la hipótesis de los autores anteriores. No obstante, se publicó en 1971 la traducción de otro manuscrito de Agapio<sup>83 84</sup>, obispo de Hierápolis<sup>85</sup>, donde se hacía referencia directa a *Antigüedades* de Josefo que data del siglo X d.C. (el anteriormente referido es un manuscrito ambrosiano que data del siglo XI d.C.). Lo destacado no es el siglo de diferencia, sino que el traductor islámico copio y tradujo al árabe un texto similar a lo escrito por Josefo:

---

<sup>83</sup> Al respecto consultar la traducción al inglés con anotaciones: Pines, S., *Testimonium Flavium and its Implications*, ed. The Israel Academy of Sciences and Humanities, 1971, Jerusalén.

<sup>84</sup> Para ampliar información sobre la traducción y el contexto histórico: Whealey, A. (2008) *The Testimonium Flavianum in Syriac and Arabic*, en *New Testament Studies*, Ed. Cambridge University Press, 54, págs. 573-590.

<sup>85</sup> Hierápolis fue una ciudad Siria ubicada en la vía romana que conectaba Antioquía con Mesopotamia, al oeste del río Eúfrates y en el distrito de Cirrhéstica. En este distrito es donde el romano Vinditius derrotó al parto Pacoros, vengando así la muerte de Craso (el cual formaba parte del primer Triunvirato junto con Pompeyo y Julio César) y sus legiones derrotadas en Carras.

“En este tiempo hubo un hombre sabio que era llamado Jesús. Su conducta era buena y era conocido por ser virtuoso. Y muchos entre los judíos y entre las otras naciones llegaron a ser sus discípulos. Pilato lo condenó a ser crucificado y a morir. Pero los que se habían convertido en sus discípulos no abandonaron su discipulado. Ellos contaron que él se les apareció tres días después de su crucifixión y que estaba vivo; quizás, por tanto, era el Mesías, del que los profetas han contado maravillas”<sup>86</sup>.

Esta versión árabe confirma la versión ambrosiana, despejando de esta forma las dudas sobre la legitimidad o manipulación del texto de Josefo. Sin embargo, aunque coinciden en el contenido, la forma de narración sucinta y sin adornos de la versión árabe llama la atención, especialmente cuando fue escrita por un obispo cristiano y no un escriba cualquiera.

Estos tres relatos históricos sobre la figura de Cristo destacan especialmente por la idea de que el cristianismo, como lo conocemos hoy en día no existía. Eran judíos que seguían la figura de otro judío más sabio que ellos, que resucitó y que obraba milagros. Por tanto, se les consideraba como un movimiento dentro del judaísmo, si bien como uno de especial virulencia según las crónicas de la época y especialmente mal mirado en Roma. Al respecto escribe el historiador Suetonio (c.70 – post. 126) en su biografía sobre el emperador Claudio lo siguiente:

“[Claudio] Hizo expulsar de Roma a los judíos, que, excitados por un tal Cresto, provocaban turbulencias”<sup>87</sup>.

Hay que esperar hasta las persecuciones contra los cristianos acaecidas durante la vida del historiador romano Plinio el joven (c. 61–112) para encontrar la primera referencia histórica de “cristianos” a los seguidores de Cristo. No obstante, no es posible determinar aún si la consideración de cristianos les eximía de las connotaciones negativas asociadas a los judíos. Sin embargo, hay que destacar que a los cristianos no se los podía considerar solamente judíos, ya que a los judíos se les permitía profesar su fe y no se les perseguía. Por tanto, resulta plausible comenzar a delimitar un trazo cada

---

<sup>86</sup> Pines, S., *Testimonium Flavium and its Implications*, ed. The Israel Academy of Sciences and Humanities, 1971, Jerusalén, págs. 9-10, traducción al español por el doctorando.

<sup>87</sup> Suetonio, *Vida de los doce Césares libros IV-VIII*, libro V, XXV, IV, Ed. Gredos, Madrid, 1992, traducción Rosa M<sup>a</sup> Agudo Cubas.

vez más claro entre los seguidores de Cristo y los judíos, especialmente en cuanto al trato que estos recibían del Imperio.

Conservamos varias cartas de Plinio a diversas personalidades relevantes del imperio. En cuanto a lo ya comentado en el párrafo anterior, cabe destacar lo siguiente en la carta que escrita al emperador Trajano:

“Es para mí costumbre, señor, someter a tu consideración todas las cuestiones sobre las que tengo dudas (...) No he participado nunca en procesos contra los cristianos<sup>88</sup>, por ello desconozco qué actividades y en qué medida suelen castigarse o investigarse. He dudado no poco sobre si existe alguna diferencia por razón de edad, o si la más tierna infancia no se diferencia en nada de los adultos<sup>89</sup>, (...) si se castiga el nombre mismo, aunque carezca de delito, o los delitos están implícitos en el nombre”.<sup>90,91</sup>

Esta carta resulta especialmente interesante, ya que se detalla con bastante precisión la persecución y el procedimiento llevado contra los cristianos, así como también la falta de ética de Plinio, que los persigue pese a carecer de pruebas incriminatorias y recoger el testimonio de los numerosísimos testigos que afirman que su único delito había sido reunirse un día de la semana y entonar un himno en honor a Cristo para no cometer crímenes, ni robos, ni hurtos, ni faltar a la palabra dada.

La respuesta del emperador resulta sorprendente en comparación con la de otros emperadores como Nerón: “[Los cristianos] no han de ser perseguidos; si son denunciados y encontrados culpables, han de ser castigados”<sup>92</sup>. Esto supone un cambio de tendencia respecto a las políticas anteriores, ya que deja la persecución activa del Imperio contra los cristianos. No obstante, el culto al Señor debía de seguir llevándose a cabo en secreto.

---

<sup>88</sup> Esta declaración denota la continuación, después de las persecuciones de Nerón que hemos retratado anteriormente correspondientes al 64 d.C., que las persecuciones contra los cristianos habían continuado bajo el reinado del emperador Domiciano.

<sup>89</sup> Se refiere aquí probablemente a alusiones de carácter sexual con los niños. Los crímenes que se les atribuía a los cristianos eran, entre otros, infanticidio, incesto y canibalismo. Estas acusaciones carecen de fundamento. Los primeros que tenemos constancia que las rechazaron fueron los apologistas cristianos, como por ejemplo Min. Fel., *Oct.* 9-10; Tert., *Apol.* 8).

<sup>90</sup> Es decir, un cristiano es contrario a la ley romana por el solo hecho de convertirse al cristianismo.

<sup>91</sup> Plinio el joven, *Cartas*, X, 96, 1-2, Ed. Gredos, Madrid, 2005, traducción Julián González Hernández.

<sup>92</sup> *Íbid*, X, 97, 2.

Este cambio de tendencia, lejos de suponer un cambio de mentalidad o un gesto de magnanimidad del emperador, es debido a la gran cantidad de gente que se está convirtiendo al cristianismo. Lo cual deja constancia de la cada vez más profunda transformación religiosa, civil, política y espiritual que se está produciendo en el Imperio Romano antes del año cien de nuestra era.

La cantidad y rapidez de la conversión sorprende a los romanos ya que, al contrario de muchas otras religiones que se han impuesto con la guerra, el cristianismo alcanzó una enorme difusión solo mediante la predicación y la acción de los conversos de acuerdo al mensaje de Jesús.

Plinio el joven también escribe sobre la cantidad de conversos al emperador, ya que los procesos que están llevando contra ello podrían derivar en rebelión sino se ejecutan correctamente:

“Consideré que era muy necesario averiguar por medio de dos esclavas, que se decía eran diaconisas, qué había de verdad, incluso mediante la tortura<sup>93</sup>. No encontré nada más que una superstición<sup>94</sup> perversa y desmesurada. Por ello, después de aplazar la audiencia, me apresuré a consultarte [a Trajano]. Pues me pareció que se trataba de un asunto digno de tu consejo, sobre todo a causa del número de implicados; pues muchas personas de todas las edades, clases sociales e, incluso, de ambos sexos son y serán llamados ante el tribunal. Y el contagio de esta superstición no sólo se ha extendido por las ciudades, sino también por los pueblos e incluso por los campos”<sup>95</sup>.

Después de haberse expuestos los documentos no religiosos que avalan algunos de los hechos más importantes del Cristianismo los cuales fueron redactados por escritores paganos o judíos se deben rechazar parcialmente algunas de las tesis que Carpenter realiza con respecto al cristianismo. Las ideas que debemos rechazar son:

- Que Jesús es un personaje imaginario o mitológico. Hay documentación histórica suficiente para demostrar que el Jesucristo hombre existió, al contrario que Osiris, Zeus, Anfión o cualquier otro Dios o héroe pagano.

---

<sup>93</sup> La legislación romana consideraba irrelevante la declaración de los esclavos a menos que fuese obtenida bajo tortura. Sin embargo, prohibía la tortura a los ciudadanos romanos.

<sup>94</sup> Los romanos solían considerar superstición todas las actividades religiosas que carecían de la aprobación imperial. Al respecto ya hemos visto el comentario de Tácito en sus *Anales*, XV, 44, pero también destaca Suetonio en *Nerón* 16, 2.

<sup>95</sup> Plinio el joven, *Cartas*, X, 96, 8-9, Ed. Gredos, Madrid, 2005, traducción Julián González Hernández.

- Los documentos arriba relatados recogen el carácter divino y sobrenatural de Jesús: se recogen los testimonios de los creyentes que atestiguan que Jesús murió, resucitó y realizó milagros.
- Los “poderes de la oscuridad” al cual se enfrenta Jesús serían en el caso del cristianismo la naturaleza humana, la cual es eminentemente pecadora. Hay pruebas suficientes de la naturaleza de la persecución feroz e indiscriminada a la cual fueron perseguidos los cristianos. Algunos cristianos, ya a posteriori, relacionaron con estos poderes oscuros a los judíos y a los romanos, ya que persiguieron, torturaron y mataron a Jesucristo.

El resto de características que relata Carpenter es cierto que son entre el cristianismo y el paganismo. Ahora bien, hay que tener en cuenta que el número de religiones paganas era enorme en tiempos de Jesucristo. Por ello, no es extraño que con algunas de ellas el cristianismo tenga alguna semejanza.

Con respecto a la segunda parte de la tesis de Carpenter referida a la coincidencia de los festivos del cristianismo, es cierto que estas similitudes entre las celebraciones y fiestas paganas con las cristianas es estadísticamente relevante, pero este fenómeno debe asociarse más con el sincronismo que con la “copia” de las fechas en las cuales estas religiones celebran sus diferentes festividades. Son ciertas las afirmaciones de determinadas celebraciones (como la Navidad) que muy difícilmente pudieron acaecer cuando son celebradas hoy en día, pero las insinuaciones de “copia” que realiza el autor sin analizar en profundidad cada una de las fiestas cristianas carecen en muchos sentidos de fundamento.

#### **4.2.2 Sincronismo cultural. Contexto político e histórico que condicionó el desarrollo del cristianismo y de su liturgia musical.**

Hay tres factores que determinan el contexto cultural en la época de predicación de Jesús y tienen una enorme importancia en el desarrollo del cristianismo y de su liturgia. El primero de ellos es el factor judío. La provincia romana de Judea es la tierra histórica de Israel, cuyo centro es Jerusalén donde residen el sanedrín y el Templo de Jerusalén.

El segundo aspecto es el factor romano. El Imperio Romano aparece en el siglo I a.C. en Judea, donde controla la zona es muy importante debido, entre otras razones, a que Israel es un punto geoestratégico importante que conecta Egipto, Siria y Mesopotámea. Durante unas décadas Roma controla Israel con un rey títere, que es Herodes el grande. Muere sin sucesores y Roma manda a procuradores, los cuales dejan una cierta autonomía local, cierta libertad de culto y también la posibilidad de que el sanedrín juzgue y castigue ciertos delitos<sup>96</sup>.

Sin embargo, el tercer hecho es la predominancia de la cultura griega en el oriente del Imperio Romano y la helenización evidente de algunas de las zonas de Judea que posteriormente se relatará. La influencia es tal que las escrituras del Nuevo Testamento no se escriben en hebreo, ni en arameo, ni en latín, sino que se escriben en griego. El motivo de ello no es sólo la fuerte helenización de Judea, sino que el griego es además la lengua franca con la cual era posible entenderse en todo el Mediterráneo oriental en los primeros siglos de nuestra era.

El uso del griego en lugar de otra lengua de carácter local hace que el poder y el influjo de propagación del Cristianismo sea asombroso; ya que una pequeña creencia muy minoritaria y que además está muy localizada pueda expandirse con gran rapidez por toda la cuenca del Mediterráneo.

El principio del proceso de asimilación cristiana (sincretismo), el comienzo de lo que conformaría la Tradición<sup>97</sup> cristiana y las bases doctrinales del futuro cristianismo nacen cultural e ideológicamente en una sociedad dominada por una cultura y religión judías bajo el dominio del Imperio Romano. Sin embargo, el cristianismo lejos de suponer un punto de inflexión y conseguir la conversión de los antiguos habitantes de Judea, se fue transmitiendo con relativa rapidez por todo el territorio del Imperio, consiguiendo

---

<sup>96</sup> El poder del sanedrín (consejo supremo de los judíos que trataba y decidía asuntos relacionados con el estado y la religión en Judea) estaba estrictamente limitado por el poder de Roma. No podría juzgar a ciudadanos romanos y ciertos castigos no los podía aplicar. Por ejemplo, el motivo por el cual el sanedrín lleva a Jesús ante el procurador de Roma Poncio Pilato es que no puede ejecutar a ningún reo. La pena de muerte es potestad exclusiva de Roma.

<sup>97</sup> Entendemos este término de *Tradición* como el conjunto de prácticas y creencias asociadas con el Cristianismo. En esta sección de “Tradición y fuentes paganas” nos referiremos a ello de forma genérica. Se especificará el concepto en detalle a partir de la siguiente sección (“Música y Cristianismo en la Edad Antigua”). José Antonio Alcáin Hugarte investiga qué es la tradición cristiana, su creación y evolución en *La tradición* (ver bibliografía).

progresivamente la conversión de aquellos que seguían los ritos y costumbres paganas<sup>98</sup>.

Por tanto, los nuevos conversos tenían en su gran mayoría una cultura pagana, una historia pagana y, aquellos que habían tenido la suerte de instruirse en las artes y ciencias de la época, una sabiduría también pagana. En consecuencia, tanto el Cristianismo primigenio como la Tradición hunden más sus raíces en el mundo pagano que en el judío<sup>99</sup>.

Todo esto tiene como consecuencia que para entender la idea y el papel de la música cristiana en Occidente es necesario aceptar dos premisas básicas. En primer lugar, que la sabiduría conservada y promovida en la liturgia católica proviene de la helénica (pagana), la cual es *filtrada* y adaptada a las necesidades del culto cristiano.

En segundo lugar, si bien un cristiano converso que se ha formado en las ciencias y artes de la época conoce o al menos ha oído hablar de los tratados y documentos principales<sup>100</sup> de su época, como fiel cristiano se hace imposible aceptar ciertos pasajes o ideas de manera literal o tal y comía lo hacía anteriormente, por lo que las reinterpreta de manera que resulten aceptables<sup>101</sup>. Lo cual lleva necesariamente a una

---

<sup>98</sup> Entendemos por costumbres paganas y paganismo a aquellos que seguían doctrinas politeísta e idólatras, especialmente los griegos y romanos, ya que estas dos civilizaciones son las que configuran la cultura precristiana occidental. Franz Cumont explora el paganismo en las zonas orientales del imperio en *Las religiones orientales y el paganismo romano*. Para las zonas occidentales que son las que vamos a prestar atención en este trabajo consultar la bibliografía, especialmente la obra de carácter general de Arnaldo Momigliano *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, Ed. Alianza editorial, 1989.

<sup>99</sup> La Iglesia, que surgió como institución en Roma y no en Judea, nace en el corazón de un imperio pagano. La cultura e ideas de esta época se pueden apreciar hoy en día en el mundo occidental y en el cristianismo. Duchesne analiza la evolución ideológica y cristiana que esta tiene en el cristianismo antiguo y la influencia pagana recibida hasta la época de Carlomagno en *Christian Worship: its origin and evolution* (ver bibliografía).

<sup>100</sup> Entendemos como tratados y documentos principales aquellos que sirven como fuente de referencia a estudios y obras posteriores y, además, dan fe del saber y pensamiento de la época, como por ejemplo *República* de Platón (consultar en la bibliografía la sección de fuentes antiguas).

<sup>101</sup> El cristianismo asimila ciertos elementos de las distintas tradiciones paganas que encajan en sus esquemas lógicos. Por ejemplo, en Hechos 17.28 (“Porque en Dios vivimos, nos movemos y existimos; como también dijeron algunos de vuestros poetas: ‘Somos descendientes de Dios’) Pablo toma una cita del poema *Fenómenos* del poeta Arato (siglo III a. C.) “τοῦ δὲ καὶ γένος ἔσμεν” (*Phaen.* 5). El teólogo jesuita Hugo Rahner analiza el tema en profundidad en *Mitos griegos en interpretación cristiana* (ver bibliografía).

reinterpretación del pasaje o la obra íntegra y, en casos extremos al rechazo de la misma<sup>102</sup>.

Como resultado, el factor cultural resulta imprescindible para entender la rápida difusión por todo el Imperio Romano de una mera secta localizada una de sus fronteras (recordemos que el cristianismo es, en sus orígenes, una escisión del judaísmo). El conocimiento de las fuentes paganas relacionadas con la música y la religión resultan vitales para la comprensión de la música en Occidente. Sin embargo, difícilmente estas fuentes difícilmente podrían haber pasado a formar parte del acervo cultural y de conocimientos de los nuevos cristianos conversos si el proceso sincretista no fuese algo relativamente común<sup>103</sup>.

#### **4.2.3 Sincretismo musicológico. Mecanismos de adopción de algunas de las teorías musicales paganas dentro del cristianismo primitivo.**

El sincretismo es un proceso que explica en cierta manera por qué los cristianos de cultura helénica no perdieron parte de su cultura, festividades y saber helénicos a pesar de haberse convertido al Cristianismo. La música o lo que hoy en día podríamos considerar como música no es impermeable a este hecho.

Sin embargo, ¿qué tiene que ver la música y la tradición musical griega con la el cristianismo? La relación entre el cristianismo y la música helénica es que los fundamentos musicales y buena parte de los tratados griegos sobre música pasan o bien a forma parte de la liturgia musical cristiana, o bien a convertirse en obras de referencia de algunos cristianos. Este hecho se explica principalmente por tres aspectos: que un

---

<sup>102</sup> Véase el libro de *Mitos griegos en interpretación cristiana*. En este volumen Momigliano estudia en profundidad pasajes paganos leídos en clave cristiana, donde se puede ver como e

<sup>103</sup> Consideramos las fuentes primegenias de la música a las fuentes paganas y no a los textos de la Palabra debido a tres razones. En primer lugar, no se sabe con precisión alguna cuándo ni por quién fueron escritos los libros del Antiguo Testamento. En segundo lugar, el Canon (es decir, los libros que constituyen parte de la Revelación y por tanto dignos de incluirse en la Biblia) no se establece hasta el Concilio de Roma en el 382, por lo cual es de suponer que los primeros cristianos no los conocían (o al menos no los conocían todos) y por tanto la idea de música no podía surgir de ellos. Finalmente, en tercer lugar, la idea principal constituyente de qué es la música y cómo funciona la música surge de estos tratados paganos. No obstante, bien es cierto que co el transcurrir del tiempo la el Nuevo Testamento y la interpretación que hicieron de él limitó la aplicación práctica (que no la teórica) a la música vocal. No obstante, no nos adelantaremos al tema de esta sección y explicaremos estas cuestiones posteriormente.

gran número de habitantes del Imperio Romano eran de cultura helénica<sup>104</sup>, que un gran número de ellos se convirtió al cristianismo y que la pervivencia de determinadas costumbres, ciencias y saberes en el seno de estos nuevos cristianos helénicos permanecen inalteradas a pesar de su conversión al cristianismo.

De Pitágoras sabemos no solo que la música se puede descomponer en proporciones matemáticas y accesibles al intelecto humano, sino que la acción de la música afecta al carácter y al alma<sup>105</sup>. Es decir, aquel capaz de dominar la música puede modificar la misma esencia de nuestro ser otorgándole poderes o secretos que sólo los dioses deberían conocer y por lo que, al contrario que Prometeo<sup>106</sup>, no serán castigados.

Es necesario tener en cuenta que sólo un número reducido de judíos adoptan las enseñanzas de Jesús. Estos judíos seguidores de Cristo son considerados como una secta dentro del Imperio Romano y son los encargados de llevar a cabo las primeras conversiones. Sin embargo, serán los primeros conversos paganos los que acabarían formando las primeras comunidades relevantes de seguidores de Cristo.

Las cartas a los Corintios nos dejan como evidencia del impacto que supuso el Cristianismo para judíos y romanos. San Pablo decía al respecto que “predicamos a un Cristo crucificado, escándalo para los judíos y locura para los paganos” (Co 1, 22). Las enseñanzas de Jesús supusieron un choque cultural para los judíos, para Roma y para el mundo helenístico. Sin embargo, este aparente *shock* cultural no fue de perpetuo enfrentamiento, sino que muchas veces los habitantes del imperio acaban adquiriendo rasgos culturales y religiosos de ámbitos diversos. Muestra de este sincretismo o entrelazamiento cultural tenemos al propio Pablo de Tarso: judío-cristiano en lo espiritual, griego en lo cultural y de lengua y ciudadanía romanas.

---

<sup>104</sup> Gran parte de las primeras comunidades, según nos relatan las escrituras del Nuevo Testamento (especialmente *Hechos de los apóstoles* y las cartas de San Pablo), fueron paganos conversos al cristianismo. Por ejemplo, el primer documento que apóstol Pablo fue una carta a los tesalonicenses (habitantes de la provincia macedónica de Tesalonia, en la actual Grecia)

<sup>105</sup> A Pitágoras se le atribuye el hecho de calmar a un joven iracundo cambiando el modo y ritmo, lo cual refuerza el argumento de sus discípulos y seguidores Platón y Aristóteles.

<sup>106</sup> Los dioses en la mitología griega raramente otorgan nada de manera gratuita, sino que tanto aquellos que son bendecidos con un don de dioses como aquellos que roban sus secretos son castigados, a menudo de manera cruel como Prometeo, al cual se le encadenó a la tierra en el Caúcaso por devolverle el fuego a los hombres. Zeus envió a un águila cada día a que le comiera el hígado pero, al ser inmortal Prometeo, el hígado le volvía a crecer, propiciando la vuelta del águila. Por todo ello, resulta sorprendente que ningún hombre o semidiós haya sufrido castigo en la mitología griega por la revelación de la música. Sobre los mitos griegos recomendamos la lectura de la *Biblioteca* de Apolodoro.

Es al mundo heleno que debemos la construcción teórica básica de nuestro sistema musical basada en una serie de proporciones matemáticas, pero no debemos olvidar el trasfondo religioso y místico que subyace a este sistema el cual relaciona la música con el alma y los dioses paganos.

Entre estas fuentes paganas encontramos tres tratados principales: *Sobre la música* de Arístides Quintiliano<sup>107</sup>, el tratado de *Armónicos* de Ptolomeo (especialmente el tercer libro) y *elementa 98inneapol* de Aristóxeno<sup>108</sup>. De estos tres tratados derivará directa o indirectamente una gran parte de los conocimientos de matemáticas, filosofía y religión aplicados a la música. Incluso hoy en día conceptos como *armonía de las esferas* que provienen de la lectura detallada de estos manuales siguen estando en uso.

Por otro lado, tal y como se ha explicado anteriormente, la tradición del Imperio Romano y la política tendían siempre a asimilar, mediante el proceso denominado como sincretismo, otras religiones paganas no oficiales para asimilar a las poblaciones conquistadas a la cultura y funcionamiento del Imperio<sup>109</sup>. Por tanto, al convertirse progresivamente la población del Imperio al cristianismo, la costumbre de adoptar determinados símbolos y tradiciones de otras religiones se perpetúa. Es decir, algunas tradiciones del Imperio seguían vigentes aún cuando se adopta el cristianismo como una de las religiones oficiales.

En consecuencia, estas fuentes y también algunas tradiciones se incorporarán en mayor o menor medida al cristianismo siempre y cuando cumplan los preceptos básicos de la religión. En el caso de la música (y debido a la imbricación de esta con la religión) encontramos que la práctica totalidad de fuentes antiguas se han conservado y han pasado a formar parte del legado cultural occidental<sup>110</sup>. Incluso tenemos autores citados

---

<sup>107</sup> Arístides Quintiliano, *Sobre la música*, Ed. Gredos, Madrid, 1996, traducción Luis Colomer y Begoña Gil.

<sup>108</sup> Aristóxeno, *Eléments Harmoniques*, Association pour l'encouragement des études grecques en France, traducción Charles E. Ruelle.

<sup>109</sup> El sincretismo es un sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes. Este concepto es aplicado a una religión que adopta determinados símbolos y ritos de una tercera para asimilarla de modo más fácil por diversos autores, como Manuel Sotomayor Muro que la aplica al Cristianismo del Imperio Romano en *Paganismo y cristianismo en el occidente del Imperio Romano*, Ed. Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1981, págs. 173 ss.

<sup>110</sup> La música se relaciona con frecuencia con los astros, que a su vez se relacionan con la divinidad o como una expresión de su voluntad. De esta manera, es una tarea ardua en ocasiones desligar la música o la religión de aspectos que, al menos en la actualidad, aparecen claramente diferenciados de las mismas, como puede ser las matemáticas o las ciencias.

como referencia en algunas fuentes de los cuales no conservamos ningún documento y que son citados como referencia tanto por paganos como por cristianos, con lo cual podemos deducir que la fuente original escrita se conservaba o que el saber se transmitía oralmente<sup>111</sup>.

En conclusión, es cierto que la música cristiana asimila casi en su totalidad el sistema pagano, pero sólo en su vertiente teórica que es la que defiende san Agustín en tratado *Sobre la música*, no en su vertiente filosófica ni práctica. De hecho, muchas de las obras paganas que se conservaron durante el cristianismo fueron consideradas meramente en su vertiente teórica. Esta concepción puramente matemática y científica dominará en buena medida en el cristianismo, perdiéndose así la relación directa de la música con el cosmos o los dioses que tan establecida tenían los antiguos helenos.

---

<sup>111</sup> No todos los grandes pensadores y filósofos griegos nos dejaron constancia de su trabajo y hallazgos, algunos por decisión propia y otros porque hemos perdido su obra con el transcurrir del tiempo. Por ejemplo, sólo conocemos el pensamiento de Sócrates gracias a sus alumnos y sólo conocemos la obra de Arístides Quintiliano porque se le cita como autor de referencia en otras obras.

## 5. LOS PADRES DE LA IGLESIA Y SU VISIÓN MUSICAL. LOS PADRES CONTRA LA PRÁCTICA DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN LA LITURGIA.

### ***5.1 Motivación sobre las prescripciones y proscripciones sobre la música y los Padres de la Iglesia.***

La visión sobre la fe y sus dogmas dista mucho de ser unitaria entre todos los Padres de la Iglesia. Esta cuestión se extiende también a otros ámbitos como los culturales y políticos de los cuales la música no es una excepción.

Debido a los conflictos anteriormente comentados, existe una animadversión creciente por parte de un número importante de Padres de la Iglesia contra la música, usos y costumbre paganas. Grout y Palisca (2001, pág. 24) recoge las palabras de varios San Basilio, San Juan y San Jerónimo, expresando que “¿no es absurdo que quienes han escuchado la mística voz de los querubines del Cielo hayan de entregar sus oídos a las canciones disolutas y a las ornamentadas melodías del teatro?”

Dichas canciones disolutas estaban caracterizadas por varios factores que las hacían inmorales para un cristiano. La primera de ellas era su contenido textual en el caso que fuese cantado y tuviere letra. Contenidos de alabanzas o referencias los dioses paganos o temáticas disolutas y poco cristianas no tenían cabida en el culto.

Así mismo, los Padres de la Iglesia y un número no pequeño de eruditos cristianos coincidían, pese a sus diferencias en otros muchos ámbitos, en que la música instrumental de esas melodías eran totalmente inadecuada para la práctica musical cristiana. Y no sólo eso. Extendían dicha prohibición a cualquiera que fuera el tipo de música instrumental.

Esta animadversión contra la música instrumental y contra, en general, el uso de instrumentos dentro de la liturgia cristiana es sustentada, como se demostrará a continuación, básicamente por tres factores. El primero de ellos es que en las Sagradas Escrituras bíblicas del Nuevo Testamento no existen ejemplos de grupos instrumentales

musicales tocando dentro de un templo cristiano, por lo que de querer realizar música instrumental se estaría incluyendo algo en el culto que no está escrito en la Biblia.

La segunda cuestión contra la música instrumental está relacionada estrechamente con la afirmación anterior. A pesar de que no existen grupos instrumentales en el Nuevo Testamento, en el Antiguo hay un número de referencias relativamente extenso a la práctica instrumental en el culto como se ha demostrado en apartados anteriores. Ahora bien, los personajes que realizan dicha práctica instrumental no son seguidores de Cristo (ya que este aún no había nacido), sino que eran judíos. Por eso motivo, la práctica instrumental se verá, aunque en ocasiones difiere según el autor, como una práctica *judeizante* y no cristiana.

La tercera y última cuestión es que la práctica instrumental se solía asociar a usos y costumbres paganos que alejaban del verdadero culto a Dios y eran vistos, en general, como una desviación herética de las enseñanzas de Jesucristo, cuando no directamente como una práctica pagana de alguien que no había abandonado unas falsas costumbres y dioses.

Estas cuestiones, lejos de resultar puntuales, forman parte de la Tradición y escritos cristianos y tienen su repercusión en la actualidad. Aunque hoy en día es cierto que la doctrina contra la música instrumental en el culto cristiano a más bien laxa, un número importante de sacerdotes siguen oponiéndose a la inclusión de los instrumentos en la liturgia tal y como recogen tanto los Padres de la Iglesia como Papas y otros eruditos importantes<sup>112</sup>.

Al respecto de la importancia del canto en la liturgia musical actual, la Tradición cristiana nos ha legado, a través de la Iglesia Apostólica Romana, la importancia de la música en el catecismo cristiano. Al respecto está recogido que:

“Puesto que la música y el canto están estrechamente vinculados a la acción litúrgica, deben respetar los siguientes criterios: la conformidad de los textos a la doctrina católica, y con origen preferiblemente en la Sagrada Escritura y en las fuentes litúrgicas; la belleza

---

<sup>112</sup> Téngase en cuenta que dentro de la “música instrumental” no se asocia con esta al uso del órgano, instrumento este relacionado estrechamente con el culto cristiano e indisoluble de él en prácticamente todos los aspectos, tanto musicales como religiosos.

expresiva de la oración; la calidad de la música; la participación de la asamblea; la riqueza cultural del Pueblo de Dios y el carácter sagrado y solemne de la celebración” (Compendio del Catecismo de la Iglesia Católica, 239<sup>113</sup>).

Además, se añade la importancia de los Salmos, la oración y el canto en la alabanza a Dios como el medio predilecto y adecuado de elevar nuestras palabras al Altísimo. El catecismo cristiano recoge las siguientes declaraciones referentes a esta cuestión:

“Los Salmos son el vértice de la oración en el Antiguo Testamento: la Palabra de Dios se convierte en oración del hombre. Indisociablemente individual y comunitaria, esta oración, inspirada por el Espíritu Santo, canta las maravillas de Dios en la creación y en la historia de la salvación. Cristo ha orado con los Salmos y los ha llevado a su cumplimiento. Por esto, siguen siendo un elemento esencial y permanente de la oración de la Iglesia, que se adaptan a los hombres de toda condición y tiempo” (Compendio del Catecismo de la Iglesia Católica, 540).

## ***5.2 Motivaciones individuales que respaldan la argumentación anterior y mecanismos propuestos. Escritos y comentarios sobre la liturgia musical en tiempos de los Padres de la Iglesia.***

Como ha sido explicado anteriormente, el origen del sistema musical cristiano es heleno. Este hecho, que a simple vista pudiera parecer totalmente inocuo conllevará una serie de disyuntivas relacionadas con la correcta aplicación o adaptación del mismo a la liturgia musical católica, forzando de esta manera su evolución o cambio en función de la exégesis que cada uno de ellos realiza de las escrituras o la Tradición cristiana que nos ha sido legada.

Lo cierto, es que el ámbito de interpretación sobre la música en la liturgia cristiana es bastante amplio, ya que las Sagradas Escrituras no parecen establecer demasiadas directrices al respecto más allá de las de alabar al Señor con música y cantos en el Antiguo Testamento y especialmente con el canto en el Nuevo Testamento tal y como ha sido expuestos en las citas bíblicas presentadas en apartados anteriores.

---

<sup>113</sup>Fragmento extraído de la versión electrónica de la Santa Sede el día 3 marzo de 2018 de la dirección [http://www.vatican.va/archive/compendium\\_ccc/documents/archive\\_2005\\_compendium-ccc\\_spág.html](http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_spág.html)

Excepción a esto pudiera ser el capítulo segundo de la Carta a los Filipenses donde parece estar recogido el siguiente canto cristológico<sup>114</sup>:

6 El, que era de condición divina,  
no consideró esta igualdad con Dios  
como algo que debía guardar celosamente:

7 al contrario, se anonadó a sí mismo,  
tomando la condición de servidor  
y haciéndose semejante a los hombres.  
Y presentándose con aspecto humano,

8 se humilló hasta aceptar por obediencia la muerte  
y muerte de cruz.

9 Por eso, Dios lo exaltó  
y le dio el Nombre que está sobre todo nombre,

10 para que al nombre de Jesús,  
se doble toda rodilla  
en el cielo, en la tierra y en los abismos,

11 y toda lengua proclame para gloria de Dios Padre:  
«Jesucristo es el Señor».

Sea como fuere, dicho canto (el cual recordamos que no posee escritura musical alguna) no fija aspecto litúrgico-musical alguno y difícilmente se puede usar para defender una posición sobre la práctica musical en el cristianismo de los primeros siglos.

A todas estas disyuntivas cabe sumar un contexto mayor político y cultural al cual los cristianos y posteriormente también la Iglesia tendría que dar respuesta. Entre los retos acuciantes que enfrentaron los cristianos tenemos persecuciones, crisis políticas y un gran número de herejías cristianas<sup>115</sup> se produjeron, tales como el arrianismo o el gnosticismo.

El enfrentamiento entre el cristianismo heredado de los apóstoles y el de las herejías surgió prácticamente desde la muerte de Jesucristo y sigue sucediendo hoy en día, aunque cabe decir que en algunos siglos fue especialmente problemático, como en la época que ahora nos atañe. En este contexto surgen los primeros Padres de la Iglesia,

---

<sup>114</sup>Al respecto Vidal Manzanares recoge diferentes discusiones en *Pablo, el judío de Tarso* (pág. 325 y ss.) y *Los primeros cristianos* (pág. 108).

<sup>115</sup>Entiéndase el concepto herejía como “la negación pertinaz, después de recibido el bautismo, de una verdad que ha de creerse con fe divina y católica, o la duda pertinaz sobre la misma”. (Código de Derecho Canónico - CIC can. 751).

siendo criticados por los paganos tanto por el contenido de sus mensajes como por la forma en que lo expresaban al contener estos “solecismos, barbarismos y otros tipos de errores” (Courcelle, 1989, pág. 171). Asimismo, también fueron criticados por tener como seguidores a personas del pueblo llano con escasa preparación y estudios (si es que tenían alguno) y que apenas eran capaces de defender sus ideas de manera coherente.

Estas apreciaciones están sin duda sesgadas de intolerancia religiosa, sin embargo son útiles para contextualizar la sociedad en la cual los Padres comenzaron sus predicaciones. Dentro de este contexto se puede empezar a ver una diferenciación cada vez más creciente entre la música litúrgica cristiana<sup>116</sup> y pagana.

Dicha diferenciación radicó en primer lugar en los contenidos de cada una de ellas más que en una forma especial de interpretación o características musicales específicas (Fubini, 1999, pág. 81). Al respecto Fubini también añade que la música cristiana tenía un carácter eminentemente salvífico en vez de uno festivo y que solía estar formado por coros que cantaban en unísono (Fubini, íbid), la cual cosa esta recogida tanto por otros autores como por los Padres de la Iglesia y personalidades religiosas importantes como se demostrará a continuación.

El contenido de la música en la liturgia parecía estar pues, más relacionado con mantener en no rebajar la solemnidad religiosa y en ensalzar la figura de Dios en lugar de fijar unas reglas estrictas más allá de las de cantar a coro a unísono. Salvando la distancia, el Papa Pío XII recogería exactamente esta doctrina en la Carta Encíclica *Musicae Sacrae*:

“A nadie sorprenderá que la Iglesia se interese tanto por la música sagrada. No se trata, es verdad, de dictar leyes de carácter estético o técnico respecto a la noble disciplina de la música; en cambio, es intención de la Iglesia defenderla de cuanto pudiese rebajar su dignidad, llamada como está a prestar servicio en campo de tan gran importancia como es el del culto divino”<sup>117</sup>.

Aunque es cierto que en esta encíclica no aparece la dicotomía entre música vocal e instrumental, define con absoluta concreción lo que es un tema discurredo ampliamente

---

<sup>116</sup> Entiéndase música litúrgica como “el conjunto de textos y rituales que configuran un acto religioso público (Grout & Palisca, 2001, pág. 60).

<sup>117</sup> PAPA PÍO XII (1955). Carta encíclica *Musicae Sacrae*, 5.

en los escritos religioso musicales de los primeros siglos de cristianismo. La dignidad del culto y la utilización de la música como un fin para ennoblecer y acercar a Dios a los creyentes, rechazando utilizar la música para hacer más amena la estancia en el templo. Al respecto Pío XII escribe:

“Se puede fácilmente entender que la dignidad y valor de la música sagrada serán tanto mayores cuanto más se acerquen al acto supremo del culto cristiano, el sacrificio eucarístico del altar. Pues ninguna acción más excelsa, ninguna más sublime puede ejercer la música que la de acompañar con la suavidad de los sonidos al sacerdote que ofrece la divina víctima, asociarse con alegría al diálogo que el sacerdote entabla con el pueblo, y ennoblecer con su arte la acción sagrada que en el altar se realiza” (Pío XII, *Musicae Sacrae*, 9).

A continuación están incluidas las aportaciones más importantes sobre la liturgia musical cristiana realizadas en tiempo de los Padres de la Iglesia. Para ello, se ha recurrido principalmente a la edición traducida al castellano de José Vives titulada *Los Padres de la Iglesia*, donde están transcritas al español un gran número de cartas y otra documentación relevantes para esta tesis.

### **San Ignacio de Antioquía**

Sentenciado a muerte para la diversión de los paganos y castigo de los cristianos, el emperador romano Trajano sentenció a muerte a San Ignacio de Antioquía aproximadamente en el año 100 d.C. Adalid de la rectitud espiritual y la pureza de la Palabra de Cristo, sus cartas hoy son ampliamente conocidas.

El legado de estas cartas constituye una gran contribución al cristianismo y, respecto al estudio de la materia que ahora nos atañe, también ayuda a reforzar algunos de los argumentos dados anteriormente.

San Ignacio de Antioquía es uno de los primeros testimonios de la Iglesia que establece como deseable en la liturgia cristiana el canto a unísono como forma preeminente de alabar a Dios. Así por ejemplo establece en su primera carta sobre *El ansia de alcanzar a Cristo*: “Vosotros, formando un solo coro en la caridad, cantaréis un canto al Padre en Jesucristo” (traducción al castellano en Vives, 2002, pág. 12).

Esta afirmación se ve reforzada en su cuarta carta *El obispo, principio de unidad* cuando declara añadiendo diversos términos musicales: “tenéis que formar como un coro, de suerte que, unísonos en vuestra concordia, y tomando unánimemente el tono de Dios, cantéis a una voz al Padre por medio de Jesucristo, y así os escuche y os reconozca por vuestras buenas obras como melodía de su propio Hijo. Os conviene, pues, manteneros en unidad irreprochable, a fin de estar en todo momento en comunión con Dios” (traducción al castellano en Vives, 2002, pág. 18).

La inclusión de estos términos, lejos de resultar casual, demuestra que tanto el emisor como el receptor del mensaje eran conocedores de, al menos, la más básica de las nociones musicales ya la inclusión de los términos *unísonos*, *tono*, *cantéis* y *melodía* contiene un significado tanto metafórico como literal que no puede ser ignorado.

## **Melitón de Sardes**

Los escritos de Melitón de Sardes descubiertos en más de una veintena de papiros, oriundo de Asia Menor, han sido unos de los más recientes y son enormemente interesantes ya que se tratan muy posiblemente de una especie de praeconium o canto lírico (Vives, 2002, pág. 51).

Melitón combina en estos escritos la narración con el canto, del cual solamente escribe la letra pero no la notación musical por encima del texto como era costumbre de los helenos. Por ejemplo, en el tercer pergamino titulado *El pecado del hombre*, Melitón describe el Pecado Original y las consecuencias de este para el hombre. En este pergamino alterna dos veces el recitado del sermón y el canto. Véase como ejemplo el siguiente fragmento:

“En consecuencia, fue echado a este mundo, como a una prisión de condenados. Después de muchos años y de haber dejado mucha descendencia, volvió a la tierra, a causa de haber comido del árbol, y dejó a sus hijos esta herencia... [A continuación incluye la parte cantada]

No la pureza, sino la lujuria;  
No la inmortalidad, sino la corrupción;  
No el honor, sino la deshonra;

No la libertad, sino la esclavitud;

No la realeza, sino la tiranía;

No la vida, sino la muerte;

No la salvación, sino la perdición”.

*(Traducción al castellano Vives, 2002, pág. 53)*

## **Niceto, obispo de Remesiana**

También conocido como Aniceto o Niceta, este obispo de Remesiana nació en el año 337 y murió aproximadamente en el año 414. Niceto apoya la tesis de que la utilización de la música instrumental en la práctica religiosa es al judeizante y, por tanto, no cristiano. Aboga por prohibir toda práctica instrumental y relaciona la misma como algo antiguo, que ya ha sido rechazado e incluso como algo retrógrado y anticristiano. Al respecto escribe:

“Las instituciones del cuerpo han sido rechazadas, la circuncisión, el Sabbath, los sacrificios, la discriminación en los alimentos. De igual modo las trompetas, arpas, címbalos y panderetas. Para su sonido nosotros tenemos un sustituto mejor en la música de las bocas de los hombres””. (Traducción al inglés en Ferguson, 2005, 107exto.. 983-993).

Niceto posiblemente sea uno de los primeros cristianos en establecer una relación directa entre la práctica instrumental, el Antiguo Testamento y las prácticas y usos judíos. Esta tendencia a considerar a la práctica instrumental como judeizante se mantendrá inconstante pero igualmente presente en una buena cantidad de escritores cristianos hasta el final de la Edad Media.

## **Ireneo de Lyon**

Nacido alrededor del año 140 en Asia Menor, Ireneo de Lyon aprendió el cristianismo a través del obispo Policarpo, discípulo este a su vez de Juan el apóstol. Las enseñanzas de Ireneo se dirigieron especialmente a combatir las desviaciones de la Palabra de Dios y a luchar contra las herejías con la pluma y la palabra. Asimismo, ayudó a expandir el

dogma de la unidad de Dios Padre e Hijo, así como también la unidad del designio de Dios sobre toda la creación a través de la redención de su Hijo.

Fue Obispo de Lyon a partir del 189 d.C. y es considerado uno de los adversarios más acérrimos del gnosticismo y otros movimientos contrarios que se desviaban del culto a Dios, tal y como demuestra su obra *Contra las herejías*.

Escritor incansable, de él tenemos una obra numerosa e importante. Sin embargo, es un tanto laxa en tanto en cuanto a la materia musical. Sin embargo, a pesar de ello sigue siendo relevante. Respecto a la materia musical Ireneo recoge la importancia del canto en su escrito *Ahora tenemos el Espíritu de manera parcial, pero lo tendremos en plenitud*. Lo podemos observar en el fragmento siguiente:

“¿Qué será cuando resucitemos y le veamos cara a cara [al Padre, a Dios], cuando todos los miembros acudan en masa a cantar aquel himno de exultación glorificando al que los resucitó de los muertos y les regaló la vida eterna?”(Traducción al castellano en Vives, 2002, pág. 81).

## **San Clemente de Alejandría**

San Clemente nació probablemente en Atenas aproximadamente en el año 150 d.C. y recibió una educación pagana, lo que no impidió que se convirtiera al cristianismo. Esta conversión no atenuó sus ganas de viajar y aprender a tenor de los viajes que realizó a los territorios actuales de Siria, Palestina e Italia.

Una de las grandes contribuciones de San Clemente es que demostró y declaró que el cristianismo no puede ser contrario a la cultura y al saber no religioso, sino que por el contrario *la verdad nos hará libres*. En este contexto San Clemente se puede considerar un autor cristiano influido por lo que hoy denominaríamos como neoplatonismo, considerando a Jesucristo como la Palabra encarnada que nos salva iluminando nuestras mentes.

Sin embargo, no debe entenderse esta conexión entre la cultura helénica pagana y el cristianismo como una relación de sumisión- San Clemente muestra una actitud belicosa (literaria) contra aquellas personas o confesiones que han perseguido, se han reído y han

menoscabado la dignidad de los cristianos. Al respecto San Clemente se refiere en el siguiente fragmento:

“A mi juicio, ni Orfeo de Tracia ni el Aedo de Tebas y de Methymna son dignos de llamarse hombres por haberse burlado de nosotros. Utilizando como pretexto la música, han hecho un ultraje a la vida humana; arrastrados por el demonio y valiéndose hábilmente de alguna brujería, han conducido al hombre a su ruina. [...] Con sus cantos y sus hechizos han mantenido cautivos, en la más despreciable esclavitud, a los que, como ciudadanos del cielo, habrían podido poseer la verdadera y noble libertad. ¡Cuán distinto de ellos es mi Señor, quien vino para poner fin a la penosa esclavitud que el demonio nos imponía [...]”<sup>118</sup>

Este juicio establecerá un principio de disociación entre la música mundana (o artificial), la cual relacionará este y otros autores con la música pagana y sin valor y, por otra parte, la música sagrada, la cual será eminentemente vocal y la única adecuada para alabar al Señor. San Clemente se expresa en los siguientes términos:

“Tiene que proscribirse esa música artificial que ofende a las almas y las atrae a sentimientos lacrimosos, impuros y sensuales, e incluso a un frenesí báquico y a la locura. No debe uno exponerse a la poderosa influencia de modos excitantes y lánguidos que, por la sinuosidad de sus melodías, conducen al afeminamiento y a la invalidez de propósito. Dejemos las armonías cromáticas para los banquetes, donde nadie se sonroje siquiera ante la música coronada por flores y prostitución”<sup>119</sup>.

El material musical de San Clemente incluye en sus obras es relativamente abundante y muy interesante. Tenemos por una parte citas y cantos extraídos del libro de los Salmos, como por ejemplo la siguiente cita extraída del escrito *Las diversas funciones del Logos*:

“Con el profeta cantamos: —Cuan bueno es Dios para Israel, para los rectos de corazón [Sal 72:1]”. (Traducción al castellano en Vives, 2002, pág. 115).

Por otra parte, San Clemente de Alejandría incluye, como se ha dicho anteriormente, contenido pagano en sus escritos, pero también musical, creando de esta manera una combinación que muy difícilmente podemos encontrar en otros Padres de la Iglesia.

---

<sup>118</sup>Citado y traducido por Fubini (1999, pág 81) y Strunk (1965, pág. 61).

<sup>119</sup> Citado y traducido por Robertson & Stevens (1977, pág. 226).

Véase por ejemplo la siguiente cita de la carta *La salvación se extiende a todos los hombres de todos los tiempos*:

“Éste es el Logos celestial, el verdadero competidor que será coronado en el concurso de todo el universo... Él canta el nombre eterno de la nueva melodía que lleva el nombre de Dios, el cántico nuevo, el de los levitas, —que aleja la tristeza y la ira, y hace olvidar todos los males! (Hom. Od. IV, 221) cántico en el que se ha mezclado una droga persuasiva, hecha de dulzura y de verdad.

El cantor de que yo hablo no se hace esperar: viene a destruir la amarga esclavitud de los demonios que nos tiranizan, cambiándola por el dulce y amable yugo de la piedad para con Dios” (Traducción al castellano en Vives, 2002, pág. 117).

Asimismo San Clemente refuerza la creencia de que sólo la música vocal es adecuada para alabar al Señor. Podemos comprobar esto en las numerosas veces que relaciona en sus sermones la alabanza a Dios con la música y la manera sistemática en la cual evita o incluso desprecia la música instrumental en el culto cristiano. A modo de ejemplo se incluye la siguiente cita

“Y así, el Logos de Dios, descendiente de David que existía antes de David, despreciando la lira y la cítara, instrumentos inertes, armonizó con el Espíritu Santo nuestro mundo, y muy particularmente el microcosmos que es el hombre, en alma y cuerpo. De este instrumento de mil voces se sirve él para cantar a Dios, acompañándose en su canto de ese instrumento que es el hombre” (Traducción al castellano en Vives, 2002, pág. 118).

## **Tertuliano**

Nacido alrededor del año 160 en la ciudad de Cartago, Tertuliano fue un escritor cristiano con un carácter apasionado. Su producción contrasta fuertemente con la de San Clemente de Alejandría al rechazar abiertamente la cultura y filosofía paganas. Asimismo, sus tesis sobre la Iglesia y la religión le llevaron a entrar en su vida adulta en la secta herética montanista.

A pesar de alejarse de las doctrinas de la Iglesia, la contribución de Tertuliano al cristianismo e incluso a la civilización occidental es extensa. Él fue uno de los primeros

escritores que proclamó los principios de libertad religiosa y declaró la igualdad de todos los hombres ante Dios (Vives, 2002, pág. 185). Esta idea aún hoy sigue siendo revolucionaria y difícil de aceptar en no pocos lugares del mundo.

Respecto a la cuestión musical, Tertuliano recoge ritos y costumbres cristianos relacionados con el canto. Al respecto del matrimonio cristiano escribe en su cuarta carta *Sacramentos y vida cristiana* lo siguiente:

“[El hombre y la mujer en un matrimonio cristiano] no tienen secretos el uno para el otro; nunca rehúyen la compañía mutua; jamás son causa de tristeza el uno para el otro... Cantan juntos los salmos e himnos. En lo único que rivalizan entre sí es en ver quién de los dos cantará mejor” (Traducción al castellano en Vives, 2002, pág. 118).

Esta cita ayuda a comprender las relaciones y actos cristianos matrimoniales que eran considerados como deseables en el cristianismo primitivo, permitiendo ver que los lazos de afecto entre una pareja y con Dios podían estar relacionados muy estrechamente y que la música, en tanto en cuanto sirva para alabar a Dios, podía actuar como un *pegamento* que uniese más a la pareja.

## **Orígenes**

Orígenes es uno de los escritores más relevantes del cristianismo temprano, ya que intentó construir una síntesis ideológica del cristianismo amplia y coherente (Vives, 2002, pág. 128). Sus escritos influenciaron enormemente a un gran número de cristianos y ayudaron a sentar las bases de un cristianismo primitivo que se veía azotado por un gran número de herejías y peligros exteriores.

Nacido de padres cristianos aproximadamente en el año 185 d.C., su obra es de las más extensas que conservamos de este período histórico, aunque su producción sobre música y liturgia cristiana es, en comparación, bastante pobre.

En su sexta carta titulada *La vida cristiana* escribe sobre la experiencia mística y la fugacidad comparándolas con un canto: “Acontece a menudo en todo este cántico una cosa que no puede comprenderla más que el que la haya experimentado” (Traducción al castellano en Vives, 2002, pág. 179).

A parte de esta cita y de algunos apuntes menores sobre música y religión, Orígenes poco más nos ha dejado respecto al tema que es objeto de nuestra investigación. Sin embargo, aunque su aportación a la cuestión musical sea un tanto escasa, su contribución a la teología cristiana es sin duda incuestionable.

## **San Basilio de Cesarea**

También conocido como Basilio el Grande, nació 10 años antes de la muerte de Eusebio de Cesarea, sobre el año 330 d.C. Vompenhausen sitúa a San Basilio en la misma línea de comunión y convivencia entre la cultura helénica pagana y el cristianismo, así como también le atribuye las cualidades que todo buen asceta y teólogo necesita (Vompenhausen, 1974, 112exto. 109-111).

Basileo de Cesarea aplica parte de la cultura pagana instrumental a su discurso religioso. Sin embargo, esta aplicación no subvierte la máxima establecida de evitar la música instrumental, sino que utiliza el conocimiento común de los instrumentos como una fuente para crear metáforas y alegorías. Así por ejemplo, puede comparar un instrumento de 10 cuerdas con los 10 mandamientos. Al respecto escribe en su homilía sobre el salmo 32:2 lo siguiente:

“Aquel que guarda todos los mandamientos y hace de ellos una sinfonía es el que alaba (psallei) a Dios con el salterio de diez cuerdas, pues diez era el número de los mandamientos escritos cuando primero fue dada la ley. ‘Cante al Señor cántico nuevo’. Es decir, obedece a Dios, no conforme a la letra vieja, sino de acuerdo con el espíritu nuevo” (PG23:1172D<sup>120</sup>).

Sin embargo, vuelve a recoger la máxima de no aceptar instrumentos musicales en la liturgia prácticamente a reglón seguido:

“Mucho más aceptables a Dios serán las voces unidas de los cristianos que cualquier instrumento de música. Por consiguiente, en todas las iglesias de Dios, unidas en alma y

---

<sup>120</sup> Traducción al castellano extraída de la página de la editorial Paz, dirección de la página web [http://www.editoriallapaz.org/musica\\_razones\\_parte\\_3\\_padres.htm](http://www.editoriallapaz.org/musica_razones_parte_3_padres.htm) (consultado el 28-11-2018).

actitud, con una mente, y acorde en cuanto a la fe y la piedad, levantamos todos unidos una melodía mediante las palabras de los salmos” (PG23:1172D<sup>121</sup>).

Además, san Basilio también hace inciso sobre la importancia de la melodía en la recitación y el canto. Al respecto escribe Alcalde lo siguiente: “la melodía, dice san Basilio, hace deseable y agradable el texto como la miel que se añade a la medicina para darle buen sabor. La melodía ha de permitirnos cantar y alabar a Dios con gusto y con júbilo, con alegría y sencillez de corazón” (Alcalde, 2002, pág. 28).

### **San Gregorio de Nacianceno**

Nacido sobre el 330 d.C. en Nacianzo (Capadocia, Asia Menor), este Padre de la Iglesia influyó decisivamente en la acuñación de la actual teología Trinitaria. Asimismo, al igual que San Clemente también aceptó la utilización de elementos paganos o culturales helenizantes como un saber que, debidamente graduado y aplicado, era necesario y deseable también para los cristianos.

San Gregorio, añade un elemento más a la lista de elementos paganos y que deben de ser prohibidos en la liturgia: el canto. Gregorio considera a la mayor parte (o incluso a la totalidad) de danzas como algo de carácter carnal y pecaminoso que se realiza al son de melodías que poco o nada tienen que ver con el cristianismo. En su Oración V, contra Julián II escribe:

“En lugar de panderetas, comencemos a usar himnos; salmodias, en lugar de danzas vulgares y cánticos que son aclamaciones de gratitud en lugar de palmoteos teatrales”.

Estas prohibiciones se extenderían no solo a la danza, sino también al teatro. San Gregorio y otros Padres consideraban que todos estos elementos eran algo que nos alejaba de la verdadera Palabra de Dios y que permitía perderse a los creyentes en un montón de bailes y actos que tan sólo ensalzaban el cuerpo y no el verdadero espíritu.

---

<sup>121</sup>Íbid.

## San Ambrosio de Milán

Nacido en Tréveris hacia el 340 d. C., fue un importante arzobispo de la Milán y destacó tanto en el aspecto teológico como en el musical, hasta el punto de conocerse el canto cristiano del norte de Italia como ambrosiano. Al no ser el objeto de esta tesis el análisis de dicho canto, sino, entre otros, las causas extramusicales que hicieron evolucionar la liturgia musical cristiana en un sentido u otro, en este apartado nos centraremos tan sólo en las aportaciones que San Ambrosio realizó en este sentido.

Respecto a la utilización del canto del canto ambrosiano, el cual en los últimos años ha sido tan estudiado, cabe destacar que este no es una anomalía en la composición de cantos litúrgicos. Según Alcalde “en la antigüedad, san Leandro y san Isidoro crean sus cantos para la Iglesia visigótica (...); el hereje Marción (siglo II) compone su propio cancionero; el gnóstico alejandrino Valentín (siglo II) compone sus cantos imitando los salmos de David, etc.” (Alcalde, 2002, pág. 35).

San Ambrosio ataca fuertemente a la utilización de los instrumentos en la liturgia con una vehemencia que no tiene mucha correspondencia respecto a la mayoría de contemporáneos y antecesores suyos:

“¡Cante himnos. ¿Seguirá usted asíndose de su arpa? Cante salmos. ¿Qué hace usted con un salterio y una pandereta? ¡Ay de usted por abandonar su salvación y escoger la muerte!”<sup>122</sup>.

Esta cita es probablemente una de las exhortaciones más vehementes

Ilustración 11 - Himno de San Ambrosio



Himno atribuido a San Ambrosio, titulado *Grates tibu, Iesu, novas.*

<sup>122</sup> Traducción al castellano de esta cita extraída de la página de la editorial Paz, dirección de la página web [http://www.editoriallapaz.org/musica\\_razones\\_parte\\_3\\_padres.htm](http://www.editoriallapaz.org/musica_razones_parte_3_padres.htm) (consultado el 28-11-2018).

contra el uso de la música instrumental, lo cual refleja hasta qué punto estaba extendida la opinión ya en el siglo IV contra el uso de instrumentos musicales en la liturgia.

Es cierto que en ocasiones San Ambrosio y otros Padres en ocasiones utilizan metáforas y alegorías basadas en instrumentos bíblicos, las cuales relacionan con el alma<sup>123</sup> o algún aspecto bíblico. Sin embargo, suelen dejar claro a renglón seguido que el canto es la mejor (y generalmente la única) manera de alabar a Dios.

“¿Qué otra cosa es el Salterio, sino el instrumento espiritual con el que el hombre inspirado hace resonar en a tierra la dulzura de las melodías celestiales, como quien pulsa la lira del Espíritu Santo? Unido a este Espíritu, el Salmista hace subir a lo alto, de diversas maneras, el canto de la alabanza divina”. (San Ambrosio, *Comentarios sobre los salmos*, Salmo 1, 9-12: Csel 64, 7, 9-10)<sup>124</sup>.

Especialmente destacado es la utilización de los salmos tanto para crear el texto de sus cantos litúrgicos como material eucarístico y didáctico. Este rasgo no es mostrado de forma tan clara y específica por los otros Padres:

“En los salmos rivalizan la belleza y la doctrina; son a la vez un canto que deleita y un texto que instruye. Cualquier sentimiento encuentra su eco en el libro de los salmos. Leo en ellos: Cántico para el amado, y me inflamo en santos deseos de amor; en ellos voy meditando el don de la revelación, el anuncio profético de la resurrección, los bienes prometidos; en ellos aprendo a evitar el pecado y a sentir arrepentimiento y vergüenza de los delitos cometidos (San Ambrosio, *Comentarios sobre los salmos*, Salmo 1, 9-12: Csel 64, 7, 9-10)”<sup>125</sup>.

## **Juan Crisóstomo**

También conocido como Juan de Antioquía (347-404), es considerado como uno de los grandes Padres de la Iglesia tanto por la Iglesia católica como por la ortodoxa. Juan Crisóstomo proporciona una nueva perspectiva basada en la alabanza recitada conjunta

---

123 Recordemos que los antiguos paganos relacionaban con la música los movimientos de los astros y, en ocasiones, también la propia noción del alma tal y como ya se ha expuesto anteriormente.

124 Traducción al castellano en Alcalde, 2002, pág. 176.

125 Íbid.

en vez de la individual, la cual considera mucho menos efectiva que cuando todos los creyentes se juntan y oran a Dios.

“Tú puedes orar en casa –enseña san Juan Crisóstomo-, pero tu plegaria no tiene la fuerza de la que se hace con todos los miembros del cuerpo de la Iglesia, unánimemente y con una sola voz... Cuando oigáis la invitación del diácono: “Oremos por el Obispo y por el presbítero... por los presentes, y por toda la tierra...”, no dejéis de hacer lo que manda, y con gran presteza de ánimo ofreced intenciones, porque sabéis qué fuerza tiene nuestra asamblea” (Alcalde, 2002, pág. 136).

Así mismo, la utilización del canto por los Padres de la Iglesia no es tan sólo utilizada para alabar a Dios, sino también para combatir las herejías. Ciertamente es que Juan Crisóstomo no es el único de los Padres que utilizó así el canto a tenor del siguiente fragmento que escribe Alcalde en *El canto en la misa*. Ahora bien, sin duda es uno de los más destacados en tanto en cuanto a la documentación que poseemos actualmente. En el siguiente fragmento puede observarse esta utilización del canto para combatir la herejía arriana:

“Tenemos cantidad de ejemplos entre los Santos Padres que reaccionaron contrarrestando la influencia de los cantos heréticos. San Juan Crisóstomo (344-407) se enfrenta a los amaños de Constantinopla, que atraviesan frecuentemente la ciudad para ir a sus reuniones cantando: «¿Dónde están los que dicen que tres no son más que un solo poder?», y manda cantar a los fieles la doctrina católica con la misma música de los himnos heresiarcas” (Alcalde, 2002, pág. 36).

## **San Eusebio de Cesarea**

San Eusebio de Cesarea (c. 265 – 339), trabajó y aprendió del escritor Orígenes (del cual ya se ha hablado anteriormente) y Pánfilo<sup>126</sup>. Versado no solamente en cuestiones de la fe, sino también en investigaciones históricas y exegéticas puramente filosóficas

---

<sup>126</sup> Pánfilo aseguró a San Eusebio de una gran libertad económica y material, posibilitando que pudiera desarrollarse intelectualmente. En agradecimiento, una vez que San Eusebio se convirtió en un hombre libre tomó el nombre de su maestro como “*Eusebios ho Pamphilou*” o, en castellano, Eusebio de Pánfilo. Este fue el nombre con el cual entró en la historia eclesiástica.

(Voncampenhausen, 1974, pág. 79), San Eusebio resultó ser un erudito tanto dentro como fuera de la fe.

San Eusebio establece una distinción en el modo de cantar de cristianos y paganos que no radica tan sólo en la práctica o no de la música instrumental, sino también en el canto a unísono:

“Así complacemos más dulcemente a Dios de lo que podría hacerlo ningún instrumento musical con una sola mente y con la unidad de la fe y la piedad, elevamos melodía a unísono en nuestra psalmodia” (In Psalmum 91)<sup>127</sup>.

### **San Agustín de Hipona**

San Agustín (354-430) nació en la ciudad de Hipona (actual Argelia, África del norte). Es sin duda uno de los Padres de la Iglesia más influyentes y es considerado por algunos autores hasta el punto de considerar a los teólogos que le precedieron como pequeños e insignificantes (Von Campenhausen, 2001, pág. 241).

Es uno de los pocos teólogos cristianos que dedican todo un tratado completo al asunto musical titulado como *De Musica* (o *Sobre la música* en castellano), donde están recogidos en buena medida varias de los usos y teorías paganas adaptadas a las necesidades del culto cristiano, así como varias reflexiones y consideraciones sobre el buen uso de la música cristiana para evitar que esta se convierta en sonidos desorganizados.

Una de las propuestas que más llaman la atención es la didáctica. San Agustín aboga en enseñar a los niños tanto la oración como el canto, ya que el canto es, como ya hemos visto, una de las mejores formas de orar a Dios.

---

127 Citado y traducido de McKinnon (1989, págs. 97-98).

“Así pues, tú, Señor, que al darle a un niño la vida, lo provees con el cuerpo que le vemos, dotado de sentidos y de graciosa figura, y con miembros organizados en disposición y con fuerza conveniente, me mandas ahora que te alabe por esto; que te confiese y cante en honor de tu nombre” (San Agustín, Confesiones 1, 7, 2).

Popularmente, se le atribuye a San Agustín de Hipona la célebre frase de “el que canta ora dos veces”. Esta afirmación popular proviene, probablemente, de su comentario al Salmo 73, que es el siguiente:

“Qui enim cantat laudem, non solum laudat, sed etiam hilariter laudat; qui cantat laudem, non solum cantat, sed et amat eum quem cantat. In laude confitentis est praedicatio, in cantico amantis affectio”<sup>128, 129</sup>

No es de extrañar esta declaración, ya que a lo largo de toda la Biblia y de una importante parte de la Iglesia católica la música ha ocupado un papel importante. Prueba de ello son el gran número de referencias musicales en la Sagrada Palabra<sup>130</sup> desde el Éxodo 15:1-21: “Entonces Moisés y los israelitas entonaron esta canto en honor del Señor”, pasando por los Salmos hasta el Apocalipsis y el cántico de los 24 ancianos en este “y cantaban un nuevo cántico diciendo” (Apoc 5:9).

Sin embargo, San Agustín advierte de los peligros de la música, ya que puede conllevar la perdición de una persona sea cristiano o no. Al respecto dice en sus *Confesiones*:

“Los placeres del oído me habían envuelto y sometido con más tenacidad, pero me has desatado y liberado [refiriéndose a Dios]. Ahora a los sonidos que dan vida a tus palabras, cuando son cantados con voz agradable y artística –lo reconozco- me entrego un poquito, mas no tanto que quede absorto” (Confesiones, X, 33, 49)<sup>131</sup>.

Asimismo, San Agustín establece una relación clara y concisa de los elementos cristianos que son necesarios para crear un himno cristiano. Esta lista de elementos no

---

<sup>128</sup> Textos disponibles en Word Press. <http://wdtprs.com/blog/2006/02/st-augustine-he-who-sings-prays-twice/>. Consultado el 2/3/2014.

<sup>129</sup> Traducción: “Pues aquel que canta alabanzas, no solo alaba, sino que también alaba con alegría; aquel que canta alabanzas, no solo canta, sino que también ama a quien le canta. En la alabanza hay una proclamación de reconocimiento, en la canción del amante hay amor”.

<sup>130</sup> Todas las referencias bíblicas corresponderán a la siguiente bibliografía: Anónimo, *Santa Biblia*, Edt Sociedades Bíblicas unidas, Madrid, 2001.

<sup>131</sup> San Agustín, *Confesiones*, Ed. Gredos, 2010. Traducción Alfredo Encuentra Ortega.

están referidos a cuestiones técnicas o temáticas, sino a aquello que es necesario para que u

“Hymni laudes sunt Dei cum cantico: hymni cantus sunt continentes laudem Dei. Si sit laus, et non sit Dei, non est hymnus: si sit laus, et Dei laus, et non cantetur, non est hymnus. Oportet ergo ut, si sit hymnus, habeat haec tria: et laudem, et Dei, et canticum. Quid est ergo: Defecerunt hymni? Defecerunt laudes quae cantantur in Deum. Molestam rem et quasi luctuosam videtur nuntiare. Qui enim cantat laudem, non solum laudat, sed etiam hilariter laudat: qui cantat laudem, non solum cantat, sed et amat eum quem cantat. In laude confitentis est praedicatio: in cantico amantis affectio”<sup>132</sup> (Comentarios al salmo 72, 1).

Sin embargo, San Agustín no solamente entra en el terreno filosófico de la música, sino que también tiene varias declaraciones de carácter compositivos que, estas sí, afectan al modo de escribir y concebir la música cristiana.

“Entendía yo [San Agustín] bien que al componer un canto no me era lícito poner cualquier pie<sup>133</sup> en cualquier lugar, sino que conforme al metro<sup>134</sup> que usara, así debía ser la colocación de los pies, éste aquí y éste allá. La prosodia que regía mis composiciones era siempre la misma; no una en una parte del verso y otra en otra, sino un sistema que todo lo regulaba”(San Agustín, Confesiones, III, 2, 1)<sup>135</sup>.

Este interés en la teoría musical no tiene equivalente con los otros Padres. Es cierto que otros Padres, como por ejemplo San Ambrosio, desarrollaron la liturgia en la práctica mediante la creación de diversas composiciones musicales de gran valor, así como también de reflexiones teóricas sobre sus usos y prácticas. Sin embargo, ninguno de ellos nos ha legado un obra que se pueda asemejar al *De Musica* (o *Sobre la música* si lo citamos en castellano) de San Agustín.

---

<sup>132</sup> Traducción al castellano: Los himnos son cánticos de alabanza a Dios. Si es una alabanza, pero no a Dios, no es un himno; si hay alabanza, y es de Dios, pero no se canta, entonces no es un himno. Luego para que sea un himno, se necesitan tres cosas: alabanza, que sea dirigida a Dios, y que se cante. ¿Qué significa se acabaron los himnos? Se terminaron las alabanzas que se cantan a Dios. Parecería que se nos anuncia una cosa desagradable y triste. Quien canta una alabanza, no sólo alaba, sino que lo hace con alegría. Quien canta alabanzas, no sólo alaba, sino que también ama a aquel a quien canta. En la alabanza hay elogios por parte del que alaba, y en el cántico afecto del que ama.

<sup>133</sup> Se refiere aquí a los pies métricos, los cuales preceden a la noción medieval de los modos rítmicos.

<sup>134</sup> Se refiere aquí al sistema métrico cuantitativo: el ritmo viene dado por un pie, integrado por una sucesión de valores cortos y largos. Es habitual en la métrica poética grecolatina clásica.

<sup>135</sup> San Agustín, *Confesiones*, Ed. Gredos, 2010. Traducción Alfredo Encuentra Ortega.

La obra agustiniana *Sobre la música* está compuesta por seis libros que abordan un problemática diversa, pero que se podría clasificar, a grandes rasgos en los siguientes bloques temáticos:

1. Qué es la “120exto” música (primer libro, primera parte)
2. Fundamentos matemático de la música (primer libro, segunda parte).
3. Los ritmo musical (divididos en diferentes metros) y prosodia. Libros 2 a 5.
4. Componentes filosófico-teológicos. Libro 120exton.

El *De Musica* utiliza la mayéutica<sup>136</sup> asemejando el diálogo socrático entre un maestro y un discípulo para abordar toda una serie de problemas y cuestiones mediante el método de pregunta y respuesta. No entraremos en cuestiones referidas a los libros 2 a 5, ya que se alejan del tema de nuestra investigación sobre los mecanismos y motivos teológicos no musicales que hicieron evolucionar a la liturgia cristiana.

San Agustín recoge en el primer libro la definición de música como “la ciencia de modular bien”<sup>137</sup> (San Agustín, *Sobre la música*, I, 2). Cabe destacar en esta definición que el término modular no es equivalente a nuestro *modular* actual, sino que corresponde al verbo latino *modulari* sino que se relaciona con *modus*, término este último el cual está relacionado con la medida en los aspectos musicales rítmico y melódico. A esta definición añade posteriormente:

“Música es la ciencia del mover bien. Pero, puesto que puede ya decirse que se mueve bien cuanto se mueve según «número», observando las dimensiones de los tiempos y los intervalos (ya, en efecto, deleita, y por esto, no incongruentemente, se llama ya «modulación»), puede, en cambio, resultar que ese carácter «numérico» y esa medida deleiten cuando no es menester” (San Agustín, *Sobre la música*, I, 4).

Esta definición, aparentemente tan sólo de carácter meramente informativo, contiene dos hechos que son, en sí mismos, de suma importancia. El primero de ellos es que San Agustín es uno de los autores más importantes cristianos que fija la regla de relacionar

---

<sup>136</sup> Método socrático con que el maestro, mediante preguntas, va haciendo que el discípulo descubra nociones que en él estaban latentes.

<sup>137</sup> En la versión traducida del *Sobre la música* de San Agustín, los traductores añaden un pie de página informando de que esta definición también está recogida por otros autores anteriores: “Es la definición de Varrón, que San Agustín repite con alguna variante en Epístolas CLXVI 5, 13: *musica, id est scientia sensusve modulandi*, y que vemos recogida una y otra vez por los artíficos: Censorino, *De die natali* 10, 3; Marciano Capela IX 930; Casiodoro, *Inst. Il* 5” (San Agustín, *Sobre la música*, 2007, traductores Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman).

la música con el número que tanto obsesionaba a los paganos y que ya ha sido desarrollada en apartados anteriores.

La segunda característica es que, como también se explicó anteriormente, el sincretismo también está presente entre los cristianos, no siendo los Padres de la Iglesia una excepción. En la cita inmediatamente superior se puede observar como San Agustín acepta la tesis pitagórica que repetían incansablemente muchos teóricos paganos (véase el apartado 3.1.3). El sincretismo, como podemos ver, permite adoptar elementos teóricos y culturales; aunque es algo que debe evitarse siempre y cuando pueda desvirtuar la fe.

Por otra parte, retomando la definición agustiniana de qué es la música (“la ciencia de modular bien”), analicemos la parte de *ciencia* que tiene la música. ¿Por qué San Agustín considera *ciencia* a la música? Nos lo explica en el fragmento en el cual

“M. [Maestro] – Responde, por tanto, si te parece que «modula» bien la voz el ruiseñor en la parte primaveral del año, pues no sólo es «numeroso» y más que agradable aquel canto, sino que incluso, si no me engaño, es congruente con el tiempo.

D. [Discípulo]— Me lo parece totalmente.

M. — ¿Acaso es experto en esta disciplina liberal?

D.— No.

M. — Ves, por tanto, que el nombre de «ciencia» es completamente necesario para la definición.” (San Agustín, *Sobre la música*, I, 5).

Con estas breves citas de San Agustín podemos ir viendo como poco a poco se va conformando la noción del *Quadrivium*, ya que vemos que la música es una ciencia que está estrechamente relacionada con las matemáticas y la astronomía (véase apartado 3.1.3)<sup>138</sup>. Esta consideración de la música como ciencia elevará el estatus de la teoría y la práctica musical con fines recreativos a la práctica con fines musical con fines litúrgicos, siendo necesarias también un amplio soporte teórico e intelectual.

---

<sup>138</sup> A estas ciencias faltaría añadir la geometría para completar los estudios de *Quadrivium*, la cual lamentablemente no está presente en los fragmentos incluidos en esta tesis.

Así mismo, esta diferenciación conlleva consigo la racionalización de que no toda música es igual de buena. Es más, solo aquella música que cumpla una determinada serie de normas sería considerada como música *real*. El resto de la música, según nos cuenta San Agustín, pueden ser considerados meros *sonidos* del mundo animal:

“M. - ¿no te parecen tal cual aquel ruiseñor todos los que, guiados por un cierto sentido, cantan bien, esto es, lo hacen con arreglo al «número» y agradablemente, aun cuando, interrogados sobre los propios «números» o sobre los intervalos entre las voces agudas y graves, no podrían responder?

D. — Semejantes por completo los considero.

M. - ¿Y qué? Los que sin esta ciencia gustosamente los escuchan, viendo como vemos que los elefantes, los osos y algunos otros géneros de bestias se mueven al son del canto y que incluso las aves se deleitan con sus propias voces (...), ¿no deben ser comparados a los animales?

D. -Lo creo (...)” (San Agustín, *Sobre la música*, I, 5).

Sin embargo, queda por resolver la cuestión de, si los aquellos músicos que hacen “tocan o cantan música” sin saber absolutamente nada de ella no están realizando tan sutil arte, ¿qué están haciendo? Rápidamente San Agustín nos lo desvela:

“M. - ¿ Te parece que el arte es una especie de manifestación racional y que los que hacen uso del arte, hacen uso de la razón? ¿O piensas de otra forma?

D. — Me lo parece.

M. — Todo aquél, por tanto, que no puede hacer uso de la

D. - Me lo parece.

M. - Todo aquél, por tanto, que no puede hacer uso de la razón, no hace uso del arte.

D. — También esto lo concedo.

M. — ¿Estimas que los animales mudos, que también se lla-

D. - También esto lo concedo.

M. - ¿Estimas que los animales mudos, que también se llaman irracionales, pueden hacer uso de la razón?

D. — De ninguna manera.

M. — Por tanto, o bien tendrás que decir que las urracas y los papagayos y los cuervos son animales racionales, o bien has llamado temerariamente a la imitación con el nombre de arte”. (San Agustín, *Sobre la música*, I, 5).

Es decir, quien no conoce sobre música no puede hacer música más allá de imitar con mayor o menor destreza a los verdaderos músicos o a la naturaleza. Posteriormente, San Agustín acaba la primera sección remachando esta argumentación con un firme énfasis contra la práctica instrumental y el virtuosismo. No se adjuntarán citas de las mismas porque San Agustín redunda en las tesis e ideas de otros Padres de la música que ya han sido anteriormente expuestas.

En el libro sexto San Agustín, cambia el tono de su discurso, rechazando que todo lo explicado anteriormente sea realmente necesario o vital, sino una necesidad para este sexto y último libro.

“A lo largo de cinco libros’ nos hemos demorado en las huellas de los «números» relativos a las magnitudes de los tiempos; una frivolidad nuestra (...) Por tanto, quien lea aquellos libros nos encontrará trajinando con ánimos de gramáticos y poetas no por elección de habitar sino por necesidad del viaje.” (San Agustín, *Sobre la música*, VI, 1).

San Agustín comienza este libro con una serie de remarcas generales a las cinco propiedades de la música, pero rápidamente las comienza a ligar con Dios y con el alma. Por ello dice que la música, en tanto en cuanto entra al cuerpo a través de los oídos tiene la propiedad de cambiar el alma:

“Las cosas corporales, entonces, cualesquiera que son introducidas en este cuerpo o echadas ante él desde fuera, hacen, no en el alma sino en el propio cuerpo, a lgo que o se enfrenta a la obra de dicha alma o converge con ella”. (San Agustín, *Sobre la música*, VI, 8).

Esta nueva propiedad que San Agustín otorga a la música de poder modificar el alma a través del sentido del oído, por lo que la música puede corromper el alma, salvarla, alejarla o acercarla a Dios:

“Cuando, entonces, lo que en dicho miembro [el oído] hay semejante al aire se mueve por la percusión del aire, el alma aquella, que antes de ese sonido con su movimiento vital vivificaba en silencio el cuerpo de los oídos, ¿acaso pensamos o bien que puede cesar de su obra de mover lo que anima, o bien que puede mover el aire, sacudido desde fuera, de su propio oído del mismo modo que lo movía antes de que aquel sonido se deslizara dentro. ”. (San Agustín, *Sobre la música*, VI, 11).

Sin embargo, el alma, en tanto en cuanto es sometida a los placeres del cuerpo, presenta una dicotomía a nivel musical. Esta es que en ocasiones el cuerpo puede disfrutar de una música que es poco aconsejable y el alma puede, por tanto, alejarse de Dios. Esta dicotomía es empezada a explorar por San Agustín:

“Por todo esto, sobre el (cuerpo) mortal ahora y frágil, con gran dificultad y tensión ejerce su dominio (el alma). De ahí le sobreviene a ella la aberración de estimar el placer del cuerpo, ya que ante la tensión de ella cede la materia en más que la salud propiamente dicha, que no tiene necesidad de tensión ninguna” (San Agustín, *Sobre la música*, VI, 8, 14).

## Boecio

Un parte muy importante del saber (al menos del saber musical) llegó a la Edad Media gracias a este erudito cristiano. Boecio ( 480 – Pavia 524) proporcionó mucho del saber antiguo de Grecia y Roma a un número cada vez mayor de monasterios y centros de culto cristianos que comenzaban a aparecer alrededor de toda Europa.

Boecio determinó en buena medida la cantidad de saberes del Mundo Antiguo que pasaron a la liturgia católica, así por ejemplo determinó cual de los tres sistemas de afinaciones predominantes en el mundo grecorromano pasó al formar para de la Iglesia Católica:

“En Grecia aparecen diferentes afinaciones de la octava. De ellas destacan tres: la afinación pitagórica, el sistema de Aristóxenos y la división diatono-sintono de Ptolomeo. Sólo la primera pasó a la Edad Media a través de la obra de Boecio. Es una afinación de quintas justas con terceras mayores muy agudas, muy buena para la monofonía” (Goldáraz Gaínza, 2004, pág. 16).

Sin embargo, no todos los autores están de acuerdo en este punto. En la introducción del *Sobre el fundamento de la música* de Boecio escrito por Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid se puede observar que argumentan que los fundamentos de la afinación en Boecio están basado en Ptolomeo y Euclides:

“En cambio, la división del monocordio<sup>139</sup> tema central que articula todo el libro IV, puede que remonte en último término a la *Sectio canonis* de Euclides. El libro quinto, por su parte, se basa en el primero de la *Harmonica* de Ptolomeo” (Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, 2009, pág. 15).

Asimismo, gracias a su obra se establece la noción pitagórica que a través del número se puede establecer la esencia de las cosas. Ya que la música opera con sonidos, que son el resultado de un golpe, de un choque; en último término, de un movimiento, siendo por tanto posible asignar a todos los sonidos un valor número en función del valor que se esté analizando.

---

<sup>139</sup> Forma alternativa de llamar al monocordio.

Esta declaración remacha la argumentación agustiniana, ya sustentada anteriormente, de que la música permite llegar tanto a la razón, pero también a la moralidad. Aunque es cierto que San Agustín habla de alma en vez de moral, a nivel práctico la argumentación es la misma: la música puede alejar o acercar a Dios:

“Siendo cuatro las disciplinas de la *mathesis*<sup>140</sup> y ocupándose, por cierto, las demás de la investigación de la verdad, la música, en realidad, no sólo está ligada a la especulación, sino también a la moralidad” (Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, I, 180).

Además, Boecio también concuerda con San Agustín en que la música es uno de los caminos más directos hacia el alma. Esta música, conformada tanto por los pies rítmicos (después conocidos como modos rítmicos), así como también por los modos griegos (que sería la dimensión melódica).

“Ninguna vía hasta el alma se les abre, en efecto, a las «disciplinas» más que por los oídos. Cuando, por tanto, a través de ellos los ritmos y los «modos» descienden hasta el espíritu, no puede dudarse de que afectan y conforman la mente” (Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, I, 181).

La concepción de Boecio respecto a la música y el alma, presentan varios condicionantes. Así pues, el alma se ve condicionada con la numerología que encierran los sonidos ya sean en su dimensión rítmica o respecto a su altura<sup>141</sup>:

“Entre todas las consonancias que hemos referido hay que establecer un juicio, así en el oído como también en la razón, sobre cuál de ellas procede que sea estimada mejor; pues el oído se ve afectado por los sonidos o el ojo por la visión del mismo modo que el juicio del alma por unos números o por una cantidad continua”.

Esta concepción se relacionará con la teoría de los *afectos* que ya contenían algunos escritos paganos pero que Boecio retoma y desarrolla:

---

<sup>140</sup> Se refiere a las cuatro disciplinas del denominado *Quadrivium* (Boecio, *Aritmética*. I 1): aritmética, geometría, música y astronomía.

<sup>141</sup> Respecto al ritmo, recordemos que están los pies rítmicos y, posteriormente en la Edad Media, los modos rítmicos. Por otro lado, los intervalos que definen los sonidos se pueden calcular mediante proporciones matemáticas tal y como ya se ha expuesto anteriormente (octava justa 1:2, quinta justa 2:3, cuarta justa 3:4 etc.)

“¿A quién, en efecto, le es desconocido aquello de que Pitágoras a un joven ebrio de Tauromenio, incitado bajo los efectos de un son de modo frigio<sup>36</sup>, replicándole<sup>37</sup> con un canto espondaico lo volvió más apacible y dueño de sí”? (Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, I, 185).

Esta argumentación se sustenta sobre una novedad filosófica: que el cuerpo y el alma mantienen unas proporciones parecidas, al igual que las tienen los intervalos del monocordio<sup>142</sup> y algunos de los astros.

“No puede dudarse de que el estado de nuestra alma y de nuestro cuerpo parece que está configurado en cierto modo a base de las mismas proporciones con las que la posterior disertación mostrará que están conjuntadas y acopladas las «modulaciones armónicas»” (Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, I, 186).

Respecto a otras clasificaciones morales de la música, Boecio clasifica la música en tres categorías: la música mundana, la humana y la que se halla establecida en determinados instrumentos” (Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, I, 187).

---

<sup>142</sup> Del gr. μονόχορδον monóchordon. Instrumento antiguo de caja armónica, como la guitarra, y una sola cuerda tendida sobre varios puentes fijos o movibles que la dividen en porciones desiguales, correspondientes con las notas de la escala. Se tocaba con una púa de cañón de pluma y servía de diapasón.

## 6. EL MECANISMO LITÚRGICO DE LA ESCRITURA MUSICAL

### **6.1. La motivación de fijar la música de forma precisa mediante el mecanismo de la escritura musical católica/europea.**

Como ya se ha explicado anteriormente, la cultura romana y helena dominaban en el Mediterráneo en tiempos de Jesucristo. En la parte oriental, debido a la gran influencia y colonización de eruditos y colonos helenos, el griego y el paganismo tuvo una influencia tremenda en los primeros cristianos.

Durante los más de dos milenios de cristianismo la Iglesia ha sido y es una promotora incansable del elemento cultural e intelectual. Sin embargo pocas artes y ciencias le deben más a ella que la música. En el siguiente apartado desvelaremos como, al igual que nos indica en nuestra novela, los procesos de creación y de conceptualización musical, están indisolublemente ligados a su origen cristiano, por la cual no es posible desalinearse de su origen.

La influencia de las Escrituras, la Tradición y las diversas declaraciones dogmáticas sobre la música demuestran la gran importancia de la música para los teólogos cristianos, como por ejemplo san Agustín de Hipona del cual destacaremos su obra *Sobre la música*<sup>143</sup>, en la cual nos dice:

“La música tiene una única tarea primordial (...) disociar a la razón, mediante sus perfectas relaciones acústico-matemáticas, de los sentidos carnales y elevarla a la verdad inmutable, al único Dios y Señor de todas las cosas (...). Así pues, debe conducir al alma a reconocer que las cosas terrenas están subordinadas a las celestes”<sup>144</sup>.

De esta forma él y otros Padres de la Iglesia irán combatiendo los reparos que algunos tenían a la práctica y teoría musical. La influencia de San Agustín se extenderá a otros grandes teólogos como San Jerónimo o San Basilio. Por lo tanto, estos textos legitimarán la música como una extensión de la expresión de Dios y, en consecuencia,

---

<sup>143</sup> San Agustín de Hipona, *Sobre la música*. Ed. Gredos, Madrid, 1996.

<sup>144</sup> De Hipona, San Agustín. (ca. 390). *Sobre la música*, Ed. Gredos págs. 343 ss.

la música se convertirá en un vehículo adecuado y predilecto para la expresión y la comunicación con Dios, especialmente en la liturgia.

No fue hasta el desarrollo en los monasterios cristianos de cierta simbología relacionado con la altura y duración de los sonidos (lo que a posteriori se llamarían neumas, ver imagen de la derecha) que la escritura musical se convierte en la más perfeccionada del orbe, aunque la enorme diversidad de representación neumática altomedieval será suprimida a partir del siglo IX mediante una reforma eclesial unificadora conocida como Reforma Gregoria. Esta reforma pondrá fin a los diferentes tipos de cantos existentes en la Iglesia y los unificará, ordenándolos en secuencias sonoras, a las cuales se asociará con su equivalente<sup>145</sup> griego.

Así que podemos apreciar con anterioridad como el Papa Gregorio I (el primer Papa que se dedicó ostensiblemente a la liturgia musical, pontificado del 590 – 604) se ocupó extensamente a la tarea litúrgica musical. El primero de los grandes documentos, el *Ordini romani*, encuentra principalmente

en este Papa a su creador espiritual y acredita la importante actividad musical acaecida en la época comprendida entre los siglos IX a XIV, período el cual en el que tradicionalmente se concibe la escritura y perfeccionamiento de la musical occidental.

Ilustración 12 – Partitura Sank Gallen

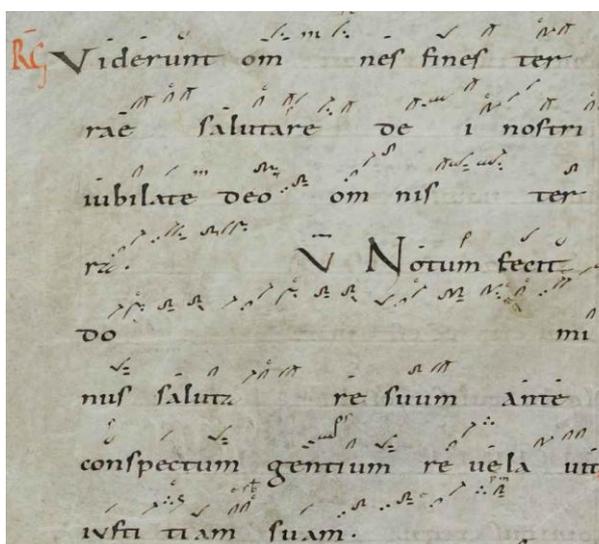


Imagen 3. Anónimo, *Sankt Gallen*, Stiftsbibliothek, Codex 359, pág. 40 (ca. 922-925). Obsérvese los neumas encima del texto que debía ser recitado.

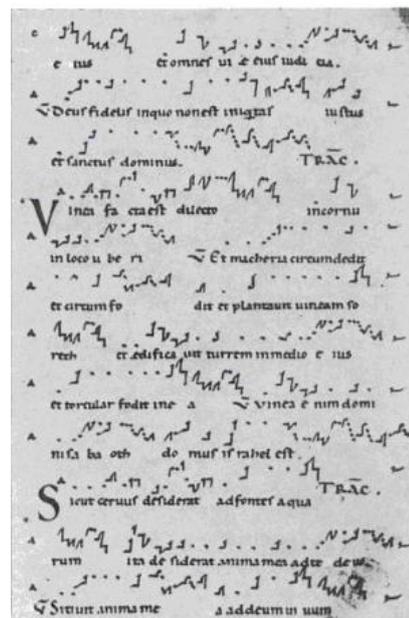
<sup>145</sup> Organizados en modos, las diferentes gamas sonoras medievales no se pueden corresponder con las de la Antigüedad por el sencillo hecho de que nosotros ni ellos conocemos cómo sonaba la música de la Antigüedad. No obstante, ello no impidió de que buscaran su referencia y tradición musical en los textos y diferentes documentos grecolatinos y de los Padres de la Iglesia. Por ello, se consideran herederos de esta música y no tienen reparos en utilizar la terminología helénica para denominar a sus gamas sonoras.

Los manuscritos del siglo IX son neumáticos. El neuma (del gr. Πνεῦμα, espíritu, soplo, aliento) es la notación que se emplea antes del actual sistema de escritura musical. Se trata de un grupo de notas con que solían concluir las composiciones musicales de canto llano, y que se vocalizaba con solo la última sílaba de la palabra final. El neuma es realmente un sistema quironómico de indicación, es decir, una guía, una ayuda mnemotécnica para los cantores que tuvo su lugar de origen fuera de Occidente, en Oriente. La utilización de este tipo de escritura hacía sumamente compleja e imprecisa la lectura de cualquier texto musicado, por lo que interpretar una partitura de manera precisa sin recurrir a la memoria resultaba un trabajo prácticamente imposible, véase por ejemplo la imagen de la derecha<sup>146</sup>.

Durante los siglos XI y XIII aparece la notación alfabética (que permanece aún en activo en las culturas protestantes, especialmente la luterana y anglicana). Los monjes Hucbaldo de Saint Amand (840 – 931) y Notkerus Balbulus de San Gall (830 – 912) son los primeros que retoman, siguiendo la tradición griega, las letras del alfabeto para representar los diferentes sonidos musicales. La letra *b*, correspondiente a la nota si, tiene una especial evolución. Se escribió de dos maneras para cifrar la nota actual de si: *be*

<sup>146</sup> Imagen extraída de Hoppin, 2000, pág.

Ilustración 14 - Partitura Gradual s. XI



Tracto de la Vigilia de Pascua, de un gradual del silo XI.

Ilustración 13 - Partitura Gaudeamus omnes



Imagen 4. Introitus *Gaudeamus omnes*, datado en el siglo XIV y escrito con neumas. Museo de Lausanne. Obsérvese la presencia del tetragrama de d'Arezzo y el desarrollo de la escritura neumática.

*rotundum o mollis* (de ahí la grafía actual del bemol) o también *be quadratum* (y de ahí la existencia del símbolo del becuadro).

Guido d'Arezzo (995 – 1050) recopila todos los saberes de estos autores y los traslada a un sistema de tetragrama sistematizado con espacios y líneas, muy similar al que conocemos actualmente. No obstante, su labor purista le granjeó múltiples enemigos, pero en el año 1027 el Papa Juan XIX apoyó su tratado *Regulae rhythmicae*, lo cual obligó a que los neumas anteriores se escribiesen dentro del tetragrama.

Al respecto existe una documentación extremadamente interesante

“Juan, que ahora gobierna la Iglesia Romana, habiendo oído de la fama de mi escuela y habiendo indagado cómo los niños podían aprender canciones que anteriormente nunca habían escuchado, me invitó a través de tres emisarios para que fuese a verle. (...) El papa, complacido, conversó largo tiempo conmigo preguntándome sobre diferentes asuntos.

Después de haber rebuscado en el Antifonario (musical) y haber reflexionado sobre mis reglas, no cesó hasta satisfacer su deseo de aprender por sí mismo a cantar un verso sin haberlo oído previamente. De este modo encontró por sí mismo la verdad que con tanta dificultad podía creerla por otros”. (Guido d'Arezzo, Carta sobre el canto desconocido, s. XI)

Dos son las principales innovaciones técnicas que introducirá la Iglesia en la historia de la música. La primera de ellas es la polifonía (dos o más voces sonando a la vez con música diferente) y la segunda es la posibilidad de denominar a cada uno de los sonidos con un nombre propio.

Como ya hemos dicho, la denominación de los diferentes sonidos musicales se realizaba en los monasterios siguiendo el orden alfabético<sup>147</sup>, asignándole a cada una de las diferentes notas una letra del abecedario (lo cual hacía que variase de un monasterio a otro de un país a otro). Sin embargo, debemos atribuir al monje Hucbaldo de Saint-Amand (840-930) y, especialmente, al monje benedictino Guido de Arezzo (ca. 995-1050) dos cosas: el sistema de notación musical (antecesor directo de nuestro propio sistema) y la posibilidad de restringir la denominación de los diferentes sonidos a siete

---

<sup>147</sup> Los antiguos griegos también utilizaban el sistema alfabético.

tipos de nombres, los cuales no serán seleccionados al azar, sino que estarán asociados a la figura más representativa del bautismo cristiano: San Juan Bautista.

Tomando un antiguo himno a San Juan, Guido tomará la primera sílaba en acróstico y renombrará a cada uno de los sonidos. Sin embargo, el *ut* será sustituido por la nota *do* por ser más eufónico<sup>148</sup> y la nota *si*, la cual será conocida como *diabolus in música* debido al tritono que forma con el fa, será incorporada tardíamente combinando las dos primeras letras de la última línea del poema *Sancte Ioannes*.

No obstante, esta denominación no será implementada por completo en los territorios cristianos del norte y después del cisma protestante será rechazada totalmente.

Posteriormente, el sistema alfabético protestante será dividido en dos tipos: el que podríamos

llamar anglicano (simple, sólo siete letras a las cuales se le pueden añadir más adelante el bemol y el sostenido para crear *música ficta*) y el luterano (mucho más complejo, con hasta ocho letras a las cuales se añadan multitud de sufijos para expresar los sonidos de la *música ficta*. Hablaremos de ello en posteriores apartados).

En conclusión, el elemento cristiano se ha convertido en herencia y parte indisoluble de toda la música actual, más aún cuando ésta es música correspondiente al círculo latino (España, Francia, Portugal, Italia y todas sus colonias donde dejó la impronta del catolicismo: Sudamérica, Centroamérica, las posesiones pacíficas, etc.). Esta influencia ha sido heredera directa de las mejores mentes paganas que solo han tenido continuidad

**Ilustración 15 - Partitura Ut quant laxis**

**Ut queant laxis**

GUIDO D'ARREZZO

Ut que-ant la-xis, re-so-na-re fi-bris, Mi-  
-ra-ges-to-rum, fa-mu-li-tu-o-rum, Sol-ve  
pol-lu-ti, La-bi-i-re-a-tum, Sanc-te Jo-han-nes.

Imagen 5. Partitura del *Ut queant laxis* de Guido de Arezzo, transcrito con grafías actuales. El texto es el himno a san Juan Bautista del cual provienen el nombre de todas las notas del mundo occidental latino.

<sup>148</sup> Los franceses siguen conservando la nota *ut*, pero para solfear utilizan *do*.

y una verdadera evolución y promulgación bajo las instituciones y centros cristianos. Todo el entramado técnico que posibilitó la escritura musical fue desarrollado en los monasterios medievales por monjes, por tanto, la escritura musical es un producto netamente teológico. Por ello, es imposible disociar el texto musical (y por extensión una gran parte de la música occidental y del globo) del elemento cristiano.

## 6.2 Mecanismos musicales religiosos que van más allá del texto y la música.

En un principio, la música ha estado siempre fundamentalmente ligada a la palabra, al texto. Sin embargo, desarrollos posteriores permitieron deslindarse de los fonemas humanos, ya que ella misma, por derecho propio, era capaz de transmitir imágenes, ideas y conceptos. Por ello mismo algunas de las músicas cristianas, como la protestante, utiliza los instrumentos aunque estos estén prohibidos en el cristianismo primitivo.

La música, al igual que el habla, es algo que se ha dado en todas las civilizaciones de la humanidad. Es un elemento vital del ser humano, enraizado en su propio ser de manera inalienable al igual que lo está la espiritualidad o la religión. Sin embargo, cuando música y religión se combinan se pueden lograr poderosos efectos.

Ilustración 16 – Pasión según San Mateo, J. S. Bach

The image shows a page of a musical score for the Passion according to St. Matthew by J.S. Bach. The score is written for multiple instruments and voices. Three vertical bars are drawn over the score: a red bar on the left, a green bar in the middle, and a blue bar on the right. These bars highlight specific sections of the music. The text of the score is in German, and the musical notation includes various notes, rests, and clefs.

Ya describíamos en

nuestros primeros apartados la presencia simultánea de instrumentos musicales junto a objetos religiosos animistas o chamánicos. No es de extrañar este hecho, ya que ha sido una constante a lo largo de toda la historia de la humanidad y, con especial relevancia, a partir de que se inventase la música escrita. Por ello, es de pura lógica que

la invención de la música escrita no se haya llevado a cabo fuera de los muros de un recinto religioso, sino en el seno mismo de la cristiandad.

Por tanto, encontramos en la música una extensión lógica del texto y viceversa. No van por separados, sino que son dos elementos que están y deben ir estrechamente vinculados. Por ejemplo, cuando se describe la formación del mundo en la *Creación* de Haydn<sup>149</sup> cuando Dios dice “hágase la luz”, la palabra alemana *Licht* (luz) coincide con un cambio de dinámica y el paso de un sombrío modo mayor a un relumbrante modo mayor, así como en la *Pasión según San Mateo* se superponen sobre la línea temática motivos contrapuntística que crean auténticas cruces sobre la partitura tal y como puede apreciarse en la partitura anterior.

### 6.2.1 Mensajes alegórico-simbólicos en los textos.

No existe un gran número de partituras con formas diferentes al estándar horizontal de pentagramas. Anteriormente, adjuntábamos un fragmento de una partitura circular de Crumb titulada *Makrokosmos* ( Edt. C. F. Peters Corporation, New York, 1974), la cual no forma parte del estándar de escritura musical. Sin embargo, no es necesario cambio la estructura tradicional para encontrar formas simbólicas dentro de una partitura. Por ejemplo, en la *Pasión según San Mateo*<sup>150</sup> se pueden apreciar auténticas cruces entre la escritura vertical del coro y la horizontal instrumental de las voces melódicas principales, como muestra la imagen de esta página. Esto no es un hecho aislado, sino que tiene continuidad a lo largo de toda la primera parte de la que es, desde mi punto de vista, una de las composiciones más completas de Bach.

Sin embargo, no solamente se pueden escribir símbolos mediante la forma del texto musical, sino también mediante relaciones intratextuales que tienen un simbolismo o que son alegoría de hechos culturales o religiosos concretos. Para ilustrar este hecho, tomaremos a Johann Sebastian Bach y su obra.

**Ilustración 17 - CBT1 fuga 4(1)**



El *lamento* de Cristo, expresado por el  
Descenso cromático de cinco semitonos. Compases  
70 a73 de la fuga nº 4 del CBT1

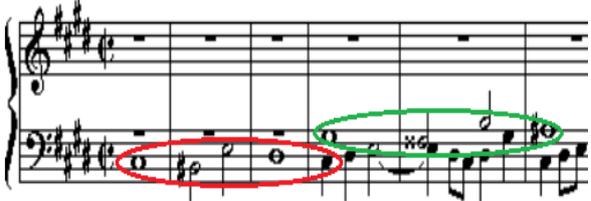
<sup>149</sup> Hob. XXI:2

<sup>150</sup> BWV 244

En su fuga número cuatro del CBT 1 (Clave Bien Temperado 1), en el *Crucifixus* de su misa en mi menor y en el canon a cinco voces escrito para un estudiante de teología de Leipzig se escuchan en múltiples ocasiones un descenso cromático desde el do # al sol #. Esto era toda una rareza en el Barroco y debemos encontrar su justificación en causas extramusicales.

El descenso cromático de cinco semitonos desde do # al sol # es interpretado como un *lamenti* y está relacionado con la Pasión de Cristo. Tradicionalmente, los luteranos asociaban al número cinco a las heridas que los clavos produjeron en las manos y pies del logos encarnado más la herida

**Ilustración 18 - CBT1 fuga 4(2)**



El motivo quiástico de la fuga n° 4 del CBT1. Enrojo el tema principal, en verde su respuesta

producida por la lanza en el costado. Por ello, podemos afirmar que este lamento de cinco semitonos de la fuga y el *Crucifixus* están relacionados con la Pasión de Cristo.

Por otro lado, también tenemos en el sujeto de esta fuga número cuatro una clara referencia al coral de adviento *Nun komm der Heiden Heiland* (en español *Ven, salvador de los gentiles*). El tema de estas dos obras se mueve desde el primer grado hasta el séptimo (que se conoce como sensible), para subir hasta el tercero y descender dos grados hasta la posición primigenia. Este tipo de movimiento es conocido como quiasmo, palabra derivada de la letra griega *Chi* ( $\chi$ ), la cual es a su vez un símbolo de Cristo desde el Imperio Romano.

Athanasius Kircher describe este motivo quiástico como un círculo (*circulatio*), el cual aparece en esta fuga número cuatro hasta 41 veces. Por tanto, es un símbolo de Cristo de gran poder en la obra de Bach. Puede apreciar los dos ejemplos citados a la derecha de este texto.

En conclusión, determinados compositores han revestido desde la creación de nuestra música occidental en los monasterios alrededor de los siglos IX d.C en adelante, de significados simbólicos y alegóricos que necesitan ser comprendidos a través de la realidad cultural, de las sagradas Escrituras y del cristianismo.

## 7. MOTIVACIÓN Y MECANISMOS TEOLÓGICOS DE LA REFORMA GREGORIANA Y EL CONCILIO DE TRENTO FRENTE AL PROTESTANTISMO. LA BÚSQUEDA DE LA UNIFORMIDAD Y LA PUREZA EN LA LITURGIA MUSICAL.

### 7.1 La Reforma Gregoriana.

Recibe el nombre de *Reforma gregoriana* a aquellas modificaciones en el culto católico establecidas supuestamente papa Gregorio (el Grande, 590-604). Estas reformas, las cuales se fueron aplicando en un período muy amplio de tiempo, fueron luego extendidas por diferentes poderes terrenales, pero especialmente por Carlomagno. Tras la coronación de Carlomagno en 800 como cabeza del Sacro Imperio romano, él y sus sucesores se ocuparon de promulgar este repertorio gregoriano y de suprimir los diversos dialectos del canto llano, como el celta, el galicano, el mozárabe, el ambrosiano, aunque no lograron eliminar del todo los usos locales.

Esta Reforma tuvo diversos objetivos. Por un lado reforzó el poder de Roma frente a los poderes temporales, superponiendo de esta forma el poder espiritual al terrenal y, por otro lado, reforzó la centralización de la Iglesia y la figura del Papa.

Debido a esta centralización, se impuso el canto romano sobre otros cantos nacionales o regionales. Prueba de ello tenemos evidencias de una sólida colaboración entre el Papa Adriano I y el emperador del Sacro Imperio Romano Carlomagno en la implementación de la liturgia romana:

“Omni clero. Ut cantum Romanum pleniter discant, et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragatur, secundum quod beatae memoriae genitor noster Pippinus rex decertavit ut fieret, quando Gallicanum tulit ob unanimitatem apostolicae sedis et sanctae Dei aeclesiae pacificam concordiam”<sup>151</sup>

Fruto de esta colaboración, la incipiente escritura musical romana y apostólica se comenzaría a extender progresivamente sobre todos los territorios cristianos.

---

<sup>151</sup> *Admonitio generalis*, 23 de marzo del año 789. Extracto extraído de Karoli Magni Capitularia, 80. Monumenta Germaniae Historica, [http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00000820\\_00073.html?sortIndex=020:030:0001:010:00:00&zoom=0.75](http://www.dmgh.de/de/fs1/object/display/bsb00000820_00073.html?sortIndex=020:030:0001:010:00:00&zoom=0.75) consultado el 5/03/2014.

Primeramente, de manera tímida e irregular, pero poco después de la reforma gregoriana impulsada por nuestro Papa Gregorio VII (1073 – 1085), la escritura se haría más homogénea y la difusión alcanzaría las fronteras de la cristiandad.

La amplia cronología en la cual se desarrolla el canto Gregoriano desde su “creación” hasta su expansión es explicada por Hoppin:

“Muchas influencias se combinaron para producir la liturgia y la música de la Iglesia Occidental tal y como se desarrolló durante el primer milenio de la era cristiana. La evolución continuó mucho después del año 1000 d. C., y algunas de las más conocidas melodías del llamado canto gregoriano fueron escritas después de esa fecha. Sin embargo, para entonces se había completado el cuerpo principal del canto, y la liturgia se había estabilizado aproximadamente en su forma actual” (Hoppin, 2000, pág. 63).

Sin embargo, en el ámbito musical ya se habían comenzado a escribir las primeras piezas en el estilo que posteriormente se conocería como “canto gregoriano”. Por ejemplo, Grout & Palisca sitúan la primera pieza de canto gregoriano entre los años 840 y 850<sup>152</sup>.

La importancia del canto gregoriano ha impregnado la liturgia musical católica durante casi un milenio, confiriendo a los cantos un estilo musical claramente distinguido de otras representaciones musicales. Su importancia era tal que hasta bien entrado el siglo XX se intentaba vivificar e imponer el canto gregoriano como el adecuado para celebrar la liturgia católica. Al respecto el Papa Pío XII comentaba:

“El canto gregoriano, que, siendo herencia recibida de antigua tradición, tan cuidadosamente tutelada durante siglos, la Iglesia romana considera como cosa suya y cuyo uso está recomendado al pueblo e incluso terminantemente prescrito en algunas partes de la liturgia, no sólo proporciona decoro y solemnidad a la celebración de los sagrados misterios, sino que contribuye a aumentar la fe y la piedad de los asistentes.

---

<sup>152</sup> Se trata del primer tratado de Canto Gregoriano escrito por Aureliano de Réomé. Citado en Grout & Palisca, 2001, pág. 45.

A este efecto, nuestros predecesores de inmortal memoria Pío X y Pío XI decretaron — y también Nos ratificamos gustoso sus disposiciones con nuestra autoridad— que en los seminarios e institutos religiosos se cultive el canto gregoriano con esmerado estudio, y que, al menos en las iglesias más importantes, se restauren las antiguas «Scholae cantorum», cosa ya en varios sitios realizada con éxito feliz” (Papa Pío XII, Carta Encíclica *Mediator Dei*, 1947).

La Reforma Gregoriana introdujo importantes modificaciones en el culto cristiano y en la liturgia católica, entre ellos la introducción de libros litúrgicos aprobados por la autoridad papal de Roma. Estos libros litúrgicos comenzaron a utilizarse durante los siglos VII y VIII pero tenían el defecto de que la música en ellos escrita resulta imprecisa como se explicará posteriormente.

Dos elementos fueron determinantes en estos libros litúrgicos. Lo primero de todo, contenían sólo los cultos de las grandes fiestas tal y como eran celebradas por el papa. Estos cultos, dirigidos con particular pompa y esplendor, requerían obviamente modificaciones para su uso en iglesias más pequeñas con menor clero participante. Con todo, su influencia fue muy grande (Hoppin, 2000, pág. 59). Al estar escritos sus detalles suministraban disposiciones litúrgicas fijas que podían ser transmitidas a otros lugares.

El segundo factor que determina el contenido de los libros litúrgicos era su división según las distintas personas o grupos que actuaban. Así el sacramentario era para el obispo o sacerdote celebrante. Solía contener sólo los textos que cambiaban de fiesta en fiesta. Los textos invariables o bien se escribían a parte o bien presumiblemente se memorizaban.

La liturgia católica quedó fijada en su forma tridentina de la siguiente manera<sup>153</sup>:

---

<sup>153</sup> Imagen extraída de Grout & Palisca, 2001, pág. 65.

	<i>Propio</i>	<i>Ordinario</i>
Introducción	Introito	
		Kyrie Gloria
	Colecta	
Liturgia de la palabra	Epístola	
	Gradual	
	Aleluya/tracto	
	Secuencia (rara en la actualidad, común en la Edad Media)	
	Evangelio (Sermón)	
		Credo
Liturgia de la eucaristía	Ofertorio	
	Prefacio	
		Sanctus Agnus dei
	Comunión	
	Post-comunión	
		Ite, missa est

## ***7.2 Diferencias entre la liturgia musical católica y la de las reformas: el luteranismo y el anglicanismo.***

El segundo gran cisma cristiano provocó una ruptura religiosa que también afectó a la liturgia musical. Rápidamente la Iglesia Protestante se dividió en un conglomerado más o menos uniforme de otras Iglesias con mayor o menor importancia, pero que no introducían grandes cambios musicales que son objetos de esta investigación. De entre los diferentes movimientos reformistas son dos los que destacan a nivel teológico y musical y han sido objeto de esta investigación: el anglicanismo y el luteranismo.

Estas confesiones rechazaron el sistema de solmisación de eruditos católicos como Guido de Arezzo y siguieron manteniendo el antiguo modelo heleno de nombrar las notas que era alfabético. Dicho modelo tuvo una adaptación a las particularidades de la lengua alemana en la música luterana, dando lugar a una forma distinta de nombrar los sonidos respecto la anglicana.

Como consecuencia del Segundo Gran Cisma cristiano se establecen dos modelos contrapuestos. El primero de ellos es el de las diferentes confesiones reformadas que propugnan la utilización de una nomenclatura musical eminentemente alfabética que posibilita localizar fácilmente los sonidos y ayuda a la memoria. Este es el modelo de las confesiones protestantes y dificulta la lectura entonada de un texto musical, por lo que para su recitado se suelen utilizar sílabas fijas como *na*, *ta* y otras.

El segundo modelo utiliza un sistema de solmisación el cual está basado en el acróstico de un poema dedicado a San Juan Bautista seleccionado por el monje y pedagogo musical Guido de Arezzo que ya ha sido expuesto anteriormente. Este sistema posibilita poder cantar utilizando el nombre de las de forma sistemática, pero ignora las posibles alteraciones accidentales o propias del fragmento musical.

El sistema católico presenta una ventaja musical que los protestantes carecen, ya que el sistema de solmisación permite asociar desde un buen comienzo el sonido al nombre de la nota y a la grafía musical, así como también poder solfear de manera entonada un fragmento musical utilizando el nombre de las notas.

Como el modo de nombrar los sonidos difiere según las confesiones religiosas anteriormente mencionadas, a continuación se incluyen una serie de tablas donde se incluyen las diferentes formas de nombrar los sonidos en estas dos religiones, comparándolas

#### **Nomenclatura musical anglicana y su equivalencia católica**

A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do <sup>154</sup>	Re	Mi	Fa	Sol

Para alterar notas, escribir a la derecha el símbolo correspondiente. Por ejemplo A# =

La #

#### **Nomenclatura musical luterana y su equivalencia católica<sup>155</sup>**

<sup>154</sup> En Francia, aún se utiliza Ut en algunas ediciones, aunque actualmente está en desuso.

<sup>155</sup> Tradicionalmente, para leer música en las escuelas alemanas se utiliza una sílaba predeterminada debido a la gran complejidad que supone utilizar estos 35 nombres, como por ejemplo la sílaba *da*. Para nombrar una nota alterada en la nomenclatura católica se utiliza el nombre de la nota seguida de su alteración. Por ejemplo: sol doble sostenido.

♭♭	♭	♮	♮ (lat.)	#	♯♯
Ceses	Ces	C	Do <sup>88</sup>	Cis	Cisis
Deses	Des	D	Re	Dis	Disis
Eses	Es	E	Mi	Eis	Eisis
Feses	Fes	F	Fa	Fis	Fisis
Geses	Ges	G	Sol	Gis	Gisis
Ases/Asas	As	A	La	Ais	Aisis
Heses	B	H	Si	His	Hisis

### Símbolos de las alteraciones más utilizados

♯♯ Doble sostenido

# Sostenido

♮ Becuadro

♭ Bemol

♭♭ Doble bemol

El sistema protestante alfabético descrito anteriormente posibilita un desarrollo musical que sólo se puede dar en la música occidental protestante y que ha sido utilizado en el devenir de los tiempos como medio de encerrar mensajes ocultos y también como medio de expresar tributo y agradecimiento. Ello se debe a que en inglés y especialmente en alemán existen hasta 36 maneras diferentes de nombrar los diferentes sonidos musicales<sup>156</sup>, lo cual permite una gran flexibilidad de *escribir* mensajes rudimentarios con el nombre de las notas que están disponibles.

Por ejemplo, Franz Liszt (1811 – 1886) compuso en 1855 para órgano una fantasía basada en lo que después se conocería como “motivo Bach”: la consecución de las nota si bemol, la, do y si (que tiene su equivalente alemán con las notas B A C H alemanas) con diferentes ritmos como homenaje a J. S. Bach (1685 – 1750) y que tiene un claro

<sup>156</sup> Para ver la tabla de equivalencias alemanas con las latinas (las que utilizamos en España), mire los anexos.

motivo estructural a lo largo de la obra en cuestión. A continuación, hemos adjuntado la

Ilustración 19 - Franz Liszt, S. 260

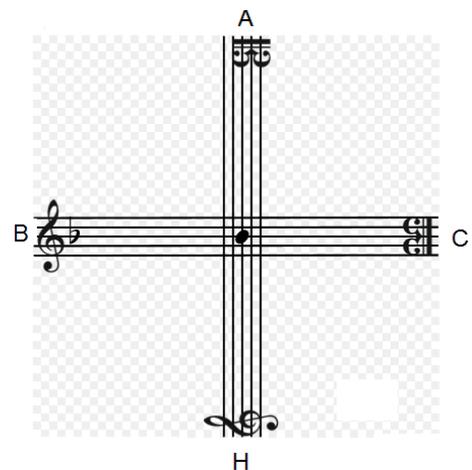


sección correspondiente a la introducción de la citada obra<sup>157</sup>.

En el fragmento anterior hemos podido observar como la correspondencia alfabética de las notas corresponde al deletreo del apellido Bach. El deletreo de nombres y mensajes no es algo frecuente debido a dos causas: la dificultad de encajar el mensaje escrito dentro del discurso musical sin perder la coherencia y respetando las normas armónicas o contrapuntísticas y, por otro lado, las limitaciones en cuanto a las grafías disponibles (sólo tenemos ocho letras con sus respectivas combinaciones en alemán). Dicho de otra manera, no se puede escribir cualquier cosa debido a que el número de letra es limitado y se corre el peligro de perder la coherencia del discurso musical.

Ilustración 20 - Cruz de J. S. Bach

Además, se ha popularizado desde el siglo XX la famosa cruz de Bach (ver imagen de la derecha), en la cual mediante una nota central y en diferentes claves y armaduras, se consigue escribir todos los sonidos correspondientes al nombre de Bach, dando como resultado una cruz.



<sup>157</sup> Franz Liszt, S. 260 i, 1885 (según el listado de Leslie Howard). Versión actual editada por Pfeiffer, G. *Präludium und Fugue über den Namen BACH*, Berlín, 2009

En conclusión, la forma de escribir la música en el catolicismo, anglicanismo y luteranismo ha creado diferentes maneras de escribir y comprender la música. Diferentes producciones religiosas, artísticas, musicológicas y pedagógicas (musicales) han sido afectadas por un Cisma el cual, a priori, podría tener tan sólo un efecto limitado pero que en la práctica ha afectado enormemente a determinados ámbitos musicales y religiosos.

### ***7.3. El concilio de Trento y sus efectos en la música.***

El Concilio de Trento surgió como respuesta a diferentes movimientos protestantes que surgieron en algunas zonas del Sacro Imperio Romano Germánico, lo cual provocaba de facto otro gran cisma en la fe cristiana. Celebrado en la ciudad de Trento (Italia) durante 25 sesiones de forma discontinua, comenzó el año 1545 y finalizó el 1563, siendo sus reformas en materia musical no demasiado numerosas, pero con bastante repercusión.

En primer lugar, establece en su capítulo XII la obligatoriedad de alabar con himnos y cánticos, excluyendo a la música instrumental más allá del órgano, así como también delega en el sínodo provincial la manera que conviene arreglar y cantar las diferentes piezas musicales.

“Oblíguese también a todos a ejercer los divinos oficios por sí, y no por substitutos; y a servir y asistir al Obispo cuando celebra, o ejerce otros ministerios pontificales; y alabar con himnos y cánticos, reverente, distinta y devotamente el nombre de Dios [...]

El sínodo provincial prescribirá según la utilidad y costumbre de cada provincia, y método determinado a cada una, así como el orden de todo lo perteneciente al régimen debido en los oficios divinos, al modo con que conviene cantarlos y arreglarlos, y al orden estable de concurrir y permanecer en el coro” (Decreto sobre la Reforma, XII, Actas del Concilio de Trento).

Asimismo, también rechaza aquellas músicas que percibe como afeminadas o corruptas, las cuales suele asociar con actitudes no cristianas.

“Aparten también de sus iglesias aquellas músicas en que ya con el órgano, ya con el canto se mezclan cosas impuras y lascivas” (Sesión XXII del Concilio de Trento, celebrada en tiempo del sumo Pontífice Pío IV en 17 de setiembre de 1562).

Este cambio también afectaba a la inteligibilidad del texto en la música, lo cual hacía referencia directa al desarrollo polifónico que se había ido desarrollando en la Iglesia, si bien no se adoptó ninguna decisión de carácter técnico ni prohibición alguna más allá de las que ya se llevaban practicando desde antaño.

El Concilio de Trento establece como obligatoria la formación musical para todos los nuevos jóvenes que quieran entrar al servicio de la Iglesia siendo, por tanto, la formación musical requisito imprescindible para la buena práctica en la Iglesia y la alabanza a Dios.

“Y para que con más comodidad se instruyan [los jóvenes que entran al servicio de la Iglesia] en la disciplina eclesiástica, recibirán inmediatamente la tonsura, usarán siempre de hábito clerical; aprenderán gramática, canto, cómputo eclesiástico, y otras facultades útiles y honestas” (Sesión XXIII del Concilio de Trento, celebrada en tiempo del sumo Pontífice Pío IV en 15 de Julio de 1563).

Finalmente, el Concilio establece la utilización del latín y no la lengua vernácula de cada territorio como la lengua oficial de la Iglesia y, por tanto, la única adecuada para escribir la letra de los diferentes himnos y melodías que componían la liturgia católica.

“Aun cuando la misa contiene una grande instrucción del pueblo fiel; no ha parecido (...) a los Padres, que conviniera celebrarla de ordinario en lengua vulgar. Por eso, mantenido en todas partes el rito antiguo de cada iglesia (...) manda el Santo Concilio a los pastores y a cada uno de los que tiene cura de almas, que frecuentemente, durante la celebración de las misas, por sí o por otro, expongan algo de lo que en la misa se lee, y entre otras cosas, declaren algún misterio de este Santísimo Sacrificio, señaladamente los domingos y días festivos” (Decreto sobre la Reforma, XII, Actas del Concilio de Trento)

Este último cambio propició un cambio importante entre las liturgias protestantes y las católicas, ya que en las protestantes no era necesario conocer el latín, tan sólo la lengua propia. Esto hacía que en aquellas regiones donde la Reforma se había propagado la gente del pueblo llano pudiera participar en los diferentes cantos y actos musicales de la

misa con suma facilidad, mientras que en la Europa católica esto estaba, generalmente, restringido.

## 8. NOVEDADES DE LA MÚSICA LITÚRGICA CATÓLICA TRAS EL CONCILIO VATICANO II. CAMBIOS EN LA MOTIVACIÓN Y SECULARIZACIÓN DE ALGUNOS DE LOS MECANISMOS LITÚRGICOS.

### ***8.1 Ruptura con la Tradición musical patristica, incorporación de las lenguas vulgares e importancia de los compositores.***

La documentación que disponemos sobre música y liturgia católica permite observar una tradición musical ligada al oficio divino que se mantiene, prácticamente ininterrumpida, hasta el Concilio Vaticano II. Este Concilio rompe con la tradición incorporada por los Padres de Iglesia y otros cristianos en los primeros siglos de nuestra era, permitiendo la incorporación de la música instrumental en el oficio divino. Tradicionalmente el órgano había sido el único instrumento permitido en la liturgia a pesar de que el cristianismo primitivo tampoco dice lo exime de la prohibición, pero se incorporó a la tradición litúrgica musical y ya desde la alta Edad Media se utilizaba en el oficio divino. Al respecto de la utilización del órgano y la incorporación de otros instrumentos las actas del Vaticano II recogen:

“Órgano de tubos y otros instrumentos

Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales.

**En el culto divino se pueden admitir otros instrumentos**, a juicio y con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial competente, a tenor de los arts. 22 § 2; 37 y 40, siempre que sean aptos o puedan adaptarse al uso sagrado, convengan a la dignidad del templo y contribuyan realmente a la edificación de los fieles” (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 120<sup>158</sup>).

La incorporación de estos instrumentos supone una flagrante doble violación a la tradición y a la voluntad original promulgada por los primeros cristianos. En primer lugar deja a la elección de la “autoridad eclesiástica territorial competente” lo que

---

<sup>158</sup> Versión electrónica en la página de la Santa Sede [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_sp.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_sp.htm), consultada el 04/07/2018

tendría que ser, a nuestro entender, una decisión dogmática establecida desde las autoridades superiores vaticanas tal y cómo se venía haciendo hasta este momento.

En segundo lugar, la incorporación de los instrumentos al oficio divino supone explícitamente rechazar los escritos y voluntades de los primeros cristianos, entre ellos los Padres de la Iglesia, arriesgándose a perder la dignidad de la pureza y sacralidad de la misa en favor de aumentar su belleza.

Asimismo, las actas del Concilio Vaticano II incorporan una importante novedad que ya había sido introducida por las reformas protestantes del norte y el centro de Europa: la incorporación de las lenguas vulgares o vernáculos. Aunque es cierto que ello no proscribió el uso del latín, lo cierto es que hoy en día en pocos lugares de España se puede asistir a una misa en latín. Todo esto afecta a la producción musical ya que, al ser eminentemente vocal, se incorporarán un número creciente de melodías y composiciones con la letra en lengua vernácula. Las actas del Concilio Vaticano II recogen que:

#### **“Lengua litúrgica**

§ 1. Se conservará el uso de la lengua latina en los ritos latinos, salvo derecho particular.

§ 2. Sin embargo, como el uso de la **lengua vulgar es muy útil** para el pueblo en no pocas ocasiones, tanto en la Misa como en la administración de los Sacramentos y en otras partes de la Liturgia, se le podrá dar mayor cabida, ante todo, en las lecturas y moniciones, en algunas oraciones y cantos, conforme a las normas que acerca de esta materia se establecen para cada caso en los capítulos siguientes.

§ 3. Supuesto el cumplimiento de estas normas, **será de incumbencia de la competente autoridad eclesiástica territorial**, de la que se habla en el artículo 22, 2, **determinar si ha de usarse la lengua vernácula** y en qué extensión; si hiciera falta se consultará a los Obispos de las regiones limítrofes de la misma lengua. Estas decisiones tienen que ser aceptadas, es decir, confirmadas por la Sede Apostólica.

§ 4. La traducción del texto latino a la lengua vernácula, que ha de usarse en la Liturgia, debe ser aprobada por la competente autoridad eclesiástica territorial antes mencionada (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 36<sup>159</sup>).

### **Lengua vernácula y latín**

En las Misas celebradas con asistencia del pueblo puede darse el lugar debido a la lengua vernácula, principalmente en las lecturas y en la «oración común» y, según las circunstancias del lugar, también en las partes que corresponden al pueblo, a tenor del artículo 36 de esta Constitución.

**Procúrese, sin embargo, que los fieles sean capaces también de recitar o cantar juntos en latín las partes del ordinario de la Misa** que les corresponde (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 54).

No solamente altera la tradición litúrgica musical el Concilio Vaticano II respecto a la incorporación de las lenguas vulgares y el uso de instrumentos, sino también permite los cantos religiosos populares, dando así pie a que surjan una gran cantidad de cantos heterogéneos. Esta premisa tiene sin duda el efecto contrario que las reformas unificadoras litúrgicas, como la Reforma gregoriana, ya que permite y exhorta a la utilización de cantos populares típicos y tradicionales de cada territorio, los cuales, en principio, no están recogidos en el oficio divino y cuya inclusión puede socavar la dignidad de la santa misa tal y como declaraban los primeros cristianos.

### **“Canto religioso popular**

Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles” (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 118).

Los artículos anteriores vuelven hacer hincapié en la descentralización de la Iglesia, al volver a recaer sobre la autoridad territorial competente el uso o no de la lengua vernácula, permitiendo que cada territorio o responsable realice su propia interpretación y versión de los textos y decida, por tanto, si el sagrado oficio y los cantos se realicen en latín o en lengua vernáculas.

---

<sup>159</sup> Versión electrónica en la página de la Santa Sede [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_sp.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_sp.htm), consultada el 04/07/2018

Finalmente la última de las innovaciones establecidas en el Concilio Vaticano II es una mención explícita a la labor de los compositores y a los coros de las Iglesias, ya sean estos profesionales o aficionados. Por un lado, se realiza una llamada a incrementar el patrimonio litúrgico musical de la Iglesia, mientras que también se reconoce la labor de los cantantes profesionales o semiprofesionales de las *Scholae cantorum*, así como aquellos integrantes de coros menores cuya formación musical es más bien básica pero igualmente encomiable.

Respecto a los textos utilizados en las composiciones, se vuelve a hacer hincapié en que estos deben estar extraídos de las sagradas escrituras y, evidentemente, han de estar de acuerdo con la doctrina católica. Sin embargo, quizás lo más destacado es que el foco de atención pasa de estar centrado en la alabanza a Dios y la sagrada misa a la composición individual de los compositores, cosa que antes de esta declaración no se recogía en ningún acta ni documento dogmático alguno.

#### **“Cualidades y misión de los compositores**

Los compositores verdaderamente cristianos deben sentirse llamados a cultivar la música sacra y a acrecentar su tesoro.

Compongan obras que presenten las características de verdadera música sacra y que no sólo puedan ser cantadas por las mayores "Scholae cantorum", sino que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación activa de toda la asamblea de los fieles.

Los textos destinados al canto sagrado deben estar de acuerdo con la doctrina católica; más aún: deben tomarse principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas”. (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 121).

## ***8.2 Defensa de algunos de los motivos y mecanismos litúrgico musicales que se venían realizando hasta este momento.***

Las declaraciones del Concilio Vaticano II sobre la liturgia musical refuerzan explícitamente el papel de los devotos en el sagrado oficio mediante la entonación de

cantos y alabanzas al Señor. Estos cantos y alabanzas se siguen realizando con la voz y a unísono tal y como recogen los primeros cristianos:

#### **“Participación activa de los fieles**

Para promover la participación activa se fomentarán las aclamaciones del pueblo, las respuestas, la salmodia, las antífonas, los cantos y también las acciones o gestos y posturas corporales. Guárdese, además, a su debido tiempo, un silencio sagrado”. (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 30).

#### **“Oración pública en la Iglesia.**

Todos cuantos rezan el Oficio, ya en coro ya en común, cumplan la función que se les ha confiado con la máxima perfección, tanto por la devoción interna como por la manera externa de proceder. Conviene, además, que, según las ocasiones, se cante el Oficio en el coro y en común”. (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 99).

Asimismo, en las actas también se recoge el papel vital que acontece en las Schola Cantorum tanto en cuanto a la formación necesaria como a su papel determinante dentro del ministerio litúrgico. Se le exhorta tanto a actuar con piedad conforme a los principios de la Santa Iglesia, así como también a actuar de forma rigurosa, evitando ciertas iniciativas individuales que puedan socavar la dignidad del santo oficio.

#### **“Auténtico ministerio litúrgico**

Los acólitos, lectores, comentadores y cuantos pertenecen a la Schola Cantorum, desempeñan un auténtico ministerio litúrgico. Ejercen, por tanto, su oficio con la sincera piedad y orden que convienen a tan gran ministerio y les exige con razón el Pueblo de Dios.

Con ese fin es preciso que cada uno, a su manera, esté profundamente penetrado del espíritu de la Liturgia y sea instruido para cumplir su función debida y ordenadamente. (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 29).

El papel de la música en la liturgia aumenta su prestigioso respecto a declaraciones anteriores y al Concilio de Trento y se reconoce su carácter pedagógico y didáctico para

con el pueblo, ya que mediante los textos y los cánticos se refuerza tanto la sacralidad del oficio mientras que se puede instruir sobre la Palabra de Dios. Este reconocimiento es la primera vez que se realiza de forma explícita y constituye una gran novedad para con la música.

### **Normas derivadas del carácter didáctico y pastoral de la Liturgia.**

33. Aunque la sagrada Liturgia sea principalmente culto de la divina Majestad, contiene también una gran instrucción para el pueblo fiel. En efecto, en la liturgia, Dios habla a su pueblo; Cristo sigue anunciando el Evangelio. Y el pueblo responde a Dios con el canto y la oración.

Finalmente, el Vaticano II recoge una defensa acérrima de la tradición musical propia a pesar de haber incluido la música instrumental, los cantos populares y las lenguas vulgares, cosa que, lamentablemente, no deja de ser irónica. Esta defensa parece ser más artística y estilística sobre la protección tanto de la tradición musical propia y el canto gregoriano que dogmática. Esto debe a que si se defiende la tradición musical propia no se debe menospreciar todo lo anterior, caso que, a nuestro anterior, sí que se realiza. Asimismo, respecto a la incorporación del canto gregoriano se recomienda la preparación de ediciones críticas y libros con modos más asequibles para las iglesias menores, ya que los cantantes son generalmente devotos aficionados sin una formación musical específica.

### **Estima de la tradición musical propia**

119. Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia (...).

Por esta razón, en la formación musical de los misioneros procúrese cuidadosamente que, dentro de lo posible, puedan promover la música tradicional de su pueblo, tanto en las escuelas como en las acciones sagradas” (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 119).

### **“Edición de libros de canto gregoriano**

Complétese la edición típica de los libros de canto gregoriano; más aún: prepárese una edición más crítica de los libros ya editados después de la reforma de San Pío X.

También conviene que se prepare una edición que contenga modos más sencillos, para uso de las iglesias menores” (*Constitución sobre la sagrada liturgia*, acta del Concilio Vaticano II, 117).

## 9. CONCLUSIONES Y RESULTADOS DE ESTA TESIS.

Al principio de este trabajo se planteaban diferentes cuestiones relacionadas con las tesis objeto de investigación, las cuales hemos ido respondiendo a lo largo del trabajo y que daremos aquí conclusión y comentario pertinente. La primera de ellas era **demostrar que existe una correlación directa entre alguna de las tesis doctrinales y la práctica de la liturgia musical.**

Dicha cuestión ha sido suficientemente respondida con el análisis de la terminología bíblica relacionada con la práctica y usos musicales. El análisis terminológico permite establecer con precisión que la música está presente a lo largo de toda la Biblia, aunque la distribución de las referencias musicales ciertamente es irregular.

La incorporación de la terminología musical en las sagradas escrituras es ciertamente relevante y en algunos casos resulta sorprendente. Tanto es así, que si se analiza terminológicamente la versión traducida a la Biblia al español en la página oficial del Vaticano se puede comprobar que el número de referencias al canto, al coro y a instrumentos como la trompeta es ciertamente mayor que las menciones explícitas a la Iglesia.

El Antiguo Testamento presenta una mayor profusión de la terminología musical, mucha de ella de carácter instrumental, mientras que el número de términos musicales en el Nuevo Testamento es realmente menor y la mayoría de ellos hacen referencia a la música vocal, estando las referencias instrumentales relacionadas específicamente con el fin del mundo en el libro del Apocalipsis y referencias a libros anteriores pertenecientes al Antiguo Testamento que establecen unas cuantas cartas a los primeros cristianos.

De la inclusión de toda esta terminología se establece que desde un primer momento la música forma parte integrante e indisoluble de la liturgia musical cristiana y, aunque es cierto que no hay partituras ni referencias directas a la teoría musical, no por ello se deja de establecer sus efectos y su necesidad en el oficio divino.

La carencia de referencias teóricas o textos musicales concretos en las sagradas escrituras presentará a posteriori una indecisión y todo un debate teológico que se verá

acrecentado por diversos movimientos heréticos y cismas que intenta incluir (o directamente incluyen) prácticas y usos contrarios a lo establecido por los primeros cristianos y la Biblia. Por todo ello, las referencias de los primeros cristianos que siguen el dogma será eminentemente conservadora y no se abundará en usos y prácticas que ciertamente pueden ser innovaciones musicalmente interesantes pero que no están recogidas en las sagradas escrituras ni tampoco en la documentación católica primitiva ni en la tradición.

Recopilando los puntos más importantes de esta argumentación podemos afirmar que, en primer lugar, la música estaba presente en la liturgia tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Sin embargo, es cierto que existen, como se relataba anteriormente, diferencias entre los dos.

La forma en que estas citas sobre música, actos litúrgicos, instrumentos y agrupaciones musicales se distribuyen a lo largo de la Biblia es desigual y sumamente descompensada. Por un lado, el Antiguo Testamento presenta una cantidad varias veces superior al Nuevo Testamento de palabras relacionadas con la música, pero no solamente eso. La tipología también cambia.

Mientras que en el Antiguo Testamento abundan términos referidos a la música instrumental, el Nuevo Testamento prácticamente carece de ellos y, cuando aparecen, suelen estar asociados a los ángeles del Apocalipsis (véase el papel de la flauta y la trompeta en el análisis terminológico realizado en el punto 3 de este trabajo).

Esta diferencia hizo que los primeros cristianos intuyeran que existía una cierta prohibición no explícita en la Biblia que prohibía la práctica instrumental. Es decir, la evolución en la forma en la cual se comprendía la Biblia hizo evolucionar la doctrina católica, lo que propició a su vez un cambio en la liturgia musical.

Sea como fuere, se puede comprobar como la Biblia contiene multitud de referencias y citas directas sobre la práctica musical tanto vocal e instrumental, por lo que la práctica musical en la liturgia queda atestiguada desde la misma fundación de la fe cristiana.

Como si ese hecho no fuera en sí suficiente, también es fácilmente observable como las diferentes afirmaciones de los Padres de la Iglesia, las cuales forman parte de la base de la doctrina católica y conforman también en buena medida su Tradición, demuestran

una correlación directa entre doctrina y práctica litúrgica. Como ya se han expuesto de forma exhaustiva antes, a continuación se recogen estas afirmaciones y mecanismos de forma resumida:

- Se rechaza el uso de música instrumental, al considerarla judeizante, pagana o perjudicial para el alma humana.
- La única forma de alabanza a Dios es a través de la boca de los hombres, tal y como se expone en el Nuevo Testamento (véanse referencias anteriores).
- El canto debe producir por todo el pueblo a una sola voz. Es decir, el canto litúrgico debe ser homofónico, a unísono y colectivo. La polifonía en tiempos de los Padres de la Iglesia no se concibe.
- La música, a través del canto, es la mejor manera de alabar a Dios (recuérdese la máxima agustiniana de “quien canta ora dos veces”).
- La música forma parte integral de los sermones y de la liturgia primitiva antigua a tenor de la documentación presentada anteriormente.

Por tanto, debido a todas las premisas anteriores, damos por demostrado la existencia de esta correlación directa entre algunas tesis doctrinales y la práctica de la liturgia musical.

Otras de las cuestiones que se planteaban al inicio era **demostrar que existe una fuerte asociación entre la evolución de la doctrina cristiana y la evolución de la liturgia musical.**

Esta afirmación también ha quedado demostrada a tenor de que las diferencias exegéticas producen prácticas musicales diferentes. Podemos comprobar como las prescripciones y procripciones de los primeros cristianos referentes a la práctica vocal en conjunto por parte de los fieles como forma preferente de alabanza a Dios se cumplen. Al respecto los primeros cristianos asocian esta práctica al alma y a un acercamiento a Dios mediante la música vocal.

San Agustín de Hipona llega a declarar que mediante la práctica vocal de alabanza al Señor se puede llegar a modificar o influir el alma humana, por lo que se debe de evitar cualquier tipo de impureza y de elementos no cristianos para que no empañen la alabanza a Dios y tampoco para que vulgaricen y corrompa el alma de los creyentes.

La tercera de nuestras tesis era que las **prácticas que conforman la Tradición cristiana producen también algunas resistencias al cambio o incluso modificaciones en la liturgia.**

Se ha demostrado la existencia de una serie de características comunes entre la escalas y disposiciones sonoras que van desde Nippur en la antigua Babilonia hasta los modos eclesiásticos utilizados en nuestra liturgia. Aunque relacionar los modos eclesiásticos con estas escalas babilónicas podría ser fácilmente discutible, resulta evidente por la documentación aportada que los modos eclesiásticos toman su base de los modos griegos, por lo que se puede argumentar que los modos griegos formaban parte de la Tradición litúrgica de los cristianos paganos conversos y que, al adaptarse a las necesidades del culto cristiano, presentaron algunas resistencias para adaptarse.

Otro de los elementos que conforma la tradición es la cultura grecorromana, la cual fue aceptada por un gran número de Padres de la Iglesia como San Agustín. El macrocosmos de la cultura helena no podía ser aceptado tal cual por los cristianos, sino que era necesario *filtrarlo* a través de la fe y las Sagradas Escrituras. Por ese motivo podemos ver una gran cantidad de mitos en interpretación pagana en clave cristiana a partir del siglo IV.

Dentro del conjunto de prácticas que conformaban la Tradición litúrgica musical tenemos también una serie de reglas teóricas, libros y escritos diversos que la regulan. Estos escritos, recogidos por algunos Padres de la Iglesia y teóricos cristianos posteriores de la más diversa índole presentan la similitud de que basan sus fuentes principalmente en Boecio y, en menor medida, en San Agustín. Las citas y referencias que incluyen son prácticamente calcadas a las obras de estos dos autores y parecen ignorar la existencia de otros autores como Aristógenes de Tarento o Euclides.

Mediante un proceso habitual en la práctica del Mundo Antigo grecorromano denominado sincretismo se establecen una serie de mecanismos mediante los cuales parte de la cultura pagana se integra, reinterpretada o transformada, dentro del mundo cristiano.

Esta incorporación afecta también a la práctica y teoría musical. Dentro de la parte teórica se incorpora, tal y como nos cuenta San Agustín en su *De música*, así como

también posteriormente Boecio las teorías rítmicas musicales paganas basadas en pies rítmicos ligados a la prosodia latina del texto, dividida esta en sílabas largas y cortas. La división entre sílabas largas y cortas ya en tiempo de San Agustín comienza a estar en desuso a tenor de su diálogo en el *De música* del maestro con su discípulo en el cual ocasionalmente le recuerda cuáles son las sílabas largas y cuales las cortas de determinadas palabras.

Asimismo, es fácilmente observable la erudición que demuestran San Agustín de Hipona y Boecio, así como también la maña y habilidad para incorporar parte del saber pagano (la parte aceptable desde un punto de vista cristiano) a la Tradición y al conjunto de la sapiencia medieval ya que, recordemos, mucha de la información sobre el Mundo Antiguo está perdida en la Edad Media y sólo se tiene acceso a ella a través de autores como estos.

Es mediante esta documentación cristiana primitiva por la cual los autores medievales tienen acceso en clave cristiana a la sapiencia del mundo del Imperio Romano. Ello hace que se conozcan los sistemas de afinación pitagórico, posteriormente el de Ptolomeo pero no el de Aristógenes de Tarento, ya que estos tratados no la recogen.

Por tanto, el conocimiento de los cristianos está condicionado por estos procesos de sincronismo mediante los cuales parte de los saberes son incorporados en exégesis cristiana, otros rechazados y el resto simplemente ignorados en ocasiones debido a su desconocimiento.

Otros de los puntos importantes de este trabajo era **demostrar y estudiar que en la liturgia musical algunos cambios son producidos por autoridades religiosas que no suelen ser especialistas en música.**

Este punto también ha quedado demostrado y estudiado más que suficiente. Podemos observar como ya desde los albores del cristianismo los apóstoles incluyen comentarios diversos sobre la práctica musical cristiana, así como también los primeros obispos y Padres de la Iglesia. Salvo notables excepciones como los dos autores mencionados anteriormente (San Agustín y Boecio), los cuales muestran un compendio sobre la materia musical, la mayoría de los otros autores no son especialistas en música ni, en

principio, músicos consumados más allá de poder llevar a cabo con mayor o menor habilidad los cantos correspondientes en la adoración litúrgica a Dios.

En el caso de los jerarcas eclesiales la situación es parecida. Tenemos por ejemplo el caso de la Reforma gregoriana y cuya aplicación llevó varios siglos, dicha reforma fue realizada (o al menos compilada) por religiosos que no eran en su mayoría musicólogos, ni compositores, ni tampoco especialistas en la materia musical bajo el auspicio de Gregorio Magno. Eran monjes, monjas y otras personas religiosas ligadas a la liturgia las cuales se encargaron de compilar las reformas y de llevarlas a cabo. Por tanto, los cambios musicales son producidos por autoridades religiosas que no suelen ser especialistas en música. Este caso se aplica también a la segunda reforma musical llevada a cabo en el Concilio de Trento.

La penúltima cuestión es la **importancia del desarrollo de la música escrita**. Este desarrollo se llevó a cabo en dos fases, la primera de ellas es la evolución natural de la escritura adiestemática griega (es decir, las notas tienen sin asignar una altura definida). La segunda fase es la creación por parte de figuras como Guido d'Arezzo y Hucbaldo de Saint Amand de una escritura diastemática, la cual gracias a las innovaciones gregorianas en materia del ritmo permitía escribir con muchísima precisión tanto la altura como la duración proporcional de los sonidos.

El desarrollo de esta escritura de precisión musical, unida a la extensión de la misma, propició la difusión de cantos y melodías provenientes del canto romano, las cuales se fueron imponiendo con una relativa facilidad a los últimos vestigios de los otros cantos que aún quedaban a comienzos del primer milenio de nuestra era.

Finalmente, la última de las tesis que investigábamos era la idea de que **la evolución y posibles cambios en la música cristiana son limitados y condicionados a procesos y causas totalmente extramusicales**.

Después del análisis y exposición de la argumentación contenida en este trabajo podemos afirmar que efectivamente así es. A pesar de la magnitud del arco cronológico que abarca el estudio de esta tesis (casi dos milenios teniendo en cuenta los primeros autores paganos hasta el fin del segundo Concilio). Así por tanto, podemos resumir estos cambios litúrgicos extramusicales en los siguientes:

- Adaptaciones científico-culturales a las características propias de la fe cristiana, como las realizadas con diversos escritos paganos.
- Cambios doctrinales, como la prohibición de la música instrumental.
- Cismas o Reformas. Es decir, si la fe está centralizada o no.
- El desarrollo de una escritura musical litúrgica con mucha más precisión que su equivalente helénico pagano.

Estos cambios son propios de la liturgia musical cristiana y no son compartidos por ningún otro estilo musical. Por tanto, aquí acaban nuestra exposición y estudios de los mecanismos y motivos teológicos no musicales que propiciaron la evolución de la música en la Iglesia desde los primeros cristianos hasta el Renacimiento musical.

Sin embargo, los motivos y mecanismos en la Iglesia Católica sufren un cambio importante tras el Concilio Vaticano II. Este concilio reconoce y promueve, por una parte, la importancia, tradición y dignidad de la música en el santo oficio. También defiende la utilización de formas musicales como la antífona y los salmos, reconoce el papel didáctico de la música y sus textos y defiende la labor de los cantantes profesionales y aficionados, así como también de las escuelas profesionales de cantores.

Por otro lado, incorpora varias novedades que suponen una ruptura bien con la tradición litúrgica musical, bien con los escritos de los primeros cristianos. Por una parte se incorpora la utilización de las lenguas vulgares en el culto, mientras que por otra se fomenta la descentralización de la liturgia musical al permitir que esta caiga bajo las consideraciones del responsable territorial competente en cuanto a si debe incluirse música instrumental, si deben incluirse cantos tradicionales del territorio y si se debe, o no, cantar en lengua latina o vernácula.

Estas consideraciones van tanto en contra de las diversas reformas que unificaron el culto (véase la Reforma gregoriana), así como también del Concilio de Trento que fomentan la unidad frente a la disparidad, las ideas individuales y las innovaciones que, aunque lícitas, ciertamente pueden empañar la dignidad y propósitos originales del santo oficio.

Por todo ello, y una vez acabado este periplo sobre los motivos y mecanismos teológicos no musicales que propiciaron la evolución de la liturgia musical cristiana

podemos establecer que existe una unidad en cuanto a estos motivos y mecanismos desde los inicios del cristianismo hasta el Concilio Vaticano II donde, de cierta manera, algunas de las motivaciones cambian y, con ello, los mecanismos mediante los cuales la música litúrgica se adapta a la santa misa produciendo como resultado situaciones que la mayoría de los Padres y cristianos primitivos proscriben y que, por otra parte, algunas Iglesias protestantes sí incluyen.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

### ***Fuentes antiguas no cristianas***

APOLODORO, *Biblioteca*, Ed. Gredos, Madrid, 1985, traducción Margarita Rodríguez de Sepúlveda.

ARÍSTIDES QUINTILIANO, *Sobre la música*, Ed. Gredos, Madrid, 1996, traducción Luis Colomer y Begoña Gil.

ARISTÓTELES, *Problemas*, Ed. Gredos, Madrid, 2004, traducción Ester Sánchez Millán.

ARISTOXENO<sup>160</sup>, *Eléments Harmoniques*, Ed. Association pour l'encouragement des études greeques en France, París, 1965, traducción Charles E. Ruelle.

CENSORINO, *De die natali*, Ed.: Atalanta, 2009, traductor María Tabuyo y Agustín López.

DIÓGENES LAERTE, *Vidas de los filósofos ilustres*, Ed. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial, Madrid, 2007, traducción Carlos García Gual.

FLAVIO JOSEFO, *Antigüedades*, Ed. Akal, Madrid, 1997, traducción José Vara Coronado.

HIPÓCRATES, *Tratados hipocráticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1995, traducción M<sup>a</sup> D. Lara Nava, C. García Gual, J. A. López Férez y B. Cabellos Álvarez.

HOMERO, *Iliada*, Ed. Gredos, Madrid, 1996, traducción Emilio Crespo Güemes.

HOMERO, *Odisea*, Ed. Gredos, Madrid, 1993, traducción José Manuel Pabón.

PLATÓN, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, Ed. Gredos, Madrid, 1986, traducción C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo.

PLATÓN, *Diálogos IV: República*, Ed. Gredos, Madrid, 1988, traducción Conrado Eggers Lan.

---

<sup>160</sup> También conocido en castellano como Aristógenes de Tarento.

PLINIO EL JOVEN, *Cartas*, Ed. Gredos, Madrid, 2005, traducción Julián González Hernández.

PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres (Moralia): VI. Isis y Osiris – Diálogos Píricos*, Ed.: Gredos, Madrid, 1995, traducción Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado.

SEXTO EMPÍRICO, *Esbozos pirrónicos*, Ed. Gredos, Madrid, 1993, traducción Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego.

SUETONIO, *Vidas de los doce Césares*, Ed. Gredos, Madrid, 1992, traducción Rosa M<sup>a</sup> Agudo Cubas.

TERTULIANO, *Apologético*, Ed Gredos, Madrid, 2001, traducción Carmen Castillo García.

### ***Fuentes patrísticas***<sup>161</sup>

HIPÓLITO de Roma (ca. 170 – ca. 235): Refutación de todas las herejías.

IRENEO de León (ca. 125 – ca. 200): Contra los herejes.

MARCUS MINUCIUS FELIX (ca. 170 – ca. 250): El Octavio.

METODIO DE OLIMPIA (ca. 250 – ca. 310): Sobre la virginidad.

SAN AGUSTÍN, *Obras de San Agustín XX. Enarraciones sobre los Salmos* volúmenes 1º, 2º y 3º, Ed. La Editorial Católica, Madrid, 1965, traducción Padre Balbino Martínez Pérez.

SAN AGUSTÍN, *Sobre la música*, Ed. Gredos, Madrid, 2007, traducción Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Ed. Gredos, Madrid, 2010, traducción Alfredo Encuentra Ortega.

---

<sup>161</sup> Estas fuentes engloban los tratados escritos por los Padres de la Iglesia y unas pocas fuentes que no comparten la visión cristiana pero que son importantes para entender todo el espectro cultural y religioso de la época. Aquellos volúmenes que no tienen editorial ni autor están en latín, pero se ha traducido el título al castellano.

SAN BASILIO de Cesarea (ca. 330 – 379): Hexameron (los seis días de la Creación)

SAN CLEMENTE de Alejandría (ca. 133 – 190): Stromata y Protrepticus

SAN GREGORIO de Nicea (ca. 335 – ca. 394): Vida de Moisés

SAN JUSTINO (ca. 100 – 165 d.C.): Diálogo con Trifón, Sobre el alma, Exhortación a los griegos.

SAN JUSTINO, *Padres apologistas griegos*, Ed. La editorial católica, 1954, traducción Daniel Ruiz Bueno.

TEÓFILO DE ANTIOQUÍA, *A Autólico*, recogido en *Padres apologistas griegos*, Ed. La editorial católica, 1954, traducción Daniel Ruiz Bueno.

### ***Otra documentación religiosa***

Acta de la sesión XXIII del Concilio de Trento

Biblia Pontifica (1968).

GUIDO D'AREZZO (2005). *Carta de Guido dirigida al monje Miguel, acerca de un canto desconocido*. Mar de Plata: Universidad de Mar de Plata.

Decreto sobre la Reforma, Actas del Concilio de Trento.

PAPA PÍO XII (1955). Carta encíclica *Musicae Sacrae*.

PAPA PÍO XII (1947). Carta encíclica *Mediator Dei*.

PAPA PABLO VI (1963). Acta del Concilio Vaticano II. *Constitución sobre la sagrada liturgia*.

### ***Fuentes secundarias***

Alcaín Hugarte, J. A. (2010). *La tradición*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Alcalde, A. (2002). *El canto de la misa*. Santander: Sal Terrae.

- Alonso López, J. (2013). *Herodes el Grande*. Barcelona: Aldebarán.
- Alvira Domínguez, R. (2000). *Unidad y diversidad en el Neoplatonismo cristiano*. Navarra: Universidad de Navarra.
- Ayuso de Vicente, M. V.; García Gallarín, C. & Solano Santos, S. (1997). *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Akal.
- Bergua, J. B. (1995). *Pitágoras*. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- Burnschwíg, J. & Lloyd, G. (2000). *El saber griego*. Madrid: Akal.
- Carpenter, E. (2015). *Pagan and Christian creeds*. Londres: Scholar select.
- Colburn, J., A new interpretation of the Nippur Music-Instruction Fragments, JCS 61 (2009).
- Conetri, J. (2012). *Learning and culture in 165inneapolis Europe*. Londres: Ashgate.
- Copland, A. (2014). *Cómo escuchar la música*. Madrid: S. L. Fondo de cultura económica de España.
- Courcelle, P. (1989). *Polémica anticristiana y platonismo cristiano: de Arnobio a San Ambrosio*. Cap VII en: *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, A. Momigliano (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Cumont, F. (1987). *Las religiones orientales y el paganismo romano*. Madrid: Akal.
- Dando-Collins, S. (2010). *The Great Fire of Rome. The fall of the Emperor Nero and his City*. Londres: Da Capo Press.
- De Saussure, F. (2002). *Curso de lingüística general*. Madrid: Losada.
- Duchsne, L. & McClure M. L. (2010). *Christian Worship: its origin and evolution. A study of the Latin Liturgy up to the time of Charlemagne*. Londres: Society for promoting Christian knowledge.
- Ferguson, E. (1999). *Encyclopedia of Early Christianity*. Londres: Routledge.

- Ferguson, E. (2005). *Church History: From Christ to the Pre-Reformation – The Rise and Growth of the Church in Its Cultural, Intellectual, and Political Context v. 1*. New York: Zondervan.
- Ferguson, E. (2013). *The Early Church at Work and Worship* (vols. I y II). Oregon: Cascade Books.
- Fink, R. (1997). *Evidence of harmony in ancient music*. Londres: Greenwich Publishing.
- Fubini, E. (1999). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Galdáraz Gainza, J. J. (2004). *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Música.
- García Gual, C. (2013). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- Godwin, J. (2011). *Armonía de las esferas*. Madrid: Atalanta.
- Gorbena Falque, J. R. (1999). *Civilización. Historia de una idea*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.
- Griffiths, PÁG. (2009). *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Akal.
- Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2001). *Historia de la música occidental 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hadas Lebel, M. (2009). *Flavio Josefo. El judío de Roma*. Barcelona: Herder Ediciones.
- Harap, L. (1938). Some Hellenic Ideas on Music and Character, *MQ*, XXIV, 153–68
- Hoppin, R. H. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- Idelsohn, A. Z. (1948). *Jewish music in its historical development*. Nueva York: Tudor Publishing Company.

- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Cornell de Llobregat: S. A. Idea Books.
- Lee, P. (1996). *The Whorf Theory Complex: A Critical Reconstruction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Lee, PÁG. (1996). *The Whorf Theory Complex: A Critical Reconstruction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- López Terrada, M. J. (2007). *Introducción a las ideas estéticas*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Losch R. R. (2008). *All the people in the Bible*. Nueva York: Wm. B. Eerdmans Publishing.
- McKinnon, J. W. (1989). *Music in Early Christian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press
- Mitre Fernández, E. (1995). *Las grandes herejías de la Europa cristiana*. Madrid: Akal.
- Navarro Ruano, P. (2016). *Kyrie*. Yecla: GTE música.
- Momigliano, A. (1989). *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*. Madrid: Alianza editorial.
- Niehoff, M. R. (2014). *Jewish Exegesis and Homeric Scholarship in Alexandria*. Jerusalem: Hebrew University of Jerusalem.
- Panteila, M. C. & Peevers, R. (2004). *A proposal to encode the ancient Greek musical system in UCS*. California: University of California.
- Pérez Gutiérrez, M. (2002). *El Universo de la música*. Madrid: Musicales.
- Pines, S. (1971). *Testimonium Flavium and its Implications*. Jerusalem: The Israel Academy of Sciences and Humanities.
- Rahner, H. (2003). *Mitos griegos en interpretación cristiana*. Barcelona: Herder.
- Robertson, A. & Stevens, D. (1977). *Historia general de la música*. Madrid: Istmo.
- Ruina, D. T. (1993). *Philo in Early Christian Literature*. 167inneapolis: Fortress Press.

Schürer, E. (1985). *La historia del pueblo judío en tiempos de Jesús I: fuentes y marco histórico*. Madrid: Cristiandad.

Schürer, E. (1985). *La historia del pueblo judío en tiempos de Jesús II: instituciones políticas y religiosas*. Madrid: Cristiandad.

Siniosoglou, N. (2010). *Plato Christianus: The Colonization of Plato and Identity Formation in Late Antiquity*. París: Philologicum.

Sotomayor Muro, M. (1981). *Paganismo y cristianismo en el occidente del Imperio Romano*. Oviedo: Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo.

Strunk, O. (1965). *Source Reading in Music History*. Londres: W. W. Norton Co.

Toscano, M. & Anochea, G. (1998). *Místicos neoplatónicos*. Madrid: Etnos.

Vidal Manzanares, C. (2002). *El legado del cristianismo*. Madrid: Espasa Calpe.

Vidal Manzanares, C. (2006). *Pablo, el judío de Tarso*. Madrid: Algaba.

Vincent, A. (2000). *Musica ficta, une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe*. París: Mardaga,

Vives, J. (2002). *Los Padres de la Iglesia*. Barcelona: Herder.

Von Campenhausen, H. (1974). *Los Padres de la Iglesia I. Padres griegos*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Von Campenhausen, H. (2001). *Los Padres de la Iglesia II. Padres latinos*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Von Ivanka, E. (1990). *Plato Christianus. La réception critique du platonisme chez les pères de l'Eglise*. París: Ivoire-Clair.

Whealey, A. (2008). *The Testimonium Flavavianum in Syriac and Arabic*. Cambridge: Cambridge University Press.

## **Webgrafía**

*Admonitio generalis*, 23 de marzo del año 789. Extracto extraído de Karoli Magni Capitularia, 80. Monumenta Germaniae Historica,

*Biblia vaticana*, <http://www.vatican.va/archive/ESL0506/INDEX.HTM>

Crickmore, L. (2016). *Planets, heptachords and the days of the week – the harmony of the spheres*. Chicago: Universidad de Chicago. Recuperado de <http://www.docfoc.com/leon-crickmore-planets-heptachords-and-the-days-of-the-week>.

R. Dumbrill, *Explicación de la transcripción de las canciones hurritas*, 10 de octubre de 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=z-LdHG5wstA>, consultado el 19/08/2016.

## ANEXOS

### **ANEXO 1: TABLAS DESCRIPTIVAS Y DE EQUIVALENCIAS MUSICALES**

**TABLA CON NOTACIÓN GRIEGA ARCAICA<sup>162</sup>**

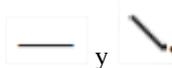
Notación actual <sup>163</sup>	Notación arcaica vocal	Notación arcaica instrumental
Mi 3	Ϝ	Ϛ
Primer # de mi	ϝ	ϛ
Segundo # de mi	Ϟ	Ϝ
Fa 3	ϟ	ϣ
Primer # de fa	Ϡ	ϣ
Segundo # de fa	ϡ	
Sol 3	Ϣ	Ϥ
Primer # de sol	ϣ	ϥ
Segundo # de sol	Ϥ	ϥ
La 3	ϥ	
Primer # de la	Ϧ	ϧ
Segundo # de la	ϧ	ϧ

<sup>162</sup> La siguiente tabla es una adaptación y traducción del modelo propuesto por Panteila y Peevers (Panteila, M. C. & Peevers, R., 2004, págs. 8-10). Las equivalencias al sistema de notación católico se han establecido según el índice de notación franco-belga.

<sup>163</sup> La mayoría de los sonidos de la columna de notación actual son aproximados. Los primeros y segundos sostenidos tiene una elevación que, respectivamente, es inferior y superior al equivalente moderno. La frecuencia exacta en la cual estas alteraciones varían el sonido original de la nota es diferente en cada caso. Además, debe tenerse en cuenta que en muchas ocasiones no hay una correspondencia exacta entre la nota actual (afinada en el sistema temperado) y las notas de las otras dos columnas (afinadas según la afinación pitagórica). No debe caerse en el error de utilizar un axioma temperado y aplicarlo a la notación natural (por ejemplo la consideración de que mi # = fa).

Si 3	W	H
Primer # de si	V	K
Segundo # de si	K	H
Do 4	 <sup>164</sup>	
Primer # de do	E	E
Segundo # de do	H	E
Re 4	Z	T
Primer # de re	F	V
Segundo # de re	V	T
Mi 4	L	
Primer # de mi	R	L
Segundo # de mi	A	L
Fa 4		L
Primer # de fa		L
Segundo # de fa		L
Primer # de sol	H	F
Segundo # de sol	K	F
La 4	E	
Primer # de la	L	C
Segundo # de la	T	

<sup>164</sup> Este símbolo tiene dos variantes:



Segundo # de si		⋈
Do 5		∇
Primer # de do		∇
Segundo # de do		∇
Re 5		∧
Segundo # de re		∨
Mi 5		⊐
Segundo # de mi		⊐
Primer # de fa		∖
Segundo # de fa		∕
Sol 5		⌊
Primer # de sol		⋈
Segundo # de sol		⋈
La 5		⋈
Primer # de la		⋈
Segundo # de la		⋈

## ***ANEXO 2: IMÁGENES Y PARTITURAS UTILIZADAS***

Ilustración 1-Book of songs .....	63
Ilustración 2 Partitura Idelsohn .....	64
Ilustración 3 – Epitafio Seikilos .....	67
Ilustración 4 – Orestes.....	67
Ilustración 5 – Canciones hurritas .....	67
Ilustración 6 – Oxirrinco .....	67
Ilustración 7 – Crickmore escalas orientales .....	73
Ilustración 8 – Partitura del Zodíaco.....	79
Ilustración 9 – Zodíaco lineal.....	80
Ilustración 10 – Zodíaco circular.....	82
Ilustración 11 – Himno de San Ambrosio .....	114
Ilustración 12 – Partitura Gradual s. XI.....	130
Ilustración 13 – Partitura Sank Gallen .....	129
Ilustración 14 – Partitura Gaudeamus omnes.....	130
Ilustración 15 – Partitura Ut quant laxis .....	132
Ilustración 16 – Pasión J. S. Bach.....	134
Ilustración 17 – CBT1 fuga 4(1).....	135
Ilustración 18 – CBT1 fuga 4(2).....	136
Ilustración 19 – Franz Liszt, S. 260 .....	143
Ilustración 20 – Cruz de J. S. Bach.....	143

### ANEXO 3: ABREVIATURAS

<b>ABREVIATURAS BÍBLICAS DEL ANTIGUO TESTAMENTO</b>					
<b>Libro</b>	<b>Abre</b>	<b>Libro</b>	<b>Abre</b>	<b>Libro</b>	<b>Abr</b>
Génesis	Gn	Jonás	Jon	Daniel	Dan
Éxodo	Ex	Miqueas	Miq	Esdrás	Esd
Levítico	Lv	Nahum	Nah	Nehemías	Neh
Deuteronomio	Deu	Habacuc	Hab	Judit	Jdt
Josué	Jos	Sofonías	Sof	Tobías	Tob
Samuel <i>(primer libro)</i>	1Sam	Ageo	Ag	Crónicas <i>(primer libro)</i>	1Cron
Samuel <i>(segundo libro)</i>	2Sam	Malaquías	Mal	Crónicas <i>(segundo libro)</i>	2Cron
Reyes <i>(primer libro)</i>	1Rey	Cantar de los cantares	Cant	Ester (Suplementos griegos)	EstGr
Reyes <i>(segundo libro)</i>	2Rey	Macabeos <i>(primer libro)</i>	1Mac	Macabeos <i>(segundo libro)</i>	2Mac
Isaías	Is	Proverbios	Prov	Eclesiástico	Ecli
Jeremías	Jer	Rut	Rt	Baruc	Bar
Ezequiel	Ez	Salmos	Sal	Carta de Jeremías	Cjer
Oseas	Os	Eclesiastés	Ecl	Daniel Suplementos griegos	DnGr
Joel	Jl	Lamentaciones	Lam		
Amos	Am	Ester	Est	Job	Jb
Abdías	Ab	Zacarías	Zac	Sabiduría	Sab

## ABREVIATURAS BÍBLICAS DEL NUEVO TESTAMENTO

<b>Libro</b>	<b>Abre</b>	<b>Libro</b>	<b>Abre</b>	<b>Libro</b>	<b>Abre</b>
Evangelio según San Mateo	Mt	Carta a los Efesios	Ef	Carta a los Hebreos	Heb
Evangelio según San Marcos	Mc	Carta a los Filipenses	Flp	Carta de Santiago	Sant
Evangelio según San Lucas	Lc	Carta a los Colosenses	Col	Primera Carta de San Pedro	1Ped
Evangelio según San Juan	Jn	Primera carta a Tesalonicenses	1Tes	Segunda Carta de San Pedro	2Ped
Hechos de los Apóstoles	Hech	Segunda carta a Tesalonicenses	2Tes	Primera Carta de San Juan	1Jn
Carta a los romanos	Rom	Primera carta a Timoteo	1Tim	Segunda Carta de San Juan	2Jn
Primera Carta a los Corintios	1Cor	Segunda carta a Timoteo	2Tim	Tercera Carta de San Juan	3Jn
Segunda Carta a los Corintios	2Cor	Carta a Tito	Tit	Carta de San Judas	Jds
Carta a los Gálatas	Gal	Carta a Filemón	Flm	Apocalipsis	Apoc

## OTRAS ABREVIATURAS

a. C.	Antes de Cristo
AT	Antiguo Testamento
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis <sup>165</sup>
ca.	Aproximadamente.
CBT	<i>Clave bien temperado</i> . <sup>166</sup>
d. C.	Después de Cristo
Hob.	Hoboken-Verzeichnis <sup>167</sup>
íbid	Abreviatura de la palabra latina <i>ibídem</i> , ‘en el mismo lugar’. Es decir, en la misma obra que se ha citado anteriormente.
J. S. Bach	Johann Sebastian Bach
NT	Nuevo Testamento
núm.	Número
Op.	Opus <sup>168</sup>
Opp.	Dos o más opus.
Pág.	Página
Págs.	Páginas
s.	Siglo
ss.	Siglos

---

<sup>165</sup> En castellano se podría traducir como catálogo completo de las obras de Johann Sebastian Bach. Se utiliza para clasificar su obra en diferentes números.

<sup>166</sup> El *clave bien temperado* es un conjunto de dos libros de preludios y fugas creados por J. S. Bach.

<sup>167</sup> Sistema de clasificación de las obras musicales de Franz Joseph Haydn. Se utiliza para clasificar su obra en diferentes números.

<sup>168</sup> Palabra latina que significa “número de obra”. Se utiliza para catalogar las obras de la mayoría de compositores de música, aunque hay excepciones.