

El pensamiento musical en el cristianismo a partir de una propuesta de García Bacca

RAFAEL SAAVEDRA¹
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA-VENEZUELA
RASAAVEDRA@GMAIL.COM

ANTECEDENTES

¿Cuál fue el punto que originó el desarrollo de este tema? Este recorrido comienza con el libro *Filosofía de la música*,² del pensador –latinoamericano por adopción, ibérico de origen– Juan David García Bacca. El citado filósofo establece una tipología de diferentes géneros gregorianos de acuerdo con el contenido y su interpretación teológica en tres niveles: Dios, la fase divina y la humana. Allí, se expone un postulado que versa sobre una cadena progresiva cuyos eslabones están representados en cinco géneros del cancionero gregoriano: El *recitativo*, la *letanía*, el *himno*, la *antífona* y la *secuencia*.

Esta cadena va desde contenidos sagrados en el contexto divino donde se reflejan las inquietudes de los creyentes hasta los terrenos de lo racional, de lo humano, de lo piadoso en una perspectiva de la filosofía teológica. De esta manera, la esencia de este recorrido se puede resumir: de lo divino a lo teológico. Esta serie tiene de un lado las prácticas del culto, de la veneración, de la devoción. En la otra punta, García Bacca coloca el aspecto de la visión cercana a lo científico y relacionada con la deidad. Entre un extremo y otro van fluctuando los matices entre la convicción absoluta y el pensamiento racional. Estas transformaciones progresivas serán aquí objeto de análisis.

García Bacca emprende un recorrido por la cadena gregoriana con interesantes y profundas reflexiones. En el primer eslabón –el *recitativo*– el creyente dice y repite un texto sagrado. Se trata de una forma de recitar cantando o de cantar recitando. Es un punto intermedio entre la entonación

musical y el habla común. Es una lectura al servicio de la colectividad (Dios habló). No se trata de una lectura privada.

El *recitativo* se presenta en forma silábica; ello implica que cada sílaba será entonada con un sonido musical distinto. A diferencia del canto de melismas³ donde una serie de notas se entonan sobre una vocal o una sílaba. Tal es el caso histórico del *Aleluya* donde, con frecuencia, sus sílabas se cantaban sobre largas melodías.

Volviendo al *recitativo*, García Bacca establece que este poseía una condición biunívoca: Un elemento de un conjunto asociado a un solo y exclusivo elemento de otro conjunto y viceversa. Nada de neumas y menos aún, de melismas u ornatos humanos. Una sílaba, una nota; una nota, una sílaba. “Una sílaba –prosigue– tras otra en un orden irrenunciable e irreversible, correspondiente a una nota musical tras otra subordinada plenamente al texto.”⁴ Con carácter de sentencia, concluye: “Es la forma más respetuosa de expresar palabras divinas o creídas por tales.”⁵ Esas palabras están referidas a textos como los Salmos, Evangelios, Epístolas, Lamentaciones.

El segundo eslabón se centra en los cantos de *letanía*. Aquí el creyente pide, suplica, implora. La *letanía* es un ruego cantado, una invocación a Dios donde median Cristo, la Virgen, los Santos. García Bacca la define como “una expresión del hombre miserable que acude a los mediadores divinos evocando fe, esperanza, caridad, salvación.”⁶

En el tercer eslabón, el *himno*, el creyente alaba y agradece. Aquí no se atreve el hombre –aún el creyente– a pensar, hablar, cantar atributos de Dios. García Bacca aclara que el atributo indica esencia, lo constitutivo de Dios y sería una intromisión en lo divino, mediante entendimiento de lógica y ontología. Por lo tanto, este debe poseer un carácter de alabanza: discreta y reverente forma sentimental de tratarse con Dios.

La *antifona* representa el cuarto escalón de la serie y para el autor del postulado esta parte de un principio pre-teológico. Las *antifonas* expresan diálogos entre voces y para García Bacca, estas son formas pre-teológicas de tratarse con Dios. “La forma de diálogo precede histórica, verbal y sentimentalmente a la forma de *logos* (razón) y de *lógica* como método para resolver problemas filosóficos,”⁷ afirma este pensador. En otras palabras, la *antifona* (diálogo) es la forma primitiva del razonamiento filosófico.

En el quinto y último escalafón se ubica la *secuencia*. Aquí se define un claro terreno en el ámbito de la teología. En la secuencia, se expone una melodía de largos melismas que luego se repite. En cada repetición se insertan nuevos textos que remplazan los largos melismas por cantos silábicos nutridos de contenidos. Estos textos escogidos desarrollan una teología, ya

que según García Bacca se trata de la explicitación de un dogma, de una doctrina. “Es como si fuera una clase de teología cantada, donde la letra predomina sobre la música, la cual es siempre la misma,”⁸ explica García Bacca. Aquí la visión teológica introduce una racionalidad extra-dogmática, extra-creyente.

Para él, los últimos dos eslabones –la *antifona* y la *secuencia*– representan una incisión o fisura conceptual en relación al carácter sagrado que poseen los primeros niveles de esta serie gregoriana. En la secuencia, la música se troca en piadosa y el ámbito humano de la racionalidad se irá imponiendo.

LAS REFLEXIONES QUE SE DERIVAN

Surgieron dos hipótesis y, por lo tanto, dos tareas que resolver:

- Los planteamientos aquí expuestos por García Bacca, a pesar de ubicarse en los primeros siglos del cristianismo, tuvieron trascendencia en la música europea y americana hasta nuestros días.
- Existe una estructura lógica en lo musical y una en el contenido verbal (texto) en una activa coexistencia. Para ello se requiere de un planteamiento analítico para poder observar cómo es esa coexistencia.

Para ello, es preciso volver a los eslabones de García Bacca, pero esta vez, desde un recorrido histórico. *El recitativo* tiene sus antecedentes en los roles actorales de los dramas antiguos griegos y, por lo tanto, en la monodia.

Ya en épocas cristianas, este modo de cantar evocando el discurso hablado (o de recitar evocando el discurso cantado) se posesionó en el oficio divino gregoriano. ¿Cuándo apareció esto? Hasta el siglo VII los salmos del viejo testamento se leían o bien de manera hablada, o bien de forma cantada. Cuando se realizaba entonadamente, se obtenía un resultado híbrido entre ambas formas de declamación. Por lo tanto, se trataba de una expresión más cercana monólogo hablado que al canto melodioso. Es de aclarar que aquí, el monólogo adquiere un carácter sui generis: las lecturas de los salmos se realizaban colectivamente, pues el cuerpo de los hombres se convertía en el medio amplificador de una sola voz, es decir, la voz de Dios. Así, la declamación colectiva en realidad era la entonación al unísono de la palabra sagrada.

El *recitativo* se presentaba en forma silábica de sintaxis, sagrada de contenido y ritual de contexto. Aquí la letra se convirtió en el imperio y la música en su súbdito. Uno de los salmos más cantados a manera de *recitativo* durante desde los inicios del cristianismo lo representa el número 51 (50, según la Biblia griega). El *Miserere mei, Deus* –palabras de inicio del salmo que traduce *Dios apiádate de mí*– se usaba en la liturgia romana durante las alabanzas de todos los viernes.

El estilo de declamación a lo *recitativo* tuvo una transcendencia en el desarrollo artístico musical. Giuseppe Verdi lo emplea en su *Misa de Réquiem* para evocar lo arcaico, la tradición, la liturgia, la iglesia en un contexto de dramatismo cercano estilo musical de la ópera. No obstante, esta dramatización inspirada en la liturgia de difuntos, inserta momentos metafóricos que traen reminiscencias de ritos antiguos propios del “libreto” propuesto por Verdi. Uno de ellos es la presencia del *recitativo* para evocar la oración colectiva de la palabra sagrada durante el oficio divino. En la última parte de su *Réquiem* (el *Agnus Dei*), Verdi cierra con una fuga coral sobre el texto del *Libera me*. Esta fuga concluye con la intervención de la soprano solista entonando dicho texto en forma de *recitativo* a manera de colofón.

El narrador de hechos es otro de los usos que se le ha dado al *recitativo* por parte de los compositores. En tiempos del bajo continuo, los músicos germanos luteranos, en sus oratorios, introducían la figura del denominado *evangelista*. Se trataba generalmente de un tenor que narraba en forma de *recitativo* palabra por palabra el texto de la Biblia, traducido por Martín Lutero. Este personaje era fundamental para proporcionarle al público la sucesión de eventos en la historia tratada en la obra.

El *recitativo* es también empleado como recurso narrativo colectivo. Se presenta como una forma de contar historias anónimas y de transmisión oral como, por ejemplo, las leyendas. Aquí se trata de expresiones colectivas tradicionales donde se establecen figurativamente la voz del pueblo, el canto unísono de masas, la cosmovisión nacional. A diferencia de la concepción sagrada de los *recitativos* gregorianos donde los feligreses entonaban los salmos como intermediarios de Dios (la voz de Dios), aquí el fenómeno se transfiere a los mortales y piadosos (la voz del pueblo).

Este canto *recitativo* colectivo se presenta en los coros de oratorios, cantatas y óperas, especialmente a partir del siglo XIX. Modest Músorgsky, en su ópera *Boris Godunov* se plantea al coro como el gran protagonista del drama histórico representando al pueblo moscovita. Músorgsky asentó en la primera página de su partitura: “Entiendo al pueblo como una gran

personalidad alentado por un concepto de unidad. Ésta fue mi tarea. Traté de resolverla en la ópera."⁹

Un tratamiento similar le confiere Antonio Estévez a su Cantata Criolla, ochenta años después en plena cúspide de los movimientos denominados nacionalistas en América Latina. La leyenda llanera de Florentino el que cantó con el Diablo, llevada a versos por Alberto Arvelo Torrealba, es narrada por el coro-pueblo en diferentes escenas a manera de *recitativo*.

El *recitativo* se concibió como un monólogo. Este se fue convirtiendo en un canto grupal. No obstante, nunca perdió su carácter de monólogo: El yo individual que lo vio nacer se transformó en un yo colectivo, llegando este a representar a toda una nación como unidad en un amplio contexto geográfico (espacial) e histórico (temporal).

Después del *recitativo*, el siguiente eslabón de la cadena le corresponde —en grado de progresividad— a la *letanía*. En este tipo de declamación cantada aparece un elemento particular, a diferencia del *recitativo* de salmos. Sí en el eslabón anterior de la cadena aquí planteada la entonación era de carácter colectivo y público, en la *letanía* se hace presente el mundo interior del individuo. Es de aclarar que este carácter grupal del *recitativo* —por las razones comentadas anteriormente— es en realidad un yo colectivo, un monólogo plural. Es así como en este eslabón el carácter del ruego se torna personal e íntimo para llegar al centro lírico¹⁰ de la cadena gregoriana. Son súplicas que buscan mediaciones para interceder a favor de problemas asociados a quien las emite. Esta implicación lírica atañe asuntos terrenales.

Estos cantos tienen su origen en los Kiries del siglo V de la iglesia oriental, generalmente entonados por los feligreses antes de la misa y al cierre de las horas de *Laudes* y *Vísperas*. *Kyrie Eleison*, *Christe Eleison*: “Señor ten piedad,” “Cristo ten piedad” era una expresión del hombre pecador evocando la fe, la esperanza, la caridad, la salvación. *Agnus Dei* (“Cordero de Dios”) era otro de los cantos de ruego y con ello se cierra el ciclo cantado de la misa. Las letanías *Kyrie Eleison* y *Agnus Dei* constituyen el principio y el fin del ciclo musical del oficio divino católico.

En Europa oriental, la liturgia ortodoxa formó así mismo su ritual divino en términos musicales. Los ruegos también se posesionaron aquí desde el principio. Una de las partes de estos oficios comienza con el texto “Señor, salva a los piadosos y escúchanos.”¹¹ En 1910, el compositor ruso Serguéi Rajmáninov compuso la *Liturgia a San Juan Crisóstomo*, *Op. 31*. Este oficio suele celebrarse durante la mayor parte de los días del año ortodoxo.

El discurso musical con contenido de plegaria fue mucho más allá del formato vocal. En la música instrumental se incorporó esta forma de

expresión, por supuesto, de una manera subjetiva ante la ausencia del texto. Piotr Chaikovsky, por ejemplo, en la *Obertura Romeo y Julieta* escribe una desarrollada introducción que –siguiendo el guion programático shakesperiano– representa al Padre Lorenzo. Esta figura, por su carácter reflexivo y sabio, es musicalizada en un tempo pausado, registros graves y factura homófona tipo coral religioso. Sin duda alguna, dicha representación musical se expone a través de una oración de petición divina.

En 1936, el compositor francés Francis Poulenc compuso las *Letanías a la Virgen Negra de Rocamador*, para órgano y coro de mujeres o niños. En este canto de ruego, con la Virgen como intermediaria, se desarrolla un texto donde al fin y al cabo se termina contando la historia de Francia. El texto está tomado del reverso de una imagen piadosa que se venera en el conjunto religioso mariano del Santuario de Rocamador ubicado en el sur de Francia.

En estos dos eslabones de la cadena de García Bacca vistos hasta ahora, se pueden apreciar dos aspectos del mundo religioso expresados desde los primeros siglos de nuestra era. Por una parte, el *recitativo* representa lo adquirido a través de las escrituras asumidas como sagradas. Es el dogma inculcado, la idea externa dirigida hacia el interior del individuo. Por otra, la *letanía* refleja la petición del pecador ante representantes de la divinidad. La acción consecuente, la idea interna dirigida hacia el exterior del individuo.

Sigue en este recorrido, el *himno*, la declaración afectiva. Una significativa definición de *himno* fue dada por San Agustín, en el siglo V, a través de un silogismo. Es de precisar que un silogismo es un razonamiento filosófico donde se hacen dos premisas y una conclusión. Decía San Agustín que el *himno* “es un canto de alabanza a Dios.” Estas reflexiones las hace el teólogo y filósofo cristiano en su trabajo *Comentarios a los salmos*,¹² donde analiza el salmo 148. A partir del mencionado concepto de *himno*, se expone el siguiente silogismo:

Si tú alabas a Dios y no cantas, tú no expresas un himno;
Si tú cantas y no alabas a Dios, tú no expresas un himno;
Si alabas a alguien distinto a Dios, aunque cantando alabas, tú no expresas un himno.¹³

Ahora, la conclusión del anterior razonamiento, San Agustín la convierte en su forma afirmativa: “Himno, por lo tanto, supone estos tres aspectos: el canto, la alabanza y Dios. Entonces, si alabas a Dios en cántico, tú expresas un himno.”¹⁴

Existe un *himno* medieval que marcó una notable pauta en la historia musical europea hasta la actualidad. El *Pange, lingua, gloriosi* fue compuesto por Venancio Fortunato en el siglo VI con motivo de la donación de un fragmento de la cruz de Cristo por el emperador bizantino Justino II a la reina Radegunda para su monasterio de Poitiers, localidad ubicada al centro de la actual Francia.

A partir del siglo IX el *himno* se fue convirtiendo en una joya de la liturgia benedictina y romana. El Papa Urbano IV, en 1264, instituyó la fiesta del *Corpus Domini*¹⁵ y confió la redacción de los textos litúrgicos a Tomás de Aquino. Fue así como surgió una nueva versión del *himno Pange lingua*.

Este arraigo eclesiástico del *himno Pange Lingua*, por supuesto, trascendió al mundo de la música de tradición escrita. En el siglo XVI, Josquin Desprez escribió la *Missa Pange lingua*. La música está fundamentada en la melodía del *himno* medieval pero con la letra tradicional de la misa. Este recurso de intercambios entre la letra y música es propio de la denominada misa paráfrasis.

La melodía de este *Pange* se convirtió en un tema reincidentemente procesado como pocos en la historia de la música. En la década de 1740, Johann Sebastian Bach lo empleó en su fuga en *Mi Mayor*, del Clave Bien Temperado, segundo tomo.

En 1788 Mozart escribió su última sinfonía. Se trata de la N° 41, catálogo *Köchel 551*, en *Do Mayor*, bajo el nombre de “Júpiter.” Mozart estructura el último movimiento en un complejo andamiaje de tejidos polifónicos y traslada a la partitura el *himno* medieval *Pange lingua*. Así, el compositor austríaco convierte el cuarto movimiento de esta obra en un canto de alabanza –a la mejor manera de David festejando su Salmo 150.

Continuando con la ruta de eslabones gregorianos diseñada por García Bacca, el creyente, una vez asumido el dogma de las sagradas escrituras y suplicado por sus pecados, ahora agradece con loas en festivo momento musical.

El siguiente eslabón de la cadena, el cuarto de ellos: *la pre-teológica antifona*. Hay que considerar que los salmos, en los inicios de la liturgia romana, se leían o se cantaban en forma de recitativo. No obstante, una nueva modalidad de canto de salmos fue introduciéndose poco a poco. Se trata de la antifona o el responsorio que son diálogos entre voces. En este tipo de actividad músico-religiosa se cantaban con dos participantes; un cantor o un grupo cantaba una parte y ésta era replicada por un coro.

Este tipo de canto en diálogo –o antifona– fue así mismo explotado posteriormente por los músicos luteranos. Johann Sebastian Bach compu-

so en la década de 1720 *La Pasión según San Mateo*, su obra cumbre. El libreto se centra en la historia de la traición de Judas y sus consecuencias: aprehensión de Jesús, las negaciones de otro discípulo, Pedro, procesión y crucifixión en el calvario.

El coro aquí es la representación de los diferentes grupos sociales que participan en la historia. Son, por lo tanto, portadores de rasgos emocionales y psicológicos colectivos. Poseen un alto nivel de importancia por lo que son tratados como personajes principales grupales. Uno de los elementos más resaltantes de la obra lo representa el diálogo, es decir, la antífona. Bach estructura en su formato un doble coro y una doble orquesta, los cuales van dialogando a lo largo de toda la obra.

La música instrumental también ha sido puesta a dialogar. Si consideramos que la música –inclusive la instrumental– contiene discursos, entonces el diálogo es una forma de discurso válida también para las expresiones sin palabras. L. v. Beethoven pone a dialogar las diferentes secciones de la orquesta sinfónica. En su Sinfonía número 5 en *do menor*, establece una autentica antífona entre los instrumentos de viento y los de cuerdas. Esto ocurre finalizando el desarrollo del primer movimiento compuesto en forma sonata.

Con la presencia de la antífona en la cadena gregoriana de García Bacca, se inicia una nueva etapa. El principio del yo como objeto de dogma se convierte en nosotros como sujetos críticos. El creyente que rogaba y alababa se convierte aquí en dialogante que discierne a varias voces. Se comienza a perfilar una nueva forma de estructura social.

El último eslabón de esta serie de géneros gregorianos está consagrado a las *secuencias*. Este tipo de expresión musical se caracteriza por la presencia de una larga melodía con una sola vocal. El *Aleluya* es un ejemplo de ello. Este se cantaba desde tiempos iniciales de la misa romana. Se entonaba con repeticiones. La primera vuelta se hacía con los melismas originales y cuando se retomaba la melodía se sustituía la vocal extendida en numerosas notas por un texto litúrgico. De esta manera se insertaba un nuevo texto en cada repetición. Ese proceso de inserción de textos le dio origen al *tropo* y a la *secuencia*. ¿Qué textos eran estos? Se trataba de letras con contenidos teológicos. Ellos se iban exponiendo cantados con la misma melodía. La letra predomina sobre la música, la cual es siempre la misma.

El *tropo* comenzó su apogeo en el siglo IX, en tiempos del Imperio carolingio. Los textos utilizados solían provenir de los salmos y otras lecturas bíblicas, insertándose en melodías de pocas palabras. Tal es el caso de himnos como el *Aleluya*, doxologías como el *Amén* o letanías como el *Kyrie*.

Los primeros *tropos* eran pequeñas piezas producto de inserciones textuales en melodías con melismas. Más tarde se fueron desarrollando hasta convertirse en obras con indudable autonomía adquiriendo propiedades de un género musical. Es el caso de la *secuencia*, que se presenta como resultado de esta evolución del *tropo*. La *secuencia* nace de la inserción de textos litúrgicos en el *Aleluya*.

Uno de los hechos que evidencia el desarrollo de la *secuencia* como género autónomo lo representa el *Dies iræ*. En el Oficio de los Muertos en la Iglesia Católica se cantaba el responsorio *Libera me* cuyo texto pedía a Dios por la misericordia en el Juicio Final de la persona fallecida. Este contenido estableció una asociación entre dos temas distintos: La concepción de la muerte y la idea del fin del mundo.

A partir de las palabras aparecidas en la tercera estrofa del *Libera me*, específicamente *Dies illa, dies iræ*, se desarrolló con la técnica del *tropo* un nuevo texto, una nueva música y –al fin y al cabo– un nuevo género: el *Dies iræ*.

Luego del Concilio de Trento (1545 – 1563), dicha *secuencia* se convirtió en patrimonio común de todos los católicos. Paradójicamente, el mencionado concilio sancionó la eliminación del *tropo*. Esta activa existencia del *Dies iræ* tuvo ininterrumpida vigencia hasta bien adentrado el siglo XX. Fue cuando a la famosa *secuencia* le llegó su propio juicio final. La reforma litúrgica del Vaticano II, en 1959, decidió eliminarla del nuevo misal ya que estimaron excesiva las dramáticas metáforas del castigo y del destino universal.¹⁶

La trascendencia del *Dies iræ* logró penetrar las esferas de la música de conciertos. De esta manera se desarrollaron dos corrientes: por un lado, la expresión litúrgica en la *Misa de Réquiem*¹⁷ y por el otro, las manifestaciones artísticas plasmadas en las partituras europeas en los diferentes géneros musicales. Cuando a mediados del siglo XX se derogó la práctica eclesial, en las salas de conciertos seguía cultivándose este tema medieval.

Esta *secuencia* fue objeto de uso musical, por parte de los principales artistas creadores, en el seno de las composiciones de *réquiem* de los siglos XVIII y XIX: Mozart, Cherubini, Schumann, Berlioz y Verdi son algunos de los ejemplos. Así mismo, el *Dies iræ* se hizo presente en otros tipos de sofisticadas inspiraciones mundanas.

En 1930, Hector Berlioz hace parodia del *Dies iræ* en el quinto movimiento de su *Sinfonía Fantástica*. Esta obra se fundamenta en imágenes vividas por el propio compositor. En el quinto movimiento titulado *Songe d'une nuit du Sabbat*,¹⁸ Berlioz se describe a sí mismo en un aquelarre, en

medio de una horrible reunión de sombras, hechiceros y monstruos que se han dado cita para su propio funeral.

Del otro lado del Atlántico y más de un siglo después, en Venezuela, Antonio Estévez explota el tema del *Dies iræ* en su *Cantata Criolla*. El compositor asocia este tema medieval con la figura de uno de los personajes que protagoniza la historia de la obra; el Diablo. Según la leyenda y el poema¹⁹ que inspira a la “*Cantata*,” Florentino, un coplero y cabestrero del Llano venezolano, es retado por el Diablo para batirse en duelo de canto improvisado.

CONCLUSIONES

La estructura de lógica concatenación gregoriana expuesta por García Bacca representa el andamiaje que determinó las formas y los fondos de expresar la música vocal –y buena parte de la instrumental– tanto en Europa como en el continente americano hasta la actualidad. Es la trascendencia histórica de los últimos dos milenios.

Desde el punto de vista musical, la escala de García Bacca se puede describir como un viaje de ida y vuelta: El primer eslabón de la cadena –el *recitativo*– es eminentemente silábico. Está estrechamente ligado al habla común. Así mismo, el último eslabón –la *secuencia*– también es silábico puesto que los largos melismas de ciertos cantos son sustituidos y acoplados por textos más desarrollados.

En el centro de la cadena se ubica el *himno*, un género en forma de auténtica canción. Si bien es cierto que el *recitativo* está asociado al habla humana, el *himno* es lo más cercano a la música instrumental. Tiene pocas palabras, largos melismas y un desarrollo sofisticado melódico que ornamenta en medio de las escasas sílabas del texto.

Desde la perspectiva del contenido y significado, la cadena de García Bacca se presenta con un principio bipartito. En la primera parte se expresan creencias, plegarias y alabanzas del ser humilde, sufrido y temeroso. La segunda, en cambio, se caracteriza por un complejo proceso de interacción social. Una práctica de reflexiones en forma de diálogo y una situación didáctica de clase cantada conforman la segunda mitad de la cadena.

La primera parte se expone como una masa monolítica que asume su dogma y la segunda, como una sociedad organizada portadora de criterios. Al principio se destaca el seguimiento de una doctrina de fe y luego, en la segunda parte, un proceso fundamentado en la racionalidad.

En otras palabras, la sección inicial de la cadena es protagonizada por un individuo piadoso representado en un yo colectivo. Sin embargo, en la parte final predomina el hombre colectivo teológico y organizado que le habla al yo individual. Por ello, el dominio absolutísimo del texto es vital para conseguir ambos fines. Por último, en medio de ambos escenarios semánticamente antagónicos, los himnos quedan como interludios estéticos de regocijo musical.

NOTAS

- 1 Docente e investigador. Doctor en música y musicología de la Universidad París-Sorbona. Es egresado del Conservatorio *P.I. Chaikovski* de Moscú. Estudió en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, así como en el conservatorio de la misma ciudad.
- 2 Juan David García Bacca: *Filosofía de la música*. Barcelona (España), Antropos, 1989.
- 3 Expresión griega asociada a la idea del “canto” y de la “canción” y se refiere a aquellas melodías o secciones de ella que se entonan sobre una sola sílaba.
- 4 Juan David García Bacca: *Filosofía de la música...* p. 73.
- 5 *Ídem*.
- 6 *Ídem*.
- 7 *Ibid.* p. 74.
- 8 *Ídem*.
- 9 Anatoly Solovtsov: *Kniga o ruskoy opere*. Moscú, Molodaya gvardia, 1960. p. 82.
- 10 La lírica, considerada aquí como género donde se expresa sentimientos y emociones (mundo interior) de una persona.
- 11 “Господи, спаси благочестивыя, и услыши ны.”
- 12 Enarraciones in Psalmum CXLVIII: 17, citado Hans Heinrich Eggebrecht (editor): “Hymnus” en: *Riemann Musik Lexikon*. Sachteil, Mainz, B.S. Schott’s Söhne, 1967. pp. 383-386.
- 13 *Ibid.*, p. 383.
- 14 “*Cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum; si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum; si laudas aliud quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudas, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria ista habet, et cantus, et laudem, et Dei. Laus ergo Dei in cantico, hymnus dicitur.*”
- 15 Nombre que se le daba al *Corpus Christi* en aquel entonces.
- 16 En 2007, con el *motu proprio Summorum Pontificum* se restableció su uso.
- 17 El *Dies iræ* es parte fija de este tipo de misa.
- 18 “Sueño de una noche de Sabbat.”
- 19 *Florentino y el Diablo*, poema de Alberto Arvelo Torrealba, 1940, 1950 y 1957 (tres versiones).