

**EL *SINCRETISMO EVOLUTIVO* Y SU APLICACIÓN  
EN LA COMPOSICIÓN DEL “MISERERE MEI A 8  
COROS E INSTRUMENTOS” PARA LA CATEDRAL DE  
CÓRDOBA**

***THE EVOLUTIONARY SYNCRETISM AND ITS  
APPLICATION IN THE COMPOSITION OF "MISERERE TO  
8 CHORUS AND INSTRUMENTS" FOR THE CATHEDRAL  
OF CÓRDOBA***

**David Ruiz Molina**  
Conservatorio Superior *Katarina Gurska*

**RESUMEN**

El presente trabajo recoge aspectos disertativos acerca de la revitalización musical y compositiva de la música policoral en el espacio catedralicio de la Mezquita-Catedral de Córdoba.

Estos aspectos han sido abordados desde el *Sincretismo Evolutivo* y teniendo como referente el análisis de los misereres policorales restituidos en la tesis “Recuperación patrimonial de los misereres a siete coros de Agustín de Contreras, maestro de capilla de la Catedral de Córdoba” escritos entre 1708 y 1715.

**Palabras clave:** *Sincretismo Evolutivo*, composición musical, policoralidad.

**ABSTRACT**

The present work gathers the dissertational aspects about the musical and compositional revitalization of polychoral music in the cathedral space of the Mosque-Cathedral of Cordoba.

These aspects have been approached since the *Evolutionary Syncretism* and having as reference the analysis of the polychoral misereres restored in the thesis “Patrimonial

recovery of the misereres to seven choirs of Agustín de Contreras, chapel master of the Cathedral of Córdoba” written between 1708 and 1715.

**Keywords:** “Evolutionary Syncretism”, musical composition, polycorality.

## RECUPERACIÓN DE LA PRAXIS COMPOSITIVA DE LA POLICORALIDAD CATEDRALICIA

La mencionada tesis, tiene como objeto de estudio principal la restauración gráfica de los misereres a siete coros e instrumentos de Contreras -maestro de capilla de la Catedral de Córdoba entre 1706 y 1751- desde el rigor musical, e incluye sus partituras transcritas y editadas, corregidas y actualizadas para su posterior difusión.

Además, teniendo como eje las obras antes mencionadas, la tesis aporta reflexiones y disquisiciones sobre cómo abordar su recuperación patrimonial y musical desde distintos prismas: 1. contextual -histórico y musicológico- 2. patrimonial - cultural, y 3. disertiva, acerca de la revitalización interpretativa y compositiva, aspecto este último, recogido en este artículo con el objetivo de ejemplificar cómo trasladar los conceptos compositivos de la policoralidad a la creación contemporánea bajo los preceptos del *Sincretismo Evolutivo*.

Se trata pues de plantear una hipótesis adyacente más elevada en cuanto a la recuperación de las obras policorales de Contreras y de la policoralidad: la posibilidad de recuperar la tradición compositiva de este tipo de repertorio en la actualidad creando nuevas obras. Es decir, que la policoralidad recobre vida desde su actualización para su uso en la contemporaneidad creativo musical.

No obstante, si algo caracteriza a Córdoba es el hecho de poseer uno de los centros históricos más grandes de Europa, y que aún está “vivo”, es decir, en uso. Así, su espacio ha ido amoldándose y actualizándose para continuar hoy su actividad como polis, donde los planteamientos arquitectónicos o artísticos que en la ciudad surgen ahora -bien por respeto al entorno o bien por re-visión de sus elementos desde la contemporaneidad-, hacen que el vestigio conceptual de lo antiguo siga vivo en las creaciones actuales.

Por lo tanto, ¿es posible otro miserere a siete coros con la perspectiva de la composición actual? ¿Acaso no hay mayor recuperación patrimonial que volver a hacer útil aquello que quedó en desuso, rehabilitando y reciclando los conceptos que lo hicieron válidos, relanzando su empleo dentro del conjunto de los hábitos y costumbres contemporáneos?

La investigación se inició, por lo tanto, siguiendo metodologías Exploratoria, Documental y Explicativa centrada en la figura Contreras, la maestría de capilla, su producción policoral, la policoralidad en general, su encuadre en el barroco andaluz, la recuperación patrimonial de la música desde la gestión cultural profesionalizada, la concepción del arte como acto comunicativo (Ruiz-Molina, 2018), y la praxis compositiva contemporánea en general y el *Sincretismo Evolutivo* compositivo en particular.

Obviamente, hemos perseguido contribuir a modificar el estado actual de la música policoral en su conjunto, y más concretamente la de Contreras; realizando una investigación Interactiva conducente a relanzar dicho repertorio extrayéndolo del “ostracismo”. Para ello, las fases exploratorias y explicativas han servido para establecer tanto el estado actual de la cuestión como el marco en el que establecer cómo proponer un cambio de dicha situación: la vuelta a la vida de este repertorio y sus preceptos.

Contreras, por lo tanto, se ha convertido en modelo e inspiración para plantear, desde una metodología Proyectiva, una línea de trabajo futura sobre la que versar el resurgir desde la contemporaneidad el espíritu de sus conceptos creativos, estableciendo principios en los en poder basar nuevas composiciones musicales de carácter policoral, especialmente en contextos similares a los estudiados: música litúrgica, policoral, diseñados para espacios como los de la Catedral de Córdoba.

Este artículo recoge entonces el paso Confirmatorio, la ejemplificación con la que se ha verificado empíricamente la posibilidad establecerse un camino nuevo en la composición policoral, concluyendo con la presentación de un miserere a ocho coros instrumentos de creación nueva compuesta y editada ex profeso para la Catedral de Córdoba.

## **CORI SPEZZATI EN LA CATEDRAL DE CÓRDOBA**

A comienzos del s. XVIII el barroco musical español estaba dividido e inmerso en las discusiones en torno a la llamada polémica de Valls<sup>1</sup> y las apoyaturas sin preparación que aparecían en su misa *Scala Aretina* a 11 voces con instrumentos y continuo (Lambeck, 2018).

Si bien parece que detrás de la discusión existían razones más políticas, con el trasfondo de la guerra de Sucesión Española tras el nombramiento como rey de Felipe V de Borbón (Torrente, 2010), lo cierto es que supuso un cisma, con maestros de capilla enfrentados por su posición. En sus disquisiciones participaría activamente Contreras (Marín, 2001).

Tanto el influjo del barroco italiano en el barroco hispano, como el de la policoralidad de origen veneciano como uno de sus epítomes, son realidades ya estudiadas y recogidas en los manuales de historia de la música.

En referencia al gusto por el estilo italiano, Valls se manifestó así de rotundo:

Exceden los italianos a todas las naciones en el buen gusto e idea de la música teatral, vistiendo los afectos que exprime el verso con gran propiedad, ya sea triste, alegre, serio, jocoso, airado, etc., y también en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composición (como se citó en Lambeck, 2018).

Por supuesto, A. de Contreras no era una excepción en lo relativo al influjo italiano en general ni a lo que a la composición policoral se refiere, como bien recoge Marín (2012) refiriéndose al maestro coetáneo Portero:

En este sentido, el papel de Portero en Granada como protagonista de la recepción del estilo italiano va indisolublemente unido al cultivo del estilo hispánico, y es análogo al de Agustín de Contreras en Córdoba (maestro de capilla catedralicio entre 1706-1751), Juan Manuel de la Puente en Jaén (1711-1753), Pedro Rabassa en Sevilla (1724-1767) y Juan Francés de Iribarren en Málaga (1732-1767), por citar cuatro ejemplos de contemporáneos activos en otros centros andaluces y de los que se ha conservado una buena muestra de música en castellano (p. 348).

El marco histórico es el conocido y referido en la historia de la música como *Colossal Baroque* que surgió a finales del s.XVI donde se desarrolló la policoralidad que:

(...) solía conllevar el uso de varios coros de voces e instrumentos - los llamados cori spezzati (coros separados)-. Algunas de estas deslumbrantes obras fueron compuestas específicamente para la disposición y las propiedades acústicas especiales de la magnífica basílica de San Marcos. (Heller, 2019, p. 94).

Así mismo, la importancia de la música policoral en el barroco español es también una realidad estudiada y contrastada. Su actividad en referencia a las catedrales andaluzas fue exportada también a Hispanoamérica, como se recogen en trabajos como la tesis doctoral de Marín (2007) *Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI- XVIII)*.

Tanto es así, que su práctica llegó a condicionar obras y disposiciones especiales del espacio en capillas y coros (en referencia al espacio dentro del templo, y no a la formación vocal).

Inclusive, condicionó la construcción y concepción arquitectónica de determinadas capillas. Este es un aspecto constatado en trabajos como la tesis doctoral de Castaño (2006) *Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid*, que demuestra la importancia que alcanzó este tipo de repertorio.

---

<sup>1</sup> NA: Francesc Valls (1671 - 1747)

Los modelos 3D por ordenador han permitido hacer comprobaciones sobre la condiciones acústicas de la Capilla Real, y valorar su funcionamiento como espacio acústico, así como la posibilidad de la adecuada utilización de la misma como espacio para la policoralidad, para ello se ha realizado un ensayo de acondicionamiento acústico con el programa REFLEX basado en el programa comercial CADNA-A del que se adjuntan las conclusiones y en un anexo los datos más relevantes. (Castaño, 2006, p. 14-15)

Obviamente, este extremo no puede aplicarse al caso concreto de la Catedral de Córdoba, pues el espacio en sí se modeló, como bien es sabido, desde la conversión cordobesa de la mezquita, obedeciendo a otra realidad

Es posible que, junto a otros planteamientos histórico artístico, (Moreno, 2007) la modificación y creación del espacio catedralicio, con un coro para tal fin, se planteasen desde un punto de vista arquitectónico con la visión de dar respuesta espacio-acústica concreta a las músicas que hubieran de ser concebidas para tal espacio. Sin embargo, el resto de la estructura arquitectónica de la mezquita y sus expansiones, habrán de afectar notoriamente al resultado sonoro final.

En esta línea, se encontró un estudio realizado titulado *Espacios acoplados en la Mezquita-Catedral de Córdoba: el sonido de los límites* de Suárez, Sendra, Navarro, y León (2006). Este informe advierte ya en su introducción en la misma dirección de nuestras reflexiones previas al respecto:

La Mezquita-Catedral de Córdoba supuso, en su momento, una forma de intervención singular sobre un edificio preexistente (...) El espacio horizontal y abstracto de la mezquita se transforma mediante la inserción de dos espacios claramente occidentales y verticales: dos catedrales, una gótica y otra renacentista.

Esos dos espacios catedralicios presentan tipologías bien definidas, cuyas características acústicas en algunos casos han sido estudiadas y son conocidas de modo general. Sin embargo, en la Mezquita-Catedral de Córdoba, este comportamiento difiere del que correspondería a esas tipologías, generándose unas conductas acústicas singulares que son objeto de estudio en este trabajo. (p. 23)

## ESPECULACIÓN SONORA Y SINCRETISMO EVOLUTIVO

Desde que se comienzan los estudios musicales, se enseñan las cualidades del sonido de altura, intensidad, timbre y duración. Estas cualidades se explican desde la acústica, como especialidad científica referida al conocimiento y estudio del comportamiento de la realidad sonora.

A modo de resumen, pues es un aspecto ampliamente recogido y estudiado, recordamos que hay cualidades que responden a distintos parámetros dependientes del movimiento vibratorio o de la onda sonora misma: la altura del sonido viene determinada por la frecuencia (número de vibraciones en la unidad de tiempo), la intensidad por la amplitud de la onda, y el timbre, definido por la forma de onda, resultante de la superposición de varios movimientos vibratorios.

En el caso de la duración del sonido, se trata de una cualidad que no depende directamente de la realidad de la onda, sino al tiempo que se mantienen las vibraciones que la producen.

Además de estas cualidades básicas, las reflexiones contemporáneas sobre el comportamiento sonoro, hablan de una cualidad referente a la ubicación de la fuente sonora que produce el movimiento vibratorio, llamada la espacialización sonora.

La concepción de esta cualidad viene determinada por la comprensión del comportamiento del oyente en la búsqueda de la fuente sonora en el espacio físico, e inclusive ha llevado a compositores contemporáneos como Stockhausen<sup>2</sup> a explorar los límites de este parámetro, a inventar inclusive recursos para simular la percepción de

<sup>2</sup> NA: Karlheinz Stockhausen, compositor, musicólogo, teórico y profesor alemán (1928 - 2007). Ver detalles en: [http://www.karlheinzstockhausen.org/karlheinz\\_stockhausen\\_short\\_biography\\_english.htm](http://www.karlheinzstockhausen.org/karlheinz_stockhausen_short_biography_english.htm)

movimiento de la fuente sonora. Sirva de referencia *Stockhausen and the Serial Shaping of Space* de Miller (2009):

(...) Stockhausen suggested that such a methodology was necessary to understanding his achievements.

In the dissertation, I develop a method for precisely locating the pathway of movement in spatial music. Then, drawing from the music-theoretic tradition of set theory and transformation theory, and the mathematical field of graph theory, I developed techniques to identify spatial structures and relate them according to mathematical transformations. I then characterized the symmetries that might be present in physical musical space using mathematical groups. Thanks to several computer algorithms I developed, I was able to find ways to calculate the statistical distribution of sounds within a performance space, as well as the speed and density of musical material<sup>3</sup> (p.vi).

Entre las posibilidades espaciales del sonido se encuentra la opción de elegir fuentes estáticas o en movimiento, el estudio específico de la distribución y/o configuración espacial tanto de las fuentes sonoras como de los oyentes; la alteración visual de la percepción de fuente sonora por medio de altavoces, inclusive entrar a valorar el movimiento del sonido mediante efectos producidos con la grabación y la electroacústica integrados con sonido en vivo; orientación cambiante estudiada de la dirección de la onda vibratoria; planteamientos performativos concretos, etc.

Somos muchos quienes de una otra forma hemos querido influir en estos aspectos paramétricos en la concepción de nuestras composiciones, dando instrucciones precisas al respecto, como en el madrigal *Athena's soldier* para ocho voces:

At the full score the positions for the voices are marked (P. 1, P. 2, P. 3...). The marks make reference to the schema pictured below. The schema represents the positions of each performer on stage and the orientation he or she should take towards the audience.(...)

The pictured schemes place the audience at the front, however a second option would be that the audience surrounds the performer in concentric-like circles.

(...) The work is written for acoustic or amplified performance without voice modification.

In the case you should choose to amplify the performance, when technical resources are available, eight channels should be used. Those would correspond to the eight voices on stage. In this case the acoustic would slightly differ from the previous two explained, as it would correspond to eight speakers around the audience. Movements on stage may be mimicked with the aid of a mixing pan to imitate the positions represented by the previous schema (Ruiz-Molina, 2017, p. 3)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> TA:(...) Stockhausen sugirió que tal metodología era necesaria para comprender sus logros.

En la disertación, desarrollé un método para ubicar con precisión la vía de movimiento en la música espacial. Luego, partiendo de la tradición teórico-musical de la teoría de conjuntos y la teoría de la transformación y el campo matemático de la teoría de grafos, desarrollé técnicas para identificar estructuras espaciales y relacionarlas de acuerdo con las transformaciones matemáticas. Luego caractericé las simetrías que podrían estar presentes en el espacio musical físico usando grupos matemáticos. Gracias a varios algoritmos informáticos que desarrollé, pude encontrar formas de calcular la distribución estadística de los sonidos dentro de un espacio de interpretación, así como la velocidad y la densidad del material musical.

<sup>4</sup> TA: A lo largo de la obra, las posiciones de las voces están marcadas (P. 1, P. 2, P. 3 ...). Las marcas hacen referencia al esquema que se muestra a continuación. El esquema representa las posiciones de cada intérprete en el escenario y la orientación que debe tomar hacia el público. (...)

Los esquemas ilustrados colocan al público en el frente, sin embargo, una segunda opción sería que el público rodee al artista en círculos concéntricos.

(...) El trabajo está escrito para una interpretación con o sin amplificado sin modificación de voz.

En el caso de que opte por amplificar la interpretación, cuando haya recursos técnicos disponibles, se deben usar ocho canales. Esos corresponderían a las ocho voces en el escenario. En este caso, la acústica diferiría ligeramente de lo anteriormente explicado, situando ocho altavoces alrededor de la audiencia. Los movimientos en el escenario pueden imitarse con la ayuda de una mesa de mezclas para imitar las posiciones representadas por el esquema anterior”

Sin embargo existe una cualidad que no está abordada como tal, siendo esencial para entender cualquier aspecto metalingüístico de la música: La combinabilidad del sonido.

Se trata de una cualidad inherente a la condición del sonido. Y es una cualidad poliédrica, ya que el sonido es combinable entre sí, así como son combinables sus cualidades por separado o en su conjunto.

Por lo tanto, viene afectada por la realidad de las ondas susceptibles de ser combinadas, así como de la duración, la ubicación y de los parámetros que consideremos para ser sumados en la generación de un aspecto lingüístico musical concreto: melodía, ritmo, armonía, texturas tímbricas... y superposiciones de estructuras: contrapunto, poliritmos, polimetría, politonalidad, combinación de conjuntos tímbricos diferenciados...

En lo que a este trabajo atañe, ni que decir tiene que, tanto el concepto de espacialidad sonora como el de la combinabilidad son parámetros, no solo muy interesantes, sino intrínsecos desde la perspectiva de la configuración, creación, consideración e interpretación de las obras policorales o poliorquestales.

¿Y su resultado? Pues vital para el espacio sonoro que desde la subjetividad como oyentes podamos percibir -sonidos que suben, bajan, se expanden, rebotan...- hasta configurar el espacio imaginado multidimensional que recreamos en nuestra mente.

Así pues, sin la combinabilidad sonora, no se comprende la evolución del lenguaje musical, siendo su estudio y especulación tareas casi obsesivas del compositor. El estudio de los procesos combinatorios y las razones conceptuales que los promueven son inherentes a su oficio. La búsqueda de un camino nuevo de combinatoria no explorado y la búsqueda de la genuidad creadora... son nuestro “santo grial”.

Esa fue la fuerza natural que condujo a la teorización del *Sincretismo Evolutivo* por parte del autor del presente trabajo; que si bien se fue gestando con los años, fue por primera formulada en la obra *Templos* para ensemble en 2011:

A este fenómeno o proceso le denomino *Sincretismo Evolutivo* pues su fuerza creadora nos empuja o ha de empujarnos hacia delante; siendo el ojo individual de cada uno el que añade un nuevo enfoque, pues ahí residirá lo “original” en cada nueva obra creada. (Ruiz\_Molina, 2017, p.1)

Antes de proseguir, debemos señalar que en el contexto de este trabajo hemos de diferenciar entre la recuperación de una forma de escribir música y la recuperación de un concepto de composición. Es decir, entre la forma de escribir a la manera de Contreras, o escribir bajo parámetros amplios como los que inducían a hacer música policoral al maestro.

Hemos descartado la primera opción. No porque consideremos “mal” escribir música como lo hacía Contreras, pues si hemos llegado hasta aquí es porque consideramos probada su valía. Descartamos entonces escribir como lo haría el maestro porque ese lenguaje musical, desde el punto de vista idiomático, cayó en desuso por la vigencia de otros.

Pero que no utilicemos sus herramientas lingüísticas (tonalidades, armonía, etc.) no quiere decir que los efectos y los parámetros en los que se movía, inclusive su consideración litúrgica y espacial, no puedan ser restituidos. Este es el aspecto que más nos interesa.

Que no utilicemos el griego antiguo como lengua, no quiere decir que no podamos hacer retórica con el mismo fin de deleitar o conmover en la manera que esta fue concebida en la Grecia helénica.

Por lo tanto, el *Sincretismo Evolutivo* no es más que una vía, no la única, para vivificar los preceptos que Contreras utilizó para crear su música policoral sin escribir exactamente como él.

## EL SALMO 50<sup>5</sup>

El salmo 50 es comúnmente conocido como Miserere. Es un canto que manifiesta arrepentimiento rogando el perdón y la purificación a Dios. Está asociado principalmente a la Semana Santa (Henry, 1911), en la liturgia para laudes del Jueves Santo y Viernes Santo, momento llamado *Tenebrae* (oscuridad)<sup>6</sup>, cuando:

la iluminación (del templo) dependía mayormente de un gran candelabro triangular de 15 velas llamado tenebrario. El número de velas representaba a los 11 apóstoles fieles tras la traición de Judas Iscariote, a las tres Marías (María Salomé, María Magdalena y María de Cleofás) y a la Virgen María, simbolizada por la vela más destacada de todas. Las velas se iban apagando sucesivamente según iban transcurriendo los salmos del Oficio. Cuando sólo quedaba una vela encendida se cantaba el salmo 50, y esta vela se escondía tras el altar simbolizando la entrada de Jesús en el sepulcro y la espera de la Iglesia hasta el regreso de la luz en la Vigilia Pascual (Toro, 2018).

La forma musical del miserere se desarrolló a partir de la salmodia antifonal. Al igual que en otros salmos, la entonación de los versículos se realizaba en alternancia entre dos coros. La entonación de cada versículo seguía un mismo esquema melódico que se repetía, perpetuando la entonación de forma monótona cambiando únicamente el texto según los versículos.

El esquema melódico puede dividirse en dos partes. El *initium* comienza de forma ascendente hasta situarse en la nota *tenor* o dominante con una cadencia suspensiva a mitad de versículo *-mediatio-*, para proseguir después con la nota dominante y finalizar en la nota *finalis* del modo *-differentiae-*.

Como sucede en el miserere de Gregorio Allegri, los coros se enriquecieron con la técnica del *falsobordone*. De hecho por la concatenación armónica de los coros y la realización del *falsobordone*, la melodía se simplifica situando el *initium* directamente en la nota *tenor*.

Allegri fue un compositor y sacerdote

who sang in the cappella pontificia sistina from 1629 until his death in 1652. In 1638 he set to music the penitential psalm Miserere (Psalm 50), the sole work upon which his reputation rest today. Because Allegri's Miserere could not be published or even copied upon penalty of excommunication, the history of this score is unusual, perhaps unique- Many usicians over time, including Mozart, attempted to surreptitiously copy all or parts of the music. Morcover, as the years went by the singers of the papal chapel altered both Allegri's written score and the ornamentation applied to it. Allegri's original version can be found in a mid seventeenth-century manuscript in the Vatican Library, but it does not contain, of course, the unwritten ornaments score given below was performed at the Sistine Chapel. This, or something very similar to it, was what Mozart heard and copied in Rome in 1770. To de present day, no editor has published an edition that unites Allegri's original score with an attempted reconstruction of the vocal embellishments applied by the papal singers<sup>7</sup> (Roden, Wright y Simms , 2009, p. 412).

<sup>5</sup> NA: El salmo 51 figura como salmo 50 en la Biblia Sacra Vulgata, por ese motivo podemos encontrar referencias a este salmo como "salmo 51 (vg 50)" o "salmo 50", optando nosotros por esta segunda opción.

<sup>6</sup> NA: del Evangelio de Lucas, 23:44: "y había una oscuridad sobre toda la tierra"

<sup>7</sup> TA: quien cantó en la capilla pontificia Sixtina desde 1629 hasta su muerte en 1652. En 1638 puso música al salmo penitencial Miserere (Salmo 50), la única obra sobre la que descansa su reputación de hoy. Debido a que el Miserere de Allegri no pudo ser publicado o incluso copiado bajo pena de excomuni3n, la historia de esta partitura es inusual, tal vez 3nica. A medida que pasaron los a3os, los cantantes de la capilla papal alteraron tanto la partitura original de Allegri como la ornamentaci3n aplicada. La versi3n original de Allegri se puede encontrar en un manuscrito de mediados del siglo XVII en la Biblioteca del Vaticano, pero no contiene, por supuesto, el adorno no escrito que se introdujo a continuaci3n en la capilla Sixtina. Esto, o algo muy similar, fue lo que Mozart escuch3 y copi3 en Roma en 1770. Hasta el d3a de hoy, ning3n editor ha publicado una edici3n que combine la partitura original de Allegri con un intento de reconstrucci3n de los adornos vocales aplicados por el papa.

Sin duda, este miserere policoral es el más famoso y reproducido, sin embargo es fruto de una evolución. La alternancia de “dos coros de cinco y cuatro voces entre versos de canto llano fue acuñado por Constanzo Festa (c. 1490-1545) en 1514. Posteriormente, el formato fue intentado por Palestrina, Anerio, Nanino, Guerrero y otros, antes de que Allegri compusiera su versión” (Byram-Wigfield, 2007, p.8).

Más adelante, el coro encargado de la entonación de los versículos impares se enriqueció y se transformó alcanzando una autonomía compositiva propia, mientras que en la respuesta del segundo coro -los versículos pares- se seguía con la entonación de la melodía del canto llano original. A dicha evolución responden los misereres de Contreras.

## CONTRERAS Y EL SALMO 50

El salmo 50 copa la mayor parte de la producción policoral de Contreras.

De los dieciséis están catalogados en el Archivo Musical de la Catedral:

- cuatro están escrito a 4 coros (caja 41 - carpeta 272, caja 41 - carpeta 273, caja 41 - carpeta 276 y caja 42 - carpeta 278)
- seis a 5 coros (caja 39 -carpeta 261, caja 39 - carpeta 263, caja 39 - carpeta 264, caja 41 - carpeta 277, caja 81 - carpeta 628 y caja 81 - carpeta 629)
- uno a 6 coros (caja 39 - carpeta 265)
- y cinco a 7 coros (caja 38 - carpeta 256, caja 39 - 260, caja 41 - carpeta 274, caja 114 - carpeta 1031 y caja 114 - carpeta 1037)

De los datos recogidos se desprende que los misereres a 7 coros son una excepción, y que son las únicas obras que alcanzan tal magnitud en el uso de la combinación policoral en el repertorio del maestro.

De los cinco misereres a 7 coros, uno ya está recuperado por Luis Bedmar<sup>8</sup>, que con presentación de Manuel Nieto Cumplido<sup>9</sup>, (Archivo Musical de la Catedral de Córdoba, n. 1031) da ejemplo de la trascendencia y calidad compositiva de Contreras. Dicha recuperación fue auspiciada por el patrocinio de CajaSur en 1997 y editada por *La Posada* y el Ayuntamiento de Córdoba desde el Departamento de Cultura. Se trata concretamente del miserere caja 114 - carpeta 1031 y que en la publicación de Bedmar se tituló como “Miserere a 7 coros - 1709”. Con lo cual quedaban cuatro por recuperar, resultando el objeto central de la investigación que precede a este trabajo.

En los misereres de Contreras, el coro de los versículos impares se multiplica, y el coro de los versículos pares queda reducido a la entonación sin armonizar (ni tan siquiera en *falsobordone*), de la melodía gregoriana. Por lo tanto, corresponde la autoría de Contreras la música escrita de los versículos impares, distribuida, en el caso de los misereres recuperados en esta investigación- en 7 coros e instrumentos.

Los textos y la música queda organizada de la siguiente manera:

Coros e instrumentos (Contreras)	Versículos pares - canto llano
1. Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam.	
	2. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.
3. Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.	
	4. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et

<sup>8</sup> NA: Luis Bedmar Encinas (2017, 24 de Septiembre), Profesor, compositor y director de orquesta.

<sup>9</sup> NA: Manuel Nieto Cumplido, sacerdote e historiador español, habiendo sido canónigo archivero de la Mezquita-Catedral de Córdoba.



EL SINCRETISMO EVOLUTIVO Y SU APLICACIÓN EN LA COMPOSICIÓN DEL *MISERERE MEI*  
A 8 COROS E INSTRUMENTOS PARA LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

	peccatum meum contra me est semper.
5. Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.	
	6. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.
7. Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.	
	8. Asperges me hysopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.
9. Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exsultabunt ossa humiliata.	
	10. Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.
11. Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis	
	12. Ne proicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
13. Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.	
	14. Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.
15. Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exsultabit lingua mea justitiam tuam.	
	16. Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.
17. Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.	
	18. Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicias.
19. Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Ierusalem	
	20a. Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta:
20b. tunc imponent super altare tuum vitulos.	

**Tabla 1: Textos y organización del salmo 50**

Como se puede observar, el último versículo se divide en dos (nos referimos a ellos como versículo 20a y versículo 20b). En el miserere de Allegri, esos dos últimos versículos eran cantados por ambos coros. Contreras opta por partir en dos dicho versículo, escribiendo la música correspondiente a la segunda parte, y en la que intervienen a *tutti* los 7 coros y los instrumentos.

En referencia a la entonación del canto llano, Contreras no detalla ningún aspecto relativo al número de cantantes ni a la melodía. Directamente obvia toda información al respecto, entendiéndose que se habría de proceder según la melodía establecida en el cantoral.

## CONCEPTO DE CORO

Resulta obligado aclarar el concepto de coro, pues por coro solemos referirnos a conjunto de voces diferentes que interpretan una obra musical o al espacio del templo donde los clérigos, en torno al facistol, interpretaban los cantos y rezos litúrgicos.

La RAE (2019) también recoge en su segunda entrada “Conjunto de personas reunidas para cantar, regocijarse, alabar o celebrar algo”. Esta acepción se puede enlazar con la octava y novena: “Conjunto de eclesiásticos o religiosos congregados en el templo para cantar o rezar los divinos oficios. // Rezo y canto de las horas canónicas”. Así también se recoge “a coro”, “hablar a coros” -Hablar alternativamente, sin interrumpirse unos a otros- o “rezar a coros” -Rezar alternativamente, empezando unos y respondiendo otros.

Esta doble dimensión de conjunto y de alternancia queda recogido en el concepto de coro y policoralidad. La alternancia y/o superposición de voces separados -*Cori spezzati*- de Ruffino d’Assisi en Padua (alrededor de 1510-1520) y de Adrian Willaert en Venecia (1550), a quienes se les atribuye las primeras composiciones usando coros independientes siguiendo la estela de los cantos antifonales. (Denis, Carver y Morucci 2014). Desde luego la alternancia entre solo y coro o coros conforma la mayor parte de este tipo de repertorio.

Sin embargo, la dimensión de conjunto referida a coro requiere un matiz. Si observamos los misereres a 7 coros de Contreras encontramos que los coros 1 y 2 hacen referencia a un tiple y a un tenor situados cada uno de ellos en los dos púlpitos. Es decir, una única voz - tiple o tenor- conforma el coro. Y algunos de los coros están integrados por voces e instrumentos, conformando una realidad conjunta. Esto nos lleva a una definición de coro más compleja referida a la espacialidad:

Un coro es una entidad sonora autónoma en el espacio con ubicuidad propia, con independencia del número de voces -vocales, instrumentales o mixtas- que lo integre.

## UN OCTAVO CORO

Como nos referimos ya, en sus misereres Contreras prescinde de incluir las partes antifonales cantadas monódicamente en canto llano de los salmos pares, en alternancia a las partes de coro. Lo cual no quiere decir que debamos prescindir de dichas partes. Luego, como bien señala Nieto Cumplido en el prólogo del miserere recuperado por Bedmar (Contreras, 2002), estas obras lo son realmente a ocho coros.

Este concepto de octavo coro ha sido desarrollado después en el “Miserere mei a 8 coros e instrumentos” de nueva creación compuesto al que se refiere este artículo.

## UBICACIÓN DE LOS COROS

De una obra policoral podríamos empezar a analizar los elementos escritos en la partitura: cómo están dispuestos y configurados los coros y sus roles, para qué voces están concebidos, sus alturas, la textura y tímbrica vocal (e instrumental si procediera), el juego de dinámicas que se producen, las sensaciones de prolongación y superposición de sonidos, su efecto acústico, etc.

Pero, no suele abordarse de inicio la realidad física, la estructura espacial para el cual fueron concebidos dichos efectos. Sin su conocimiento explícito, soslayaremos aspectos como la confluencia espacio-temporal de los sonidos. Sin comprender su resultado acústico en el entorno no vislumbraremos su efecto sonoro y su repercusión en la psicoacústica de los oyentes, ni la dificultad de montaje performativo o de recuperación fonográfica que quisiéramos afrontar después.

Las composiciones musicales muchas veces encierran misterios que solo se comprenden desde el conocimiento del espacio y el uso para el cual fue concebido. La delicadeza de una obra intimista de cámara se pierde en espacios grandes, y obras para formaciones grandes son imposible de ser disfrutadas en su magnitud en espacios con mala acústica o simplemente pequeños.

Así mismo, los materiales del entorno, sus dimensiones y configuración afectan definitivamente a la calidad acústica, a la propagación de las ondas, a la pérdida o superposición de determinados armónicos, a la reverberación... Es decir, a todos aquellos aspectos relativos al análisis espectral del sonido.

Pero el entorno también influye en otros aspectos que confieren a la subjetividad de la escucha de determinado repertorio. La mística de una obra religiosa pierde interés vivencial fuera de contexto. El lugar, los colores, la luz, los olores... repercuten notablemente en la apreciación de según qué obras y el poso psicoacústico que genera en el oyente.

Esta realidad es objeto de estudio de la neuropsicología relativas a la respuestas, "(...) guiadas y motivadas por una parte del cerebro, antigua filogenéricamente, llamada sistema límbico, el cual origina señales que componen el estado afectivo del organismo (placer, miedo, ira, expectativa, ansiedad, alivio, etc.)" (Roederer, 1997, p.20).

No es objeto de este trabajo el realizar un estudio neuropsicológico a partir de la percepción sonora de la música policoral de Contreras, pero no podemos ni debemos soslayar el espacio real para el cual fue creado: el espacio catedralicio.

Más adelante, concretando esta realidad de forma individualizada en cada uno de los misereres de Contreras, vemos que todos ellos responden a un esquema de organización espacial base.

Ahora, para simplificar la configuración espacial de Contreras para los siete coros, vamos a identificar cada lugar asignado a cada unidad como "ubicación". En cada una de las ubicaciones Contreras sitúa un coro vocal o mixto -con instrumentos-, respondiendo al siguiente orden:

- Ubicación 1: Púlpito
- Ubicación 2: Púlpito (enfrentado)
- Ubicación 3: Altar mayor
- Ubicación 4: Capilla mayor
- Ubicación 5: Sillas
- Ubicación 6: Sillas (enfrentado)
- Ubicación 7: Facistol
- Ubicación 8: Sin especificar (en referencia al "octavo coro", idea matizada en el punto anter

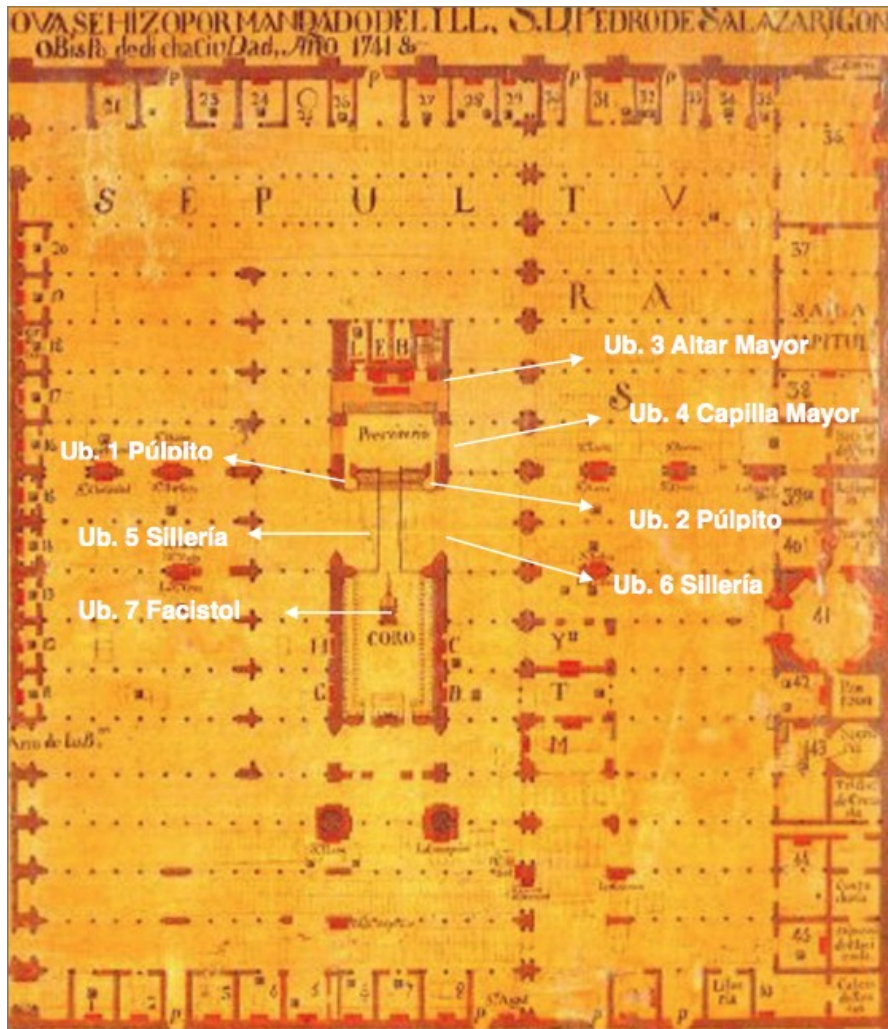


Figura 1: Planta de la mezquita- catedral de Córdoba 1741 ubicación coros

Para comprender mejor la disposición conviene matizar alguna cuestión relativas a algunas ubicaciones.

La ilustración de la Figura 1 corresponde al año 1741, antes de la construcción del actual coro. Debemos señalar por ejemplo, que el altar propiamente dicho, en la actualidad no se encuentra en el altar mayor, sino en el Presbiterio de la capilla mayor.



Figura 2: Altar Mayor y Presbiterio en la actualidad<sup>10</sup>.

Tampoco encontraremos el facistol en un lugar tan adelantado como en la Figura 1, pues el famoso atril dorado con forma de águila de latón se haya en la parte trasera del actual coro, cuya disposición no pudo ser utilizada por Contreras, pues las obras del actual coro se iniciaron al final de su maestría.

Estos detalles habrán de ser tenidos en cuenta cuando se plantee la recreación de las obras en la actualidad y en las nuevas composiciones creadas para este espacio.

## **PARTICULARIDADES DE LA MÚSICA DE AGUSTÍN DE CONTRERAS**

Puesto que Contreras es nuestro referente, conviene aquí apuntar y recoger aspectos generales de su estilo.

Fue un compositor de su época y que no se escondía ante las discusiones musicales de su tiempo. Ya nos hemos referido a su participación en la polémica de Valls con quien mantuvo correspondencia sobre la conveniencia y consonancia de las cuartas y de las séptimas sin preparación de Valls.

Valls sostenía su valía en la aceptación de las cuartas por otros compositores como Galán o Cabanilles, razones que no terminaron de convencer a Contreras. Toda la correspondencia y los detalles de las discusiones vienen recogidas por Mariano Soriano y Felipe Pedrell (como se citó en Fernández, 2018, vol. I p. 419)

Pero es en su gusto por la policoralidad, donde Contreras muestra todo su influjo italianizante y su dominio musical.

En los misereres constatamos un dominio de la música tonal, inflexiones continuas -por diatoinismo, cromatismo, cambio de modo...-, suspensiones -especialmente de la 3ª por la 4ª-, enlaces siguiendo el círculos de quintas... Es decir, todos los recursos tonales vigentes en la época.

Ahora bien, en la conducción armónica de los bajos se muestra comedido, prevaleciendo la columna en los cimientos de los acordes en estado fundamental, especialmente si la masa sonora viene sobredimensionada por los coros.

<sup>10</sup> NA: Imagen libre de derechos adquirido en pinterest.es

Contrapuntísticamente prevalece la imitación. Los coros como unidad sonora independiente funcionan homofónicamente de manera interna, y responden e imitan en bloque a otros coros. En referencia a este aspecto, destaca en el miserere de 1708 el concepto e indicación de “*eco*”. Un recurso que no viene indicado en los siguientes misereres pero que es ampliamente explotado.

Escasean las indicaciones de interpretación (ni de dinámica, ni de articulación). Precisamente es el miserere de 1708 en el único que aparece una indicación de tempo, exactamente “*despacio*”. Ni una sola indicación de este tipo figuran en los demás misereres en lo que parece una aclaración concreta que se debió establecer para el momento de la interpretación.

Sin embargo, aunque no existen tales precisiones, como indica Harmoncourt (2006), “los suelos de piedra (de los templos), las alturas, la mayor resonancia... obligaba a unos *tempi* lentos, con lo que la acústica *resonante* quedaría compensada”.

Hilando con lo anterior y en consecuencia, su lenguaje rítmico es sencillo, sin complejidades más allá de las síncopas resultantes en las conducciones de las distintas líneas. Los valores pequeños apenas se usan más allá de algún conjunto de corchea-dos semicorcheas, prevaleciendo así los valores largos y la claridad de los textos. Tan solo los instrumentos conducen pasajes de valores más ligeros en figuración rítmica.

En referencia a las texturas, aclarar que Contreras gusta por alternar masas sonoras a tutti con pasajes de combinatoria de coros más ligeras, e incluso partes a solo.

Por último señalar que los misereres guardan entre sí muchas similitudes, especialmente al uso de ideas musicales, motivos... no son pocos los pasajes que recuerdan al miserere del año anterior y así sucesivamente.

## COMPOSICIÓN MUSICAL DESDE EL *SINCRETISMO EVOLUTIVO*

### *Antecedentes del Sincretismo Evolutivo*

Como quedó detallado, en la obra *Templos* para ensemble de 2011 se esbozó algunas de las líneas esenciales de este concepto de composición o método compositivo, pero antes de proseguir en la disertación del proceso conviene aclarar el contexto musical en el que surge.

No somos pocos quienes consideramos que la música contemporánea ha muerto. Puede que extrañe la rotundidad de esta afirmación porque por definición, aquello que es contemporáneo es coetáneo y actual al tiempo que se vive, por ello se exige una explicación.

La música contemporánea, de vanguardia, actual, moderna, rupturista... son etiquetas amplias que encierran en sí mismas movimientos musicales diversos e incluso antagónicos. Abarcamos encuadres estéticos diferentes (simbolismo, expresionismo, futurismo, indeterminismo, minimalismo...), distintas técnicas y géneros compositivos (serialismo, expectralismo, música concreta...). Por lo tanto, la idea de contemporaneidad resulta difusa para abarcar unitariamente un tiempo y manera determinada relativa a un movimiento musical concreto.

Sin embargo, todas estas líneas idiomáticas de pensamiento musical convergen en el enfoque relevante de la búsqueda permanente de la especulación sobre los límites de la combinabilidad sonora en el discurso musical. Un camino que transcurre por las estaciones de Debussy, Bártok, la Segunda Escuela de Viena... y que se adentra en un sinfín de sendas, especialmente al término de la Segunda Guerra Mundial, donde los músicos también se sienten llamados a “refundar” Occidente después de la catarsis vivida.

Cage, Stockhausen, Boulez y Xenakis, entre otros, incursionan en la apertura de la forma a través de la movilidad o variabilidad. Abandonan la noción clásica de forma fija para explorar la apertura. La música no es la primera de las artes que adopta la apertura de la forma; antes bien recibe la influencia de otras artes, en particular de la literatura. Así, podemos encontrar una referencia en la obra de estos compositores a procedimientos afines derivados de otras artes. Por ejemplo, Boulez con la obra

literaria de Mallarmé; Cage con textos de Joyce, Earle Brown con creaciones plásticas de Calder. Cada uno de estos compositores ofrece una distinta visión indeterminista del proceso creativo en composición. Lo importante aquí es el despliegue de recursos diversos, incluso opuestos entre sí, frente a la tendencia generalizada del discurso determinista. (Nieto, 2008, p.2)

Todo ese movimiento musical tenía una razón contextual muy determinada por el momento convulso e histórico de postguerra y la *Guerra Fría*, y la llamada a romper con los pensamientos, los fundamentos artísticos, las ideas morales y filosóficas vinculadas al pasado, previos a que Europa y el mundo se precipitara al abismo.

Pero, en la actualidad existe una cada vez más latente reconciliación, también en lo musical, con las tradiciones del pasado. Un ejemplo, es el interés creciente por la música antigua (Edad Media, Renacimiento y Barroco). Y esa es una realidad de la que no escapa la praxis compositiva, singularmente empujados por la democratización del arte y la ruptura con el institucionalismo artístico que nos imponía la norma y la moda lingüístico musical vigente.

Por esta razón afirmamos con rotundidad que estamos en otra etapa, más libre y heterogénea, diferente a la que nos ha precedido hasta finales del s. XX.

### ***Una filosofía de trabajo***

El *Sincretismo Evolutivo* es un reflejo de esa reconciliación histórica. Es un concepto compositivo que nace para dar una respuesta -no impositiva- en esta nueva etapa de creación musical.

Es en sí mismo una filosofía de trabajo donde confluyen los conceptos compositivos que nos precedieron, los coetáneos a nuestro tiempo, aquellos que nos son propios por afinidad cultural y los que nos son ajenos. No hay límites más allá que aquellos que se autoimponga el compositor.

Pero hemos de matizar que el término de sincretismo no es usado aquí como sinónimo de mezcla, fusión en general, desprovista de consideración lingüística o filosófica, referente a usos tales como "*sincretismo culinario*" (cocina fusión) o "*sincretismo cultural*" (mezcla o convivencia de varias culturas en un espacio y actividad confluyente con elementos distinguibles de aquellas).

Sincretismo: Del griego "sygkretismós". Término con el que nos referimos a la doctrina que intenta combinar o conciliar teorías que se consideran opuestas o antagónicas, dando lugar no a una síntesis, sino a una yuxtaposición artificial y forzada de las mismas. (webdianoia, 2018)

A nosotros nos interesa más la perspectiva original filosófica. Al establecer este método de composición, no tratamos de armonizar en una obra elementos porque sí, sino de unir dos o más conceptos gramático musicales con el mismo nivel jerárquico y sin elementos que previamente los unan. Es decir, yuxtaponer.

Desde el punto de vista musical, la obra está invadida por sonoridades y recursos que emanan de procesos musicales presentes en la música religiosa de la historia de la humanidad. No se trata de simple fusión musical, donde los elementos se trasladan en su uso y forma convencional a un espacio que originalmente no es el suyo."(...)11

"Artificial" no tiene para aquí una connotación negativa. Ni tan siquiera consideramos peyorativa la idea de "forzar" la yuxtaposición. Pues lo primero denota la mano y el ingenio del que crea, y lo segundo implica un esfuerzo por hallar respuestas creadoras.

(...) Se trata de sincretismo, pues de dos o más elementos lingüísticos surge y se crea una forma de expresión nueva. Para ello los elementos inspiran y se transforman o se

---

<sup>11</sup> Ruiz-Molina, D.: *Templos* p. 2

reinterpretan para encajar o generar elementos nuevos. (...)12

No se trata de descartar de facto la fusión musical, pero no es el fin. Se trata de buscar algo nuevo -artificial-, y empujar la creación a un camino lingüístico genuino, diferente, pero en el que se sientan y perciban las esencias de los elementos que lo originaron.

(...) El sincretismo puede nutrirse de la fusión. Por ejemplo, en la obra se usan instrumentos originales de distintas culturas que se fusionan en la obra, pero el lenguaje que fluye es diferente, aunque no oculte sus huellas, su olor o sabor.<sup>13</sup>

He ahí, su condición evolutiva, en su acepción de transformación -mutación de forma-permanente, provocada por la experimentación y la búsqueda de los límites de la especulación metalingüística musical.

El recurso no es nuevo. Ha habido compositores que se han nutrido de inspiraciones terceras, de otras culturas, o de otros elementos extramusicales para justificar la búsqueda y hallazgo de un nuevo lenguaje.

Tal vez, el ejemplo más representativo sería Claude Debussy y su particular camino de innovación a partir de la escucha de una orquesta gamelán -hecho suficientemente explicado en multitud de enciclopedias musicales- y crear su lenguaje, mal llamado impresionista.

(...) Este recurso no es original, pues toda la historia estético-artística de la humanidad está repleto de ejemplos. Es más, definiendo su fuerza regeneradora como verdadero motor y justificación de la contemporaneidad. Pues si esta se entiende como lo “último” creado, hemos de ser conscientes y humildes en reconocer que el ser humano reinventa más que inventa, que lo que descubre como nuevo viene casi siempre de la reinterpretación de un concepto ya existente, de preguntas recurrentes ante iguales realidades, de la experimentación de lo ya conocido, de buscar la deliberada contraposición a lo que está vigente en el tiempo que le toca vivir... y con mucha suerte, al azar. Lo nuevo tiene mucho de viejo, como un hijo tiene mucho de sus padres.<sup>14</sup>

Pero a diferencia de la realidad de Debussy, que estableció un lenguaje preciso y personal bien definido e identificable en toda su obra, la consideración del sincretismo como vía “obligada”, o postulado previo a la concepción de una nueva creación, exige la mutación permanente, la evolución continua. Y para nutrir de los procesos que sistematicen el lenguaje musical para cada obra, podemos servirnos -como decíamos antes- de la consideración previa de conceptos e ideas presentes sin limitación temporal ni cultural. Tanto en un eje histórico vertical, trazando líneas de unión con elementos del pasado; como en un eje histórico horizontal, es decir, desde lenguajes y técnicas coetáneos.

Así, en un análisis exhaustivo de algunas de mis obras, se descubrirán sabores que van del Ars Nova y el Renacimiento, pasando por el sentido tántrico de la música budista, de las orquestas gamelan, nutrido por el simbolismo del siglo XIX o el lenguaje de Messiaen. Todo aderezado por mundos sonoros que me invaden como la música andalusí y sus sutilezas melódicas. Procesos lingüísticos cercanos conceptualmente al organo paralelism y al discantus de las primeras polifonías europeas, los isorritmos (<<ritmo igual>>) de Vitry, la exuberancia del motete y la libertad del madrigal en el Renacimiento, la técnica del hoquetus u otros juegos imitativos, taleas rítmicas, polirritmias, cánones rítmicos, melodías acompañadas, o pasajes que recuerdan a las nubes arábico-andaluzas, por poner algún ejemplo. No es nada de esto pero todo recuerda a aquello.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> *Ídem*

<sup>13</sup> *Ídem*

<sup>14</sup> *Ídem*

<sup>15</sup> *Ídem*



Recalcamos que no se trata de componer a la “manera de” o en “imitación de”. Los preceptos, mimbres e ingredientes, que hemos elegido para cada composición habrán de transformarse.

Tenemos así en nuestra mano la posibilidad de hallar herramientas que nos ayuden a clarificar y perfilarse en cada composición, una vivencia sonora auténtica, una imagen reflejada en la mente de un observador que carecerá de experiencia previa ante la nueva obra que se le presenta, responsabilidad última del compositor.

El *Sincretismo Evolutivo* se sitúa también como alternativa a quienes en la música contemporánea se encuentran inmersos todavía en la fabulación sonora. Defendemos también aquí la fuerza regeneradora del sincretismo como verdadero motor y justificación de la coetaneidad musical.

A este fenómeno o proceso le denomino *Sincretismo Evolutivo* pues su fuerza creadora nos empuja o ha de empujarnos hacia delante; siendo el ojo individual de cada uno el que añade un nuevo enfoque, pues ahí residirá lo “original” en cada nueva obra creada<sup>16</sup>.

## RESULTADO: COMPOSICIÓN MUSICAL DEL “MISERERE MEI A OCHO COROS E INSTRUMENTOS” PARA LA CATEDRAL DE CÓRDOBA DESDE EL *SINCRETISMO EVOLUTIVO*

Exponemos a continuación las disertaciones lingüístico musicales que nos han servido para la composición de un miserere de creación nueva, afrontados desde la filosofía de trabajo del *Sincretismo Evolutivo*:

### a. Miserere a 8 coros e instrumentos

A semejanza de los misereres de Contreras abarcamos una composición musical con elementos sonoros similares a los estudiados, lo que con otras razones que se expondrán más adelante, justifican la siguiente plantilla vocal e instrumental. La distribución espacial es a semejanza que la utilizada por Contreras:

- Coro 1º: 2 Sopranos (púlpito) y 2 Flautas (a pie de púlpito).
- Coro 2º: 2 Tenores (púlpito) y 2 Violines (a pie de púlpito).
- Coro 3º (capilla mayor): 2 Sopranos, 2 Contraltos y 2 Tenores.
- Coro 4º (altar mayor): 2 Sopranos, 2 Contraltos, 2 Tenores y 2 Bajos.
- Coro 5º (sillas): 2 Contraltos y 2 Cornos Ingleses.
- Coro 6º (sillas): 2 Tenores, 2 Violines y 2 Violonchelos.
- Coro 7º (Facistol): 2 Sopranos, 2 Contraltos, 2 Tenores y 2 Bajos.
- Acompañamiento - Órgano
- Coro 8º (Escalera del presbiterio): 2 Sopranos, 2 Contraltos, 2 Tenores 2 Bajos y 2 *Tubular Bells*.

Si observamos, hemos contado con veintiún unidades de voces - instrumentos en los siete coros más el órgano, y cinco 5 unidades vocales - instrumentales en el 8º coro. Todas las unidades se desdoblan<sup>17</sup>

### b. Desarrollo del coro 8º

Una de las decisiones más relevantes de la obra es el desarrollo del 8º coro para la respuesta de los versículos pares. La idea primigenia se mantiene pues la melodía gregoriana está incluida, integrada pero transformada, en los tenores del 8º coro. Se

<sup>16</sup> *Ídem*

<sup>17</sup> A término de las aclaraciones performativas relativas a los misereres de Contreras, se consideró proponer la opción de desdoblar todos los coros para ganar en masa sonora, decisión que, como se puede comprobar, hemos predeterminado aquí de antemano para este miserere.

preserva la línea melódica original pero se acomoda en altura al modo de *si*. Luego desarrollaremos el motivo que lo justifica.



Figura 3: Melodía gregoriana, versículo dos: Et secundum

2. Et secundum  
56 - ♩ = 60

Soprano Coro 8º Escalera Presbiterio  
Contralto Coro 8º Escalera Presbiterio  
Campanas tubulares Coro 8º Escalera Presbiterio  
Tenor Coro 8º Escalera Presbiterio  
Bajo Coro 8º Escalera Presbiterio

*mp*  
*mp*  
*mf*  
*mp*

Ah (siempre)



62

Soprano Coro 8º Escalera Presbiterio  
Contralto Coro 8º Escalera Presbiterio  
Campanas tubulares Coro 8º Escalera Presbiterio  
Tenor Coro 8º Escalera Presbiterio  
Bajo Coro 8º Escalera Presbiterio

*f*  
*mp*  
*f*  
*mf*  
*f*  
*mf*

Figura 4: Fragmento “Misere a 8 coros e instrumentos” (Ruiz-Molina, 2019), versículo 2: Et secundum<sup>18</sup>

### c. Conceptos antiguos, tratamientos nuevos.

Para la concepción de la obra, nos parecía muy importante conservar un hilo directo con la tradición eclesiástica. De ahí que hemos decidido preservar como material estructural de conjunto de alturas, los modos eclesiásticos Auténticos: I Auténtico (Dórico), III Auténtico (Frigio), V Auténtico (Lydio), VII Auténtico (Mixolydio), IX Auténtico (Aeólico), XI Auténtico (Jónico).

Obviamente el tratamiento es diferente, pues no hemos reproducido la música modal antigua aunque compartamos sus elementos.

Es importante entender la realidad de afinación, pues si debemos defender la afinación mesotónica en Contreras para entender la realidad armónica de sus misereres (con los resultados sonoros que conlleva), por la misma razón defendemos ahora la vigencia de nuestro temperamento igual.

Eso nos permite tratar los modos transportados a todo el círculo de quintas. De hecho, la obra está rigurosamente sistematizada para transitar por todos los modos transportados en todos los tonos.

Si partimos desde *do*, el esquema moduladorio de transporte comienza con la selección de intervalos *i1*, *i2*, *i3*, *i5* y *i8*:

<sup>18</sup> La melodía original puede seguirse en la línea del tenor. El modo de *si* está aquí transportado a *sol* (*sol* locrio).

*do - re<sup>b</sup> (i1) // re<sup>b</sup> - mi<sup>b</sup> (i2) // mi<sup>b</sup> - sol<sup>b</sup> (i3) // sol<sup>b</sup> - si (i5) // si - sol<sup>♯</sup> (i8)*

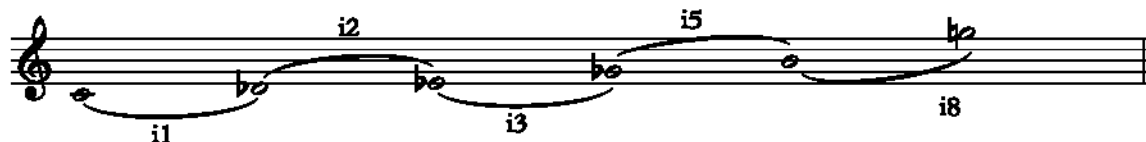


Figura 5: Esquema interválico de referencia

El tránsito por los modos siempre es el mismo:

Dórico (d) - Lidio (l) - Frigio (f) - Aeólico (e) - Mixolidio (m)

5 compases - un modo, 3 compases - siguiente modo, y así sucesivamente.

Si nos situamos desde el compás 17 de la obra, hasta un compás antes de últimos dieciséis, ese esquema se repite en un círculo perfecto:

*Do.d - Re<sup>b</sup>.l (i1) - Mi<sup>b</sup>.f (i2) - Sol<sup>b</sup>.e (i3) - Si.m (i5) y vuelta a empezar desde i8:  
 Sol<sup>♯</sup>.d ... y así sucesivamente.*

El modo jónico solo aparece en *Do* para iniciar y finalizar la obra, con una clara analogía religiosa referente a Dios como Principio y Fin de todas las cosas y a quien abrimos nuestras almas alzando nuestra voz.

El esquema anteriormente trazado se va interrumpiendo con las respuestas del coro 8º que sigue su propio camino. Primero por el modo que empleamos en él. Para el coro 8º hemos reservado el modo de *si* (locrio) que descartara Glareanus en el s.XVI por contener el tritono entre *si* y *fa*. Nosotros hemos rescatado esa “anomalía” como analogía de nuestras imperfecciones y pecados. Además el modo parte e incluye los elementos interválicos de referencia desde el inicio de su conjunto de alturas.

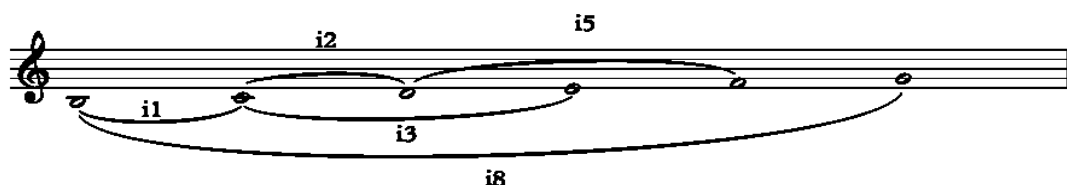


Figura 6: Esquema interválico de referencia en modo de *si*

Ni que decir tiene que el coro 8º también transita en un círculo de quintas perfecto, transportando el modo de *si* en todos los tonos (véase Figura 4). Estas partes actuarían a modo de estribillo o de copla de *rondo* dentro de la forma, con las variaciones propias de transporte y textos.

En referencia a la armonía señalar que no existe como tal. Las colisiones armónicas surgen del fluir de las líneas horizontales. Cada línea horizontal contiene alturas sueltas de los modos que sonando en conjunto, resultan un todo sonoro que se polariza en un bajo cuyo tono justifica la ubicación del modo resultante del conjunto de alturas superpuesto, clara referencia al recurrente uso de acordes en estado fundamental de Contreras, especialmente en conducción de círculo de quintas.

#### d. Numerología. Serie de Fibonacci

Como se puede observar seguimos la serie de Fibonacci en casi todos los procesos: i1, i2, i5, i8; 21 unidades vocales e instrumentales, 5 unidades en el coro 8°...

La estructuración musical a partir de la sistematización o con la esquematización de los elementos (formales, estructurales, melódicas...) a partir de esta serie en proporción áurea es un proceder ampliamente utilizado en la música, especialmente en el siglo XX (Sánchez de Andrés y Presas, 2013). También es del gusto de este autor replantear su explotación como puede verse en obras como en “Galaxies”, “Peace and Ligth”, “Beauty and ashes” por citar algunos ejemplos.

En esta obra podemos ver sus consecuencias además en las agrupaciones rítmicas que configuran las polimetrías, pues siguen esquemas combinatorios similares para secuencias de agrupaciones valores.

También la estructuración según el número de compases de los movimientos siguen el siguiente patrón en los versículos impares:

Versículo	Número de compases
Introducción ( <i>Domine, labia mea aperies</i> ) + versículo 1	55
3	34
5	21
7	13
9	8
11	5
Parte libre instrumental a modo de interludio ( <i>Levanterunt musica ad Deum</i> )	5
13	8
15	13
17	21
19	34
20b + Coda ( <i>Principium et finis</i> )	55

Tabla 2: Versículos y organización del salmo en número de compases

Los versículos pares del 8° coro siempre configura un todo de 13 compases (véase Figura 4).

La densidad orquestal y textural de los versículos impares también siguen el mismo patrón 21 (tutti), 8, 5, 3, 2, parte instrumental, 3, 5, 8, 13, 21 (tutti). Polarizamos así la mayor densidad al principio y al final recordando la estructuras texturales de Contreras.

#### e. Lenguaje sencillo para una praxis sencilla

Siguiendo los trabajos de Contreras en relación a la sencillez melódica y rítmica, se ha excluido procedimientos complejos tan del gusto de este autor como la inclusión de la microtonalidad (véase Figura 7) y complejos tejidos rítmicos irregulares (véase Figura 8). También limitamos la escrituración eliminando técnicas extendidas.

Las líneas melódicas individuales recuerdan mucho a al proceder escolástico y los arcos que dibujan son sencillos (véase Figura 4).

El compás 8/4 surge de la ampliación del *Compasillo* de Contreras. La elección del 8 y las combinaciones rítmicas internas se justifican en la apuesta numerológica ya explicada. Se permiten superposiciones polimétricas -a veces la línea de de compás se justifica para el montaje sincrónico de las parte-, pero sin las arquitecturas complejas de otras obras -véase la mencionada *Templos*, por ejemplo-.

El lenguaje rítmico es más simple del que a primera vista pudiera parecer, y el intérprete sólo ha de dejarse llevar por el sentir del pulso de negra (véase Figura 4).

Tabla 7: Fragmento de “Athena’s soldier - Madrigal for eight voices a cappella group” (Ruiz-Molina, 2011, p.9)

Tabla 8: Fragmento de “Selvalanza para piano a cuatro manos” (Ruiz-Molina, 2011, p.2)

Por último señalar que el inicio de la obra (véase el Figura 10) contiene en ampliación la cabeza del miserere de 1708 de Contreras (Figura 9), incluyendo así una cita explícita de su música, compañera inseparable en la realización de este trabajo.

Tabla 9: Inicio del “Miserere a 7 coros e instrumentos 1708” de Agustín de Contreras.

Tabla 10: Inicio del “Miserere mei a 8 coros e instrumentos” de Agustín de Contreras

## REFERENCIAS

- Byram-Wigfield, B. (2007). *Miserere mei, Deus Gregorio Allegri. A Quest for the Holy Grail?* (5ª edición). : Ben Byram-Wigfield.
- Castaño, E. (2006): *Arquitectura y música. Policorralidad en la Capilla del Alcázar de Madrid* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid, España.
- Contreras, A. de (2002): *Miserere a 7 coros* [Música notada] / Agustín de Contreras, presentación, Manuel Nieto Cumplido; transcripción, Luis Bedmar. Córdoba : La Posada : Ayuntamiento de Córdoba.
- Coro. (2019). En el Diccionario de la Real Academia Española (23ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=AupXmtw|AupYhkK|AuqqGeR|AuszJke>.
- Denis, A., Carver, A, y Morucci, V. (2014): *Cori spezzati*. *Grove Music Online* (1 Julio). Oxford Music Online.
- Fernández, B. (2018). *La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)* (Tesis doctoral). Universidad de Jaén, España.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. (6ª ed.). Barcelona: Acanalado Quaderns Crema, SA.

- Heller, W. (2019): *La música en el Barroco*. Ediciones AKAL.
- Henry, H. (1911). Miserere. En *La Enciclopedia Católica*. Nueva York: Robert Appleton Company. Recuperado el 14 de octubre de 2018 de New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/10352c.htm>.
- Lambea, M. (2018): *Misa Scala Aretina. Francesc Valls*. [Música notada]. CSIC, Recuperado de <http://hdl.handle.net/10261/159966>.
- Marín, J. (2012, January). Cazadorcito se ha hecho el amor de Gregorio Portero (1733), o de la diáspora de una villancico granadino a nueva España. *Música oral del sur. Centro de Documentación Musical*. Junta de Andalucía., 338 - 377. Recuperado de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/Javier-Marin-Lopez-CAZADORCITO-SE-HA-HECHO-EL-AMOR-DE-GREGORIO-PORTERO.pdf>.
- Marín, J. (2007). *Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía (s. XVI-XVIII)* vol.1 (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Marín, M.A. (2001): *Contreras, Agustín de (1678 - 1754), composer*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford.
- Miler, P (2009): *Stockhausen and the Serial Shaping of Space*. University of Rochester, New York, 2009. Recuperado de <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=10659>.
- Nieto, V. (2008): La forma abierta en la música del siglo XX. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. vol.30 no.92, México.
- Moreno, F. (2007): El crucero de la Catedral de Córdoba. Estudio iconográfico e iconológico. *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 16, nº 31. España.
- Roden, T.J., Wright, C. y Simms B.R. (2009): *Anthology for Music in Western Civilization*, Vol. I. Cengage Learning, Nueva York, EEUU.
- Roederer, JG. (1997): *Acústica y Psicoacústica de la Música*. Ricordi Americana SAEC: Buenos Aires, Argentina.
- Ruiz-Molina, D. (2017): *Athena's soldier. Madrigal for eight voices a cappella group*. [Música notada] Osaka Mozart Kyokai - Da Vinci Edition, Osaka. Japón.
- Ruiz Molina, D. (2017). El arte definido como acto comunicativo: Realidades contrarias. Conceptos antagónicos. *Revista AV Notas*, no6, p. 111-123.
- Ruiz-Molina, D. (2019): *Miserere mei a 8 coros e instrumentos* [Música notada]. [Música notada] Osaka Mozart Kyokai - Da Vinci Edition, Osaka. Japón.
- Ruiz-Molina, D. (2017): *Templos* [Música notada]. [Música notada] Osaka Mozart Kyokai - Da Vinci Edition, Osaka. Japón.
- Ruiz-Molina, D. (2017): *Selvalanza* [Música notada]. [Música notada] Osaka Mozart Kyokai - Da Vinci Edition, Osaka. Japón.
- Sánchez de Andrés, L. y Presas, A. (2013): *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Volumen 1 de Música y musicología. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Sincretismo. (2018). En el glosario filosófico webdianoia. Recuperado de <https://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=275&from=action=search%7Cby=S>.
- Suárez, R., Sendra, JJ., Navarro, J. y León AL. (2006): *Espacios acoplados en la Mezquita-Catedral de Córdoba: el sonido de los límites*. Informes de la Construcción Vol. 58, 501, 23-31, Recuperado de <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/396/469>.
- Toro, R. del (2019, May 6). La más famosa musicalización del salmo 50 [Web log post]. Recuperado el 6 de mayo de 2018, de <http://www.infocatica.com/blog/conarpa.php/1403301121-la-mas-famosa-musicalizacion-50>.

Torrente, A. (2010, Julio - Septiembre) Francisco Valls (ca. 1671 -1747). *Semblanzas de compositores españoles*. Fundación Juan March, 85 - 89. Recuperado de <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/ebook/semblanzas-de-compositores-fundacion-juan-march.pdf>