
La música en la Grecia antigua y en Roma

PID_00258044

Anna Cazorra

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 4 horas





Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	6
1. La música en el mundo grecolatino	7
1.1. El legado griego	8
1.1.1. Música y mitología griegas	8
1.1.2. El pensamiento y la teoría musicales	9
2. El canto cristiano primitivo	13
2.1. Las herencias griega y judía en la Iglesia cristiana	13
2.2. Consolidación del cristianismo. Las liturgias cristianas	14
2.3. El pensamiento musical	16
3. La monodía en la época medieval	18
3.1. El canto gregoriano y la liturgia romana	18
3.1.1. La misa y los oficios	18
3.1.2. Formas especiales del canto gregoriano	21
3.2. La teoría musical medieval	23
4. La monodía profana en la edad media	28
4.1. Modalidades de la canción profana	28
4.2. Juglares y trovadores	29
4.3. La música instrumental	30
5. La polifonía en la edad media	33
5.1. <i>Ars antiqua</i>	33
5.1.1. Nuevas técnicas de composición	33
5.1.2. El motete politextual	35
5.2. <i>Ars nova</i>	36
5.2.1. La música francesa e italiana del siglo XIV.....	36
5.2.2. Principales exponentes	37
5.3. De la edad media al Renacimiento	39
5.3.1. La música inglesa	39
5.3.2. La música en la corte de Borgoña	40
Resumen	42
Actividades	45
Ejercicios de autoevaluación	45

Solucionario	47
Glosario	48
Bibliografía	50

Introducción

La antigua Grecia clásica fue la cuna de la historia de la música occidental. Debemos tener presente, aun así, las influencias provenientes del Próximo Oriente que fueron recogidas y adaptadas en el mundo grecorromano antiguo, como es el caso de algunos instrumentos (flautas de doble caña, liras) y sistemas musicales (la escala pentatónica, por ejemplo). Casi no conservamos documentos sobre la forma de composición y de interpretación de la música de la Grecia clásica. La gran aportación que hicieron los griegos al nacimiento de nuestra tradición musical se centra casi exclusivamente en el pensamiento y en la teoría, pero este legado llegará a ser punto de referencia para los pensadores desde la edad media hasta el Barroco.

Los padres de la Iglesia tomaron muchos de los conceptos del pensamiento musical de la antigua Grecia y los adaptaron a la ideología cristiana. El nacimiento del canto gregoriano supone el inicio propiamente de la historia de la música occidental, puesto que a partir de entonces tenemos documentos escritos en notación musical.

Para embellecer las ceremonias litúrgicas, la Iglesia fue permitiendo la aplicación de diferentes técnicas de polifonía, y con el asentamiento de la polifonía, la evolución de la música recibe un gran impulso, con el triunfo de la música vocal. De manera gradual, la música instrumental se beneficia de estos avances y adapta, de momento, las mismas formas y técnicas de la música vocal, hasta que, gracias a la demanda de música para danza para alegrar los ambientes cortesanos, la música instrumental iniciará su propio camino para alejarse de la servidumbre a la música vocal.

Objetivos

Los objetivos de aprendizaje son los siguientes:

1. Saber definir los fundamentos de la música occidental que hemos heredado de la Grecia clásica.
2. Conocer el contexto en el que nació y se desarrolló el canto gregoriano.
3. Identificar las diferentes formas del canto monódico, desde las más sencillas a las más elaboradas.
4. Aprender a distinguir las modalidades de la música monódica profana y reconocer las contribuciones más relevantes a estos repertorios.
5. Captar el contexto en el que nació la polifonía.
6. Identificar las características del *ars antiqua* y el *ars nova*.
7. Entender por qué las producciones musicales de la Escuela de Borgoña y de la música inglesa del siglo XIV anuncian la llegada de la música del Renacimiento.

1. La música en el mundo grecolatino

A pesar de que no nos han llegado documentos auténticos de música griega escrita, podemos deducir a través de las obras literarias y filosóficas, los bajos-relieves, las pinturas, las esculturas y los mosaicos que la música tenía un papel fundamental en la vida social en Grecia. De carácter esencialmente funcional, la música estaba muy presente en las prácticas religiosas paganas relacionadas con la mitología. También tenía un protagonismo destacado en la puesta en escena de los grandes dramas de Sófocles, Esquilo o Eurípides, en las competiciones deportivas y en la vida militar.

Los otros testimonios de la importancia de la música en la Grecia antigua son los mismos instrumentos. El arpa y otros instrumentos de cuerda como la lira y la *kitharis* (antecedente de la guitarra) eran los más destacados, puesto que se les atribuía un origen divino. Los instrumentos de viento, como el *aulos* (generalmente con dos cuerpos, de caña simple o doble), la trompeta (*salpinx*) o el cuerno natural eran mucho más limitados y de difícil afinación, y generalmente eran utilizados en contextos militares y torneos deportivos. La siringa (*syrinx*), o flauta de Pan, es uno de los instrumentos que más aparecen en la iconografía musical de la antigua Grecia, en muchas ocasiones, asociada a los ambientes bucólicos, donde aparece un sátiro tocándola.



Instrumentos griegos: arpa, *kitharis* y lira.



Instrumentos griegos: arpa, *kitharis*, lira, *aulos*, *syrix* o flauta de Pan y *salpinx* o trompeta.

Cuando Roma invadió Grecia, hizo suyo todo el legado cultural, la música incluida. Adoptó la teoría y el pensamiento musical griegos, sin hacer nuevas aportaciones. Parece que la contribución más destacada se dio en el terreno organológico, con la construcción de los primeros órganos portátiles y una especie de gaita primitiva.

1.1. El legado griego

Ya hemos visto antes cómo las dos vías a través de las cuales nos ha llegado el patrimonio musical de la Grecia antigua son la teoría y el pensamiento musicales, recogidos por los romanos y elaborados más tarde por los primeros cristianos. Es necesario, sin embargo, diferenciar el dato histórico o «científico» del mitológico en la interpretación de las fuentes filosóficas griegas, para evaluar la aportación real al pensamiento y a la teoría musicales medievales.

1.1.1. Música y mitología griegas

El término *música* en la antigua Grecia tiene un sentido mucho más amplio que el que tiene para nosotros en la actualidad. *Música* viene del griego *Mou-siké*, un término vinculado a *musa*, cada una de las nueve musas, hijas de la unión entre Zeus y Mnemósine, y encargadas de asegurar la inspiración en las diferentes disciplinas de la cultura griega:

- **Calíope:** musa de la poesía épica.
- **Clío:** musa de la historia.
- **Erato:** musa de la poesía elegíaca.
- **Euterpe:** musa de la poesía lírica y la canción.
- **Melpómene:** musa de la tragedia.

- **Polimnia:** musa de la poesía sagrada.
- **Terpsícore:** musa del canto coral y la danza.
- **Talia:** musa de la comedia.
- **Urania:** musa de la astronomía.

Como se puede ver, la música establece vínculos entre:

- La poesía.
- Las artes escénicas.
- La historia.
- La especulación astronómica.
- La religión.

1.1.2. El pensamiento y la teoría musicales

La teoría más influyente del pensamiento musical griego es la la *armonía de las esferas*. Tolomeo (ca. 100-ca. 170 a. C.), entre otros pensadores, establece un vínculo entre la astronomía, la matemática y la música para explicar que la distancia entre los diferentes planetas del universo puede ser reflejada en unos números y estos pueden corresponder a determinados intervalos musicales. De este modo, el orden de los cosmos se refleja en una relación numérica que puede ser interpretada mediante un sistema sonoro.

Platón (422-341 a. C.), en sus obras *Timeo* y *La República*, ya había hecho una descripción poética del mito de la *armonía de las esferas*. Establece la división entre el *macrocosmos* (universo mayor) y el *microcosmos* (universo pequeño, es decir, el hombre), que siguen los mismos principios y proporciones o *armonía*.

El concepto *armonía* tiene un sentido muy amplio y hace referencia al orden universal en tres niveles: la disposición del mismo cosmos (los planetas, el sol y la luna), la forma de vida más elevada de la tierra (el hombre) y los cuatro elementos básicos (tierra, agua, fuego y aire). La cuestión consistía en saber cuál era el resultado sonoro de esta armonía y, en este punto, Platón, lo resuelve diciendo que es la música resultante del movimiento de los cuerpos celestes y que no puede ser oída por el hombre. A partir de esta idea, se deduce que había una división irreconciliable entre la música teórica (especulación musical) y la música práctica, la que era cantada y tocada, como si se tratase de cosas totalmente distintas.

Además de este mito, encontrábamos la teoría del *ethos* o del carácter, defendido, entre otros, por Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.), y que es la que se centraba en los efectos de la música sobre el cuerpo, el alma y la mente. Se fundamentaba en el poder persuasivo de la música y en su capacidad de alterar el carácter. Se establecieron correspondencias entre las diferentes escalas griegas o ritmos musicales y determinados rasgos de la personalidad.

Aparte de estas distinciones hechas, había una categorización más general que clasificaba las músicas en dos tipos: las que se asociaban al culto a Apolo, que representaba la moderación, la proporción y la racionalidad del arte griego, y las que se vinculaban al culto a Dionisio, que simbolizaba el exceso, la desproporción y el carácter instintivo y altamente emotivo de la cultura helénica. Las principales formas poéticas identificadas con el culto a Apolo eran la épica y la oda, y el instrumento musical utilizado para acompañarlas era la lira. Para el culto a Dionisio se utilizaba el ditirambo (poema en honor de Dionisio), y el instrumento que se usaba era el *aulos*. De este doble concepto surgirían más tarde los adjetivos que el filósofo alemán Friedrich Nietzsche utilizaría para identificar los dos polos opuestos de la cultura griega: apolíneo y dionisiaco.

Según esta idea, la música fluctúa entre dos caracteres antitéticos y complementarios al mismo tiempo y, de este modo, la armonía representa la investigación del equilibrio entre estos dos polos opuestos, la racionalidad y la irracionalidad, que representan, en suma, la oposición entre forma y emoción.

En lo que respecta propiamente a la teoría musical, la aportación más destacada viene constituida por la consolidación de la unidad del sistema sonoro, el *tetrachordon* o tetracordio (cuatro cuerdas o notas), de la a mi en sentido descendente (la-sol-fa-mi). Después, se añade un segundo tetracordio siguiendo la misma línea descendente (mi-re-do-si), para completar la escala heptafónica o de siete notas, que es la base de nuestro sistema musical. Esta primera escala recibe el nombre de *dórica*. Se distinguen ocho escalas o modos griegos generados a partir de cada una de las notas de una escala diatónica (es decir, las notas que corresponderían a las teclas blancas de un piano) en un sentido descendente.

Las escalas o modos griegos son los siguientes:

- Dórico (de *Mi* a *mi*).
- Frigio (de *Re* a *re*).
- Lidio (de *Do* a *do*).
- Mixolidio (de *Si* a *si*).
- Hipodórico (de *La* a *la*).

- Hipofrigio (de *Sol* a *sol*).
- Hipolidio (de *Fa* a *fa*).
- Hipomixolidio (de *Mi* a *mi*).

Se trata de cuatro escalas principales y cuatro auxiliares. Las escalas auxiliares van precedidas del prefijo *hipo* ('por debajo'), que significa que aportan una extensión interválica del mismo modo con el que comparte el nombre, por ejemplo: el modo dórico (Mi-mi) y su auxiliar *hipo* dórico (La-la) se superponen para dar lugar al ámbito Mi-la:



Los griegos presentan las escalas de forma descendente porque las melodías siempre tienen un sentido descendente en su cadencia o final. La aplicación de algunos nombres de las regiones de la antigua Grecia a la denominación de las escalas viene justificada por la creencia de que cada una de las escalas se correspondía con el carácter típico de los habitantes de aquella región determinada.

Seikilos. Uno de los posibles documentos más antiguos de la historia de música occidental

Se trata de una estela funeraria griega que data del primer siglo d. C. y que contiene la letra de una canción compuesta por Lysandro de Seikilos, con el texto introductorio siguiente: «Soy una imagen de piedra. Seikilos me colocó aquí, donde estaré para siempre, el símbolo de la evocación eterna».

El texto del poema es el siguiente:

«Brilla, mientras estés vivo, no estés triste, porque la vida es, por cierto, corta, y el tiempo exige su retribución.»

Según algunos estudiosos, la estela contiene unos signos que podrían ser interpretados como notas musicales. La transcripción que proponen es la siguiente:



Ὅσον ζῆς φαί — νου
μηδὲν ὄλ-ως σὺ λυ-ποῦ·
πρὸς ὀλίγον ἐ—στὶ τὸ ζῆν.
τὸ τέλος ὀχρόνος ἀπαι-τεῖ.



Estela funeraria de Seikilos

2. El canto cristiano primitivo

Durante el periodo de transición del mundo antiguo al medieval, el cristianismo, una rama de la religión judía, fue dando progresivamente más importancia a la música en la celebración de su culto. Durante el mandato de Diocleciano (284-305) en Roma, los cultos religiosos estaban prohibidos y, en consecuencia, las prácticas de los primeros cristianos eran clandestinas. Con la promulgación del Edicto de Milán (313 d. C.), el cristianismo se reconoce como una religión más y deja de ser perseguido. Con la creación en el 330 de la nueva capital del Imperio Romano en la antigua Bizancio (Constantinopla, actualmente Estambul), Constantino proclama el cristianismo como religión oficial. Durante el mandato de Teodosio (379-395), van surgiendo diferentes liturgias, a medida que se va expandiendo el Imperio Romano y, con él, el cristianismo. El cristianismo pasó de ser un culto local a convertirse en la religión más aceptada por el mundo occidental. A partir de este momento, la música, elemento esencial en los cultos de la fe cristiana, recibió un gran impulso en su evolución.

Además del legado grecorromano, que contribuiría decisivamente a la formación del canto gregoriano, se ha de tener en cuenta la gran influencia que tuvieron en la música cristiana medieval las practicas de las ceremonias litúrgicas judías, en las cuales la música ya adquiere un papel destacado.

2.1. Las herencias griega y judía en la Iglesia cristiana

Los primeros padres de la Iglesia hicieron suyo el legado grecolatino, asumiendo dos conceptos diferentes de la música: el de la música entendida como una ciencia directamente vinculada a la aritmética y la matemática (la teoría de la *armonía de las esferas*) y el de la música concebida como un arte íntimamente vinculado al *ethos* humano. Adaptaron estos conceptos a las exigencias de la liturgia cristiana. Algunos de estos padres reconocen en sus escritos el poder de la música, pero muestran una gran prudencia en lo que respecta a su uso dentro del contexto de las ceremonias litúrgicas. A pesar de que, de manera progresiva, la música vocal va adquiriendo un papel cada vez más protagonista, la Iglesia nunca vio con buenos ojos la entrada en el templo de la música instrumental, por su vinculación con el paganismo y el teatro.

De la religión judía, los primeros cristianos adoptaron, en primer lugar, el templo como institución para la celebración de las ceremonias religiosas. Desde el punto de vista musical, adquirieron la práctica del canto de las lecturas de la Biblia y de los salmos, consistente en la *cantilación*, un tipo de declamación melódica del texto de manera improvisada, y que respetaba en todo momento la prosodia del texto y la entonación. Este es el precedente inmediato del canto gregoriano. De manera progresiva, se intentaría consolidar un reperto-

rio de cantos que se iba transformando porque solo se mantenía por tradición oral. Con el tiempo, se hizo necesaria la creación de una notación musical que asegurase la conservación de este repertorio que iba en aumento.

Otra de las aportaciones destacadas de la liturgia judía fue la forma de interpretación de la música, que consistía en la práctica del canto alternado. Había dos maneras de ejecutar los cantos: responsorial y antifonal. En el canto responsorial, el celebrante entonaba un canto y la congregación iba respondiendo con un aleluya después de cada estrofa. En el canto antifonal, hay dos coros que van entonando cada una de las estrofas de manera alternada. Esta segunda práctica sería utilizada por la Iglesia bizantina para la interpretación de la *salmodia antifonal*. La *salmodia* es el conjunto de *salmos* o cantos de alabanza a Dios en los cuales los dos coros iban entonando los diferentes versículos de manera alternada.

2.2. Consolidación del cristianismo. Las liturgias cristianas

A partir de la adopción de estos elementos procedentes, por un lado, del pensamiento y la teoría musical griega y, por otro, de los ritos de la sinagoga judía, los cristianos instauraron dos tipos de celebraciones religiosas: la *misa* y los *oficios*. La *misa*, o celebración de la Santa Cena, era en realidad una adaptación de lo que había sido la comida ceremonial judía dentro del contexto de la liturgia cristiana. De todas las ceremonias, esta era la más importante, puesto que será la única que contendrá el elemento eucarístico, la consagración del pan y el vino. Los *oficios* u *horas canónicas* eran las reuniones dedicadas al canto de los salmos y a las lecturas de las Escrituras según el calendario litúrgico.

Durante este periodo, se adoptó el término *misa* para describir la ceremonia principal de los cristianos. El nombre proviene de las palabras latinas con las cuales se concluye la ceremonia: «Ite, missa est», es decir, 'Id, ya ha sido enviada' (haciendo referencia a la oración). El término *eucaristía* procede del griego *eucharistein*, que se traduciría por 'dar gracias'. Los primeros cristianos, en un inicio, utilizaban el griego en vez del latín en un intento de evitar que los romanos pudieran captar fácilmente el significado de los textos de sus oraciones.

A medida que la Iglesia se expandía hacia Europa, el norte de África y Asia Menor, fue generando varias liturgias y adoptó elementos procedentes de las prácticas religiosas locales anteriores. A pesar de que mantenían una serie de prácticas comunes, algunas conservaron unos rasgos diferenciales, como las orientales, que ni siquiera continuaban con el uso del latín. En Occidente, surgieron cuatro ritos distintos: el romano, el ambrosiano (o milanés), el hispánico (o mozárabe) y el galicano (o franco). A partir del año 800, el rito romano se fue imponiendo por toda Europa gracias a la tarea unificadora de Carlomagno y sus sucesores, que se encargaron de instaurar la liturgia romana con su repertorio gregoriano en sustitución de los otros ritos. La práctica del rito ambrosiano es la única que se ha conservado, y actualmente es la liturgia oficial en la archidiócesis de Milán. La razón por la cual ha subsistido esta li-

Iconografía griega

La iconografía griega también era utilizada por los primeros cristianos para no ser descubiertos en su fe.



Orfeo representando la figura de Jesucristo el Buen Pastor en las catacumbas de Priscila en Roma.

turgia, a pesar de la imposición de la romana, probablemente es porque Milán fue un centro muy importante fuera de Roma, gracias a la labor del papa san Ambrosio, quien mantuvo unos vínculos culturales sólidos con Bizancio y el mundo de Oriente.

La liturgia que se había generado en la península Ibérica es la hispánica, también llamada visigótica o mozárabe. La denominación mozárabe es porque la practicaban los cristianos durante la época de la dominación de los árabes. No se tiene constancia de la existencia clara de elementos musicales procedentes de la cultura árabe en este repertorio, de modo que los estudiosos, para evitar interpretaciones erróneas, proponen las designaciones *hispánica* o *visigótica* como las indicadas. Esta liturgia fue oficialmente sustituida por la romana en 1071, a pesar de que actualmente algunos de sus ritos se conservan en determinadas poblaciones de Toledo, Salamanca y Valladolid. Conservamos la música de la litúrgica hispánica en dos manuscritos: *Antifonario de León* y el *Llibellus precum* ('Libro de ruegos'), este último conocido también con el nombre de *Codex veronensis*, puesto que actualmente se conserva en Verona.

En cuanto a la consolidación de la liturgia romana, hay que mencionar las contribuciones hechas por el papa Gregorio el Grande y por san Benedicto (480-543).

Habíamos visto cómo en el año 313 Constantino reconoce el cristianismo como una religión más del Imperio y, a partir de este momento, se consolida la liturgia romana con unas prácticas propias. Se estableció un calendario litúrgico en el cual se distribuyeron los diferentes cantos a lo largo del año. Pues bien, una de las aportaciones más importantes para la consolidación del rito romano fue el establecimiento de un esquema fijo de las funciones de la Iglesia cristiana. San Benedicto, fundador de la orden benedictina, instauró un modelo para la vida monástica que sería adoptado por las diferentes órdenes religiosas, la *Regla de san Benedicto*, que reúne una serie de normas para que un monasterio pueda funcionar de una manera autónoma. Este conjunto de normas incluye las obligaciones religiosas y la forma de distribución de las tareas cotidianas. De este modo, se asegura que la comunidad de monjes que vive aislada en un monasterio sea capaz de autogobernarse y cubrir las necesidades básicas. Así, san Benedicto distribuye el *oficio divino* (el conjunto de oraciones), en un ciclo de ocho horas, de modo que cada tres horas los monjes interrumpían las tareas diarias para cumplir con las obligaciones religiosas. Este conjunto de oraciones recibió el nombre de *horas canónicas* y se dividían en: matines (*vigilæ* o *nocturna laus*), laudes (*matutini*), prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas.

La otra gran contribución a la liturgia romana es la que hizo el papa Gregorio el Grande durante su pontificado (590-604), consistente en la recodificación de la liturgia mediante la regulación y normalización de los cantos. También

tomó parte en la reorganización de la *schola cantorum*, una institución dedicada a la preparación de los niños en el oficio de música de Iglesia. El conjunto de cantos de la liturgia romana recibe el nombre de canto gregoriano como consecuencia de una leyenda según la cual Gregorio habría compuesto todas las melodías por inspiración divina. En la realidad, Gregorio el Grande no es autor exclusivo de todo el repertorio de canto gregoriano, a pesar de que probablemente contribuyó al mismo con algunas composiciones.

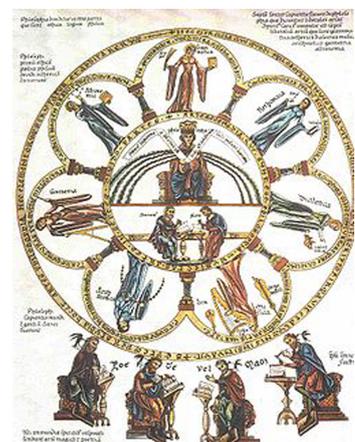
2.3. El pensamiento musical

El pensamiento musical de los primeros padres de la Iglesia está todavía muy influenciado por la herencia grecorromana. De hecho, se dedicaron a recoger la teoría y la filosofía para adaptarlas a la ideología cristiana. Aun así, hay que destacar las contribuciones de Boecio, Marciano Félix Capella (más conocido como Martianus Capella) y san Agustín.

Boecio era considerado la máxima autoridad en el campo del pensamiento musical medieval. Es el autor de la obra titulada *De institutione musica*, redactada durante la primera mitad del siglo VI, donde explica qué es para él el arte del sonido. De hecho, lo que hace es recoger el concepto de la armonía de las esferas desde los griegos y lo adapta al pensamiento medieval. Distingue tres categorías de músicas: *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*. La *musica mundana* o 'música de las esferas', nunca oída por el hombre (lo que los griegos denominaban *macrocosmos*), está constituida por el conjunto de relaciones numéricas de las distancias que se van generando entre los planetas en sus movimientos, los cambios de estaciones y los elementos de la naturaleza. La *musica humana* (para los griegos, *microcosmos*) es la que garantiza el equilibrio y la unión entre cuerpo y alma en el hombre. A la división que establecieron los griegos le añade una tercera categoría, la *musica instrumentalis*. Esta tercera categoría se refiere a la música real, la que genera el hombre y que incluye tanto la música vocal como la instrumental. Para Boecio, esta música es el resultado de una imitación imperfecta de las músicas superiores, es decir, de las dos categorías anteriores.

Martianus Cappella, por su parte, es autor de un tratado enciclopédico titulado *La boda de Mercurio y la Filología*, en la que habla de las siete artes liberales, y las agrupa en dos esquemas: *trivium* o «tres caminos a la elocuencia» y *quadrivium* o «cuatro caminos al conocimiento». El *trivium* incluye las artes verbales (la gramática, la retórica y la dialéctica), mientras que el *quadrivium* se refiere a las ciencias matemáticas (la aritmética, la armonía o música, la geometría y la astronomía). Este era el compendio de conocimientos científicos y humanísticos de la edad media. En su tiempo, el conocimiento de estas disciplinas era indispensable para poder ser considerado una persona con cultura y educación.

Finalmente, hay que mencionar a san Agustín, autor del tratado *De Música*, y que incluye seis libros. Los cinco primeros hablan de metro y ritmo, también recogiendo las aportaciones de los griegos. En el sexto, especula sobre distintos



Las siete artes liberales
Iluminación de Herrad von Landsberg. Siglo XII.

temas como psicología, ética y estética, y sobre los efectos de la música en el alma, lo que evidencia la influencia de la teoría del *ethos* del pensamiento filosófico griego.

Así, se evidencia claramente una división irreconciliable entre la música *speculativa* o teórica, por un lado, y la música *practica*, la que realmente se cantaba o se interpretaba con instrumentos. La teoría y el pensamiento musicales de los griegos fueron la base de la *musica speculativa*, que era una disciplina intelectual fundamentada en las ciencias matemáticas y vinculada con la especulación cosmológica. La música vocal o instrumental, la que realmente tocaban los músicos, conforma la *musica practica*. Los estudiosos, que no sabían cómo conectar las dos concepciones, lo solucionaban diciendo que la música práctica ocupaba una posición muy inferior a la música especulativa y solo podía llegar a ser un reflejo imperfecto de la misma.

3. La monodia en la época medieval

3.1. El canto gregoriano y la liturgia romana

El canto cristiano, que ya hemos visto que se deriva del canto judío, fue evolucionando y dio lugar a diferentes modalidades. De todas ellas, se acabaría imponiendo el rito romano con todo su repertorio de canto gregoriano, y llegó a ser considerado el canto oficial de la Europa occidental. Su denominación procede del papa Gregorio el Grande, porque a él se debe la mayor contribución a la consolidación de este repertorio de cantos litúrgicos, y en un intento de proteger este tesoro musical contra los invasores lombardos del norte y contra la rivalidad de Constantinopla, la capital del Imperio Romano de Oriente. Este conjunto de «canto plano» (denominación adoptada como contraposición a «canto polifónico»), que incluye una colección de melodías sin ritmo ni compás, conformará la base del culto católico romano hasta el año 1960, cuando el concilio Vaticano II (1962-65) aceptó la sustitución del uso del latín por la lengua vernácula en la misa. Desde aquel momento, la práctica del canto gregoriano ha vivido un periodo de decadencia y hoy día solo se practica de manera esporádica en algunos centros eclesiásticos, casi como una reliquia.

El canto gregoriano ha supuesto una verdadera institución musical e histórica durante muchos siglos, y la Iglesia, al impulsarlo, ha sido la responsable de la evolución que ha experimentado la música occidental respecto a otros sistemas musicales surgidos en toda la geografía mundial.

3.1.1. La misa y los oficios

Como ya hemos visto anteriormente, la misa constituye la función religiosa más importante de la Iglesia católica, dado que se conmemora la Santa Cena o Eucaristía. De manera progresiva se estableció una distinción entre las partes fijas de la misa, es decir, *ordinarium misae* ('ordinario de la misa'), y aquellas que variaban según el día del calendario litúrgico o la festividad local que se celebraba, es decir, el *proprium misae* ('propio de la misa').

Las partes de la misa son:

- Introitus
- Kyrie
- Gloria
- Aleluya

- Tractus
- Credo
- Ofertorio
- Sanctus
- Benedictus
- Agnus Dei
- Comunión

Las partes del *ordinario* de la misa, que son las invariables y las más importantes desde el punto de vista musical, son:

- Kyrie
- Gloria
- Credo
- Sanctus
- Benedictus
- Agnus Dei

Según la utilización de la música en la celebración de esta ceremonia, se pueden distinguir tres categorías de misas: la *missa solemnis*, la *missa privata* y la *missa cantata*. La *missa solemnis* ('misa solemne') es la forma ceremonial completa y la que contiene más partes cantadas. En esta misa, se alternan el canto gregoriano, entonado por el celebrante, el diácono y el subdiácono, y el canto polifónico, interpretado por el coro de la capilla. La *missa privata* ('misa privada') es la modalidad abreviada y en la cual la música es casi inexistente, porque todas las partes son rezadas. En esta clase interviene solo el celebrante y un asistente. La *missa cantata* ('misa cantada') es una fórmula intermedia. En esta clase, un único celebrante entona el canto gregoriano y el coro interpreta las partes polifónicas.

Los oficios u horas canónicas, por su parte, incluyen todo el conjunto de salmos, oraciones, himnos, cánticos, responsorios, antífonas y las lecturas o lecciones.

El conjunto de oficios se dividen en horas mayores y menores. Las horas menores son las que se celebran mientras hay luz solar. Las horas mayores suelen coincidir con el crepúsculo o la noche, sobre todo en la estación invernal. Entre las horas mayores, las vísperas, las matines y las laudes presentan una elaboración formal y musical más compleja que el resto y son los oficios más largos, puesto que son los cultos que evolucionaron de las primitivas vigiliat. Por otro lado, la mayoría de los cantos se concentran en las horas nocturnas, dado que durante el día los monjes tenían que invertir más tiempo en las tareas cotidianas y disponían de menos tiempo para la oración.

Los ocho oficios u horas canónicas

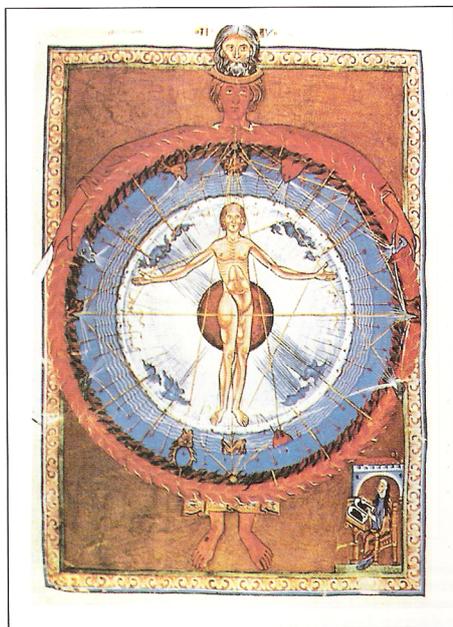
Horas mayores	1) <i>Matines</i> (poco después de medianoche)
	2) <i>Laudes</i> (al amanecer)
Horas menores	3) <i>Prima</i> (a las seis de la mañana)
	4) <i>Tercia</i> (a las nueve de la mañana)
	5) <i>Sexta</i> (a mediodía)
	6) <i>Nona</i> (a las tres de la tarde)
Horas mayores	7) <i>Vísperas</i> (al atardecer)
	8) <i>Completas</i> (antes de ir a dormir)

Los cantos de las misas y de los oficios tienen características comunes. Teniendo en cuenta la forma de interpretación de los cantos litúrgicos, estos se clasifican en tres categorías: antifonales, responsoriales o directos. En los cantos antifonales, dos coros van entonando de manera alternada las diferentes estrofas; en los cantos responsoriales se alternan solistas y coro; en los cantos directos, los solistas y el coro cantan al mismo tiempo. Según la relación entre la sílaba y la nota, el estilo de cada uno de los cantos puede ser de tres formas: silábico, cuando una sílaba corresponde a una sola nota; neumático, cuando una sílaba corresponde a dos o más notas; y melismático, una sola sílaba se entona con un largo motivo melódico ornamentado. Generalmente, los cantos que tienen textos largos suelen ser silábicos, como los salmos, mientras que los cantos con poco texto, como los aleluyas, tienen un estilo melismático.

La mayor parte del repertorio de canto gregoriano es anónimo, puesto que en un inicio se conservaba por tradición oral. A partir del momento en que se pudo recoger y conservar este patrimonio por escrito gracias a la creación de la notación musical, aparecieron algunos nombres, como por ejemplo, Roberto el Piadoso (995-1031) o Hermannus Contractus (1013-1054). Hay que mencionar especialmente la contribución de la abadesa Hildegard von Bingen (1098-1179), autora de *Symphonicae harmonicae celestium revelationum*, un título que hace una clara alusión al concepto de la armonía de las esferas y a la idea de la música como la más elevada de todas las actividades humanas. Hildegard von Bingen fue una figura polifacética (poetisa, compositora, miniaturista, erudita, etc.) y, a pesar de que la Iglesia impedía la participación activa de las mujeres en la celebración de los cultos y en la creación musical, tuvo la fortuna de ver reconocida su obra y de ser respetada como poetisa y compositora, y llegó a mantener correspondencia con otras grandes personalidades del mundo de la cultura.

En la ilustración siguiente, vemos la reproducción de una miniatura en la que Hildegard plasma la idea de la *armonía de las esferas*, simbolizada por un *Círculo* que incluye el universo y los pequeños círculos concéntricos, que simbolizan el *macrocosmos* y el *microcosmos*. Por otro lado, podemos observar la importan-

cia de la simbología de los números que están relacionados con los intervalos musicales o los ritmos: el tres, relacionado con la Trinidad; el cuatro, relacionado con los elementos del universo, los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones del año, etc.



La triple figura abraza el universo entero: un círculo de fuego claro, otro de «fuego negro», un círculo de aire húmedo, otro de aire blanco, un segundo estrato aéreo (pintados con la precisión que caracteriza el texto). Una figura humana, situada en el centro, recibe los soplos que envían, desde los cuatro lados, cabezas de animales –leopardo, león, lobo, oso, cangrejo, ciervo, serpiente y cordero–, mientras que los planetas brillan «en dirección a las cabezas de los animales y a la figura del hombre».

3.1.2. Formas especiales del canto gregoriano

Con la intención de dar un carácter más solemne a algunas fiestas del calendario litúrgico, fueron surgiendo otras formas especiales del canto gregoriano, como los tropos, las secuencias y los dramas litúrgicos. Cuando los cantos de la misa contenían textos extensos, el estilo de la música era mayoritariamente silábico (es decir, mantenían la correspondencia entre sílaba-nota), pero en aquellas partes como el Introito, el Gloria o el Aleluya, en las que el texto era breve, se tendía a utilizar una música de estilo melismático para alargar su extensión. Resultaba fácil recordar la música de los textos que eran largos, porque eran mayoritariamente silábicos, pero no pasaba lo mismo con los cantos melismáticos. Un procedimiento para facilitar la memorización de las partes melismáticas de estos cantos fue la adaptación de palabras nuevas o textos breves que no tenían que ver con el contenido del texto del canto original. Nace así el tropo. Con el tiempo, los tropos se fueron haciendo más elaborados, y se llegaron a intercalar fragmentos enteros de texto y melodía nuevos. Durante los siglos X y XI, fueron uno de los géneros musicales más cultivados.

La secuencia (*sequentia*, derivado del latín *sequor*, 'seguir') es una clase especial de tropo. Las secuencias son pasajes melismáticos especialmente elaborados y extensos que se habían separado del canto original en el que se habían generado, para independizarse y dar lugar a una nueva forma basada en el canto de varias estrofas, y en la que se repetía la música en cada una de ellas con

pocas modificaciones. Esta forma de canto repetitivo o estrófico podía asumir elementos procedentes de la música folclórica, y esto favoreció su popularidad. Como consecuencia de su gran aceptación por parte del público, durante los siglos XI y XIII gran parte de estas secuencias fueron escritas, poniendo en peligro la supremacía del canto básico de donde procedían. Por este motivo, el Concilio de Trento (1545-1564) prohibió la práctica de las secuencias, con la excepción de cuatro. De entre las que sobrevivieron, las más conocidas son el *Dies Irae* ('Días de ira'), generada dentro del contexto del réquiem o misa de difuntos, y el *Stabat Mater*, que se entonaba la vigilia del día en que Jesucristo fue crucificado, y en la cual se describe el sufrimiento de la madre al pie de la cruz, contemplando al hijo sin vida. Este ha sido uno de los textos más musicados por los compositores a lo largo de la historia de la música (incluso en estilo operístico, como es el caso del *Stabat Mater* de Rossini).

El drama litúrgico es, de las tres formas especiales del canto gregoriano, la más completa y original de Iglesia medieval y se evidencia de una manera clara la intencionalidad de atraer a los fieles a las funciones religiosas. Consistía en la puesta en escena de un pasaje de la vida de Cristo o de la Virgen María. Uno de los primeros dramas litúrgicos más antiguos conservados, que está datado en el siglo X, consiste en la representación del capítulo de la Biblia que narra el encuentro entre las tres Marías y el ángel ante la tumba de Cristo en la mañana de Pascua. Este drama precedía el introito de la misa del domingo de Pascua de Resurrección. Más tarde, surgieron variantes centradas en la representación de pasajes de la vida de los santos locales o algunos personajes del Antiguo Testamento, como por ejemplo, *La obra de Daniel* y *La obra de Herodes*, que son algunos de los más antiguos conservados. Esta forma se fue extendiendo por toda Europa, haciéndose cada vez más elaborada, no solo en el aspecto formal y musical, con la introducción de nuevos diálogos y música, sino también en el sentido escenográfico, y más aún con la inclusión de decorados, vestuarios y dramatización. El drama litúrgico es uno de los precedentes más importantes del oratorio.

A la península Ibérica también llegó la práctica del drama litúrgico. Uno de los dramas más antiguos conservados es *Baltasar, Gaspar y Melchor*, en el cual se escenifica la adoración de los reyes al niño Jesús y que tradicionalmente se representaba durante la festividad de la Epifanía en el monasterio de Ripoll.

Además del drama litúrgico, en nuestro país se cultivaron dos modalidades autóctonas y, a diferencia de los dramas, en lengua vernácula (castellano, catalán o gallego). El *Misterio* y *Canto de la Sibila*. El *Misterio* consiste en la representación de un acontecimiento aparentemente enigmático o legendario. En nuestro país, los más populares son los que se relacionaban con la Virgen, consecuencia de la fuerte devoción mariana. Uno de los más conocidos es el *Misterio de Elche*, denominado también *Festa de Elche*, representado en la catedral de Elche (Alicante) y que narra el misterio de la Asunción de la Virgen. Para la representación de este misterio, se utilizaba todo un dispositivo escénico que incluía una serie de poleas para elevar al personaje que representaba María en



Las tres Marías
Las tres Marías y el ángel ante la tumba de Cristo, por Duccio Di Buoninsegna. Siglos XIII–XIV.

su ascensión hacia la cúpula de la catedral de Elche. Su popularidad ha hecho que se haya recuperado y conservado la tradición. El *Canto de la Sibila* es la otra modalidad más popular. Cultivada dentro del área catalana, consistía en la entonación de unos versos sobre el juicio final, durante la celebración de la misa del Gallo, en la vigilia de Navidad. Una de las versiones más conocidas, de las que se conservan, procede del monasterio de Ripoll.

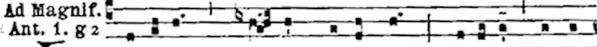
3.2. La teoría musical medieval

El progresivo aumento del repertorio de canto gregoriano que se transmitía de manera oral hizo necesaria la creación de unas grafías que, puestas sobre el texto, hicieran de guion para poder recordar la música que lo acompañaba. Se introdujo una línea horizontal alrededor de la cual se iban distribuyendo estos signos denominados *neumas* (en latín, 'aliento'). Esta línea referencial correspondía a la nota fa. Posteriormente, se añadió una segunda línea paralela y que representaba la nota do. Estos signos solo daban una cierta idea del sentido ascendente o descendente de la melodía.

Parece que el primero en utilizar una pauta musical fue el monje Huchbaldo de Saint-Amand (ca. 840-930), quien dibujó varias líneas horizontales superpuestas, entre las cuales se colocaban las sílabas del texto que se tenía que cantar. La tradición hace al monje benedictino Guido (ca. 992-1050) y procedente de Arezzo (Italia) el creador del *tetragrama*, o pauta de cuatro líneas (predecesor del actual *pentagrama* o pauta de cinco líneas) y las claves, que son los signos colocados a comienzos del pentagrama y que indican el efecto de entonación de una nota. Las líneas que eran precedidas de las letras *F* y *C*, que correspondían a las notas fa y do, respectivamente. Estas letras servían de referencia para saber la altura relativa del resto de las notas que se iban distribuyendo entre las líneas. Más tarde, se añadió la letra *G* ante la línea que representaba a la nota sol. La forma de estas letras fue evolucionando, hasta dar lugar a las actuales claves de sol (&), de fa (?) y de do (B). Los neumas, por su parte, fueron evolucionando hasta obtener una forma cuadrada, y dieron lugar al denominado sistema de *notación cuadrada*.

Ejemplo musical Antífona «Hodie Christus natus est» en notación cuadrada

HODIE CHRISTUS NATUS EST
Antiphona ad Vesperas Nativitatis
(Sic cantatur tantum in die festi : alias servatur tonus communis.)

Ad Magnif. 
Ant. 1. g 2

H Odi-e • Chrí-stus ná-tus est : hódi-e Salvá-
tor appáru- it : hódi-e in térra cánunt Ange-li, laetán-
tur Archánge-li : hódi-e exsúl-tant jústi, di-céntes :
Gló-ri-a in excélsis Dé-o, alle-lú-ia. E u o u a e.

Cant. Magnificat. 1. g². 207, vel 213.

Durante la edad media, el sistema utilizado para designar los grados de la escala era alfabético. Fue Guido de Arezzo quien ideó un nuevo sistema de designación de los grados de la escala. Guido, que era maestro de coro de la catedral de Arezzo, era consciente de la necesidad de un sistema para enseñar canto de oído a los niños, sin partitura y de manera rápida y eficiente. Guido tomó una tonada en la cual cada versículo empezaba sucesivamente una nota más arriba, la desproveyó del texto original y le aplicó el texto de los versos del Himno de San Juan *Ut queant laxis*. Extrajo las primeras sílabas de cada verso del poema y las asoció a la nota con cada una de las notas de la escala que se sucedían de manera ascendente: «*Ut queant laxis, Re sonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, La bii beatum, Sancte Iohannes*». De este modo surgieron las notas ut-re-mi-fa-sol-la con una altura acústica propia. El nombre de la nota ut se sustituiría más tarde por do, porque se consideraba más eufónico. La nota Si fue la última en ser introducida, lo que generó nuestro sistema heptatonal. El si no recibió nombre propio hasta el siglo XIV, puesto que no tenía entonación fija, podía ser natural o bemol: si en la melodía había relativamente cerca un fa del Si, este era cantado bemol, aunque no estuviese indicado en la partitura, para evitar la distancia interválica de cuarta aumentada, denominado *Diabolus in Musica*, por ser considerado el intervalo más disonante.

Sistema de Guido de Arezzo

Asigna a cada nota a la primera sílaba del Himno de San Juan:

- *Ut*¹ queant laxis,
- *Re*sonare fibris,
- *Mí*ra gestorum,
- *Fam*uli tuorum,
- *Solve* polluti, *La* bii beatum,
- *San*cte Iohannes.

⁽¹⁾ *Ut* sería más tarde sustituido por *Do*.

Traducción: 'Para que tus sirvientes puedan cantar adecuadamente las maravillas de tus actos, elimina toda mácula de culpa de sus labios impuros, ¡oh san Juan!'

El sistema de solmisación silábica ideado por Guido de Arezzo implicó un gran avance en la música y tuvo una gran acogida en su tiempo. De este modo, diseñó un sistema basado en la ordenación de los grados de la escala en tres hexacordes, es decir, escalas de seis notas: el primero, de sol a mi; el segundo, de fa a re y el tercero, de do a la. Como vemos, no se incluye todavía el séptimo grado para evitar la distancia interválica de cuarta aumentada entre las notas fa y si. En el hexacorde fa-re, el si es *b* justamente para evitar este intervalo de cuarta aumentada. Este sistema de hexacordes fue denominado *solmización*, haciendo referencia a las notas extremas del primer hexacorde, las notas sol y mi. Con el tiempo, el nombre solmización sería sustituido por *solfeo* (sol-fa), coincidiendo con la aceptación del séptimo grado y por lo tanto, la escala heptatonal.

Estos hexacordes, creados a partir de las notas sonido, sol y fa, recibieron, respectivamente, las denominaciones *natural*, *durum* y *molle*. La distancia interválica de los diferentes grados era la misma: tono-tono-semitono-tono-tono. Las denominaciones *molle* ('blando') y *durum* ('duro') de los hexacordes a partir de las notas sol y fa indican la forma del signo aplicado a la nota si. En el hexacorde sol, el si es natural y está precedido de una *b* cuadrada (en latín, *b quadrum*); en el hexacorde fa, el si es bemol y lo acompaña una *b* redonda (*b rotundum*). La grafía del *b molle* evolucionó hacia el *bemol* (β) de la notación musical moderna, mientras que el *b quadrum*, por su parte, dio lugar al *becuadro* (υ) y al sostenido ($\#$). Estos tres son los signos de alteración que se utilizan en la escritura musical moderna: el sostenido eleva un semitono la nota, mientras que el bemol la rebaja; el becuadro anula el efecto de una alteración anterior y hace volver la nota natural, es decir, a la altura original.

Las correspondencias entre las notas de los dos sistemas, el alfabético y el silábico ideado por Guido, son las siguientes:

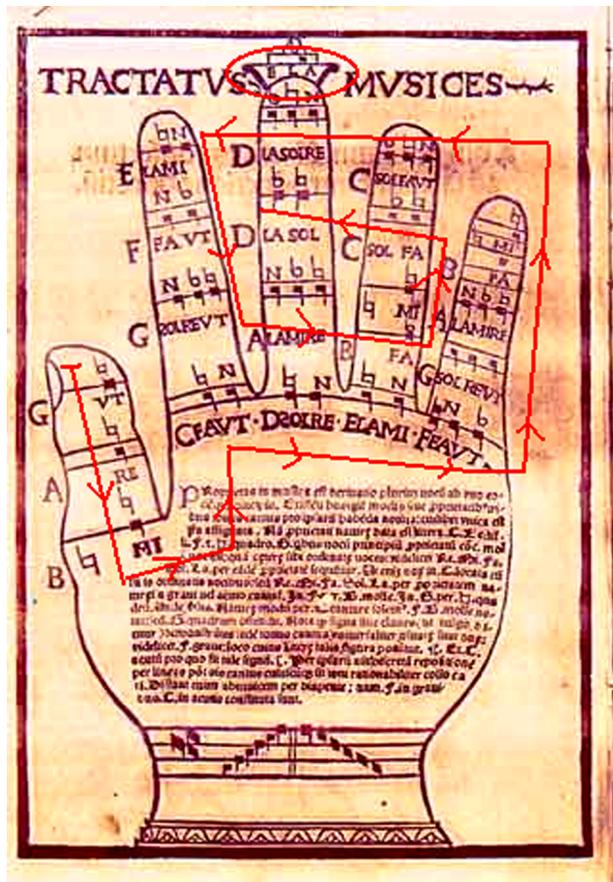
A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

El sistema instaurado por Guido es el que ha perdurado hasta nuestros días. El sistema alfabético es todavía utilizado por los alemanes y los ingleses para designar las tonalidades (por ejemplo, A menor corresponde a la menor).

Una vez propuesto el sistema silábico y con una finalidad igualmente didáctica, Guido creó un método para ayudar a memorizar la altura acústica de cada nota y que ha recibido los nombres de *mano guidoniana* o mano de Guido y que consistía en una mano izquierda abierta donde aparecían dibujadas las veinte notas del sistema musical. Estas notas eran el resultado de la superposición de los tres hexacordes establecidos por Guido. Las notas aparecen anotadas en diferentes partes de cada uno de los cinco dedos de la mano izquierda, y esta

corresponde a una nota de altura acústica diferente. El maestro va señalando con un dedo de la mano derecha la nota que se tiene que entonar. Este procedimiento se hizo famoso en su época, y se utilizó como base para la enseñanza del canto hasta aproximadamente el 1600.

La mano de Guido



Guido de Arezzo describe en su tratado *Micrologus* (ca. 1025-28) el sistema modal gregoriano, constituido por ocho modos construidos a partir de una *finalis* (o ‘nota final’ e inicial). Los modos aparecen ordenados en cuatro parejas (*Protus*, *Deuterus*, *Tritus* y *Tetrardus*), y se les asigna un número par a los auténticos (o modos originales) y uno impar a los plagales (o derivados de los auténticos). A diferencia de las escalas griegas, las escalas modales medievales siguen una línea ascendente. Las notas que llevan inicial en mayúscula significa que están una octava por encima de las que tienen la inicial en minúscula (por ejemplo: do-re-mi-fa-sol-la-si-do).

Ordenados en cuatro parejas (*Protus*, *Deuterus*, *Tritus* y *Tetrardus*), los pares reciben el nombre de auténticos y los impares, de plagales:

<i>Protus</i> auténtico (de re a Re).	<i>Protus</i> plagal (de la a La).
<i>Deuterus</i> auténtico (de mi a Mi).	<i>Deuterus</i> plagal (de si a Si).
<i>Tritus</i> auténtico (de fa a Fa).	<i>Tritus</i> plagal (de do a Do).

Tetrardus auténtico (de sol a Sol).

Tetrardus plagal (de re a Re).

Durante el siglo X, algunos teóricos aplicaron los nombres originales de las escalas griegas a los modos gregorianos (por ejemplo, el *protus* auténtico era denominado *dórico*). Esto fue consecuencia de una traducción mal hecha sobre unos principios de la teoría musical griega que Boecio había recogido en su tratado *Micrologus* (ca. 1025-28). Este ha provocado una confusión entre los sistemas musicales griego y gregoriano, a pesar de que siguen distintos procedimientos. Aún hoy día, algunos estudiosos utilizan la denominación de las escalas griegas para referirse a los modos gregorianos.

Ejemplo del modo *tetrardus* auténtico

Ps. Exsul-tá-te Dé-o adju-tó-ri nóstro : * ju-bi-lá-te Dé-o

Já-cob. Gló-ri- a Pátri. E u o u a e.

4. La monodia profana en la edad media

La música sacra había recibido un impulso muy importante a partir de las contribuciones hechas por músicos como Hucbaldo o Guido de Arezzo para la consolidación de la escritura musical. No solo aseguraría la conservación de un repertorio que aumentaba con el paso del tiempo, sino que favorecería su difusión.

La situación de la música profana era muy distinta, puesto que la mayor parte del repertorio se transmitía por vía oral. La música de los trovadores fue lo primero en tener la fortuna de conservarse por escrito (a partir del siglo XII), porque era parte de un arte poético-musical cultivado por las clases más altas de una sociedad feudal muy consolidada y, por lo tanto, con los recursos necesarios para plasmar su producción por escrito. En consecuencia, no tenemos muchos testigos por escrito sobre la música profana medieval, a excepción del repertorio trovadoresco.

4.1. Modalidades de la canción profana

La producción más antigua conservada de canción monódica profana es un conjunto de melodías que reciben la denominación de *Canciones de los goliardos*. Los goliardos eran estudiantes universitarios vagabundos con recursos económicos suficientes y que se dedicaban a dar vueltas por los diferentes centros culturales del centro de Europa. Escritas entre los siglos XI y XII, estas canciones, que se conservan con una escritura difícil de descifrar, se centraban en describir los placeres sensuales de la vida. La sátira es uno de los elementos más destacados del repertorio de los goliardos, que evidencia una actitud crítica y burlesca hacia determinados estamentos sociales de la edad media.

Si las *canciones de goliardos* son las primeras manifestaciones por escrito de la música profana medieval en latín, las fuentes más antiguas de música no sacra y escrita en lengua vernácula que nos han llegado son las *chansons de geste* ('canciones de gesta').

Las canciones de gesta eran poemas épicos en los cuales los protagonistas, los mismos intérpretes, narraban determinados hechos de su vida haciendo gala de sus heroicidades. Este repertorio está muy conectado con la tradición de las canciones aristocráticas vernáculas existentes en la corte de Aquitania, en el sur de Francia. El duque Guillermo IX de Poitiers se dedicaba a entretener a sus invitados haciendo el papel de trovador con relatos sobre sus éxitos y fracasos en sus viajes, y de aquí proviene el nombre de *canciones de gesta*.

Dentro del contexto geográfico de la península Ibérica, destacan las *cantigas monofónicas*, una antología de canciones con texto galaico-portugués, conocidas popularmente con el nombre de *Cantigas de Santa María*. Este repertorio de canción monódica medieval fue recopilado por Alfonso X el Sabio (1252-1284), rey de Castilla y León. Pese a tratarse de canciones de alabanza a la Virgen, la temática es muy popular y el tratamiento, muy festivo y desenfadado. Para la confección de este repertorio, Alfonso X pidió colaboración a todo tipo de figuras del mundo de la música de distinta procedencia, trovadores provenzales, juglares castellanos, músicos moros y sefardíes. Los invitaba a venir a su corte, en Toledo, ciudad que en aquel tiempo era un ejemplo modélico de tolerancia entre varias culturas existentes en la península Ibérica. El rey, hombre culto y gran amante de la música, también hizo una destacada aportación como compositor.

Dentro del contexto del arte trovadoresco, encontramos la balada (*ballade*). Las baladas eran poemas escritos, musicados e interpretados por los propios trovadores. Cuando cantaba estos poemas, el trovador generalmente se acompañaba él mismo con un acompañamiento improvisado, ejecutado con un instrumento de cuerda polifónico, como un laúd o un arpa. El término procede del latín *ballare*, a pesar de que incluye una extensa variedad de formas de canción que va desde la estructura más sencilla y de estilo lírico hasta las que podían ser bailadas e, incluso, escenificadas. Un ejemplo de canción de trovador con carácter de danza es *Kalenda maia*, atribuida al poeta Raimbaut de Vaqueiras. De las formas más líricas, la modalidad preferida por los trovadores era la pastorela (en francés, *pastourelle*), en la cual se describe el proceso de una pastora por parte del caballero, con quien intentaba consumir el amor físico que no podía tener con la dama de la que realmente estaba enamorado y con la que mantenía una relación platónica. El tema más utilizado era el amor cortesano, que correspondía con los ideales caballerescos del trovador, y muy a menudo identificaban el amor platónico con el culto a la Virgen María.

4.2. Juglares y trovadores

Entre las figuras que más contribuyeron a la difusión del canto monódico durante la edad media, destacan los juglares (del francés *jongleurs*). Eran grupos de hombres y mujeres que procedían de las clases sociales más bajas. No tenían residencia fija. La mayor parte de ellos tenían un perfil muy polifacético. No solo conocían de memoria una gran cantidad de canciones profanas medievales de diversa procedencia y temática, sino que se ganaban la vida bailando, actuando y a menudo haciendo de malabaristas.

La otra figura más importante de la canción monódica profana es el trovador. A diferencia de los juglares, los trovadores pertenecían a las clases más altas de una sociedad feudal muy consolidada. Generalmente eran caballeros, pero muchos de ellos eran reyes. Su formación humanística los motivaría a cultivar la poesía y a poner su música. Los trovadores eran poetas compositores procedentes de la zona que actualmente comprende la Francia meridional. *Trovador*



Cantiga

Cantiga III del j.b.2 el códice príncipes de El Escorial, dedicada a la Virgen de Montserrat.

es un término provenzal, viene de *troubadour*, y escribían sus poemas en la *lengua de oc*. Una figura emparentada fue el *trouvère*, procedente del norte de Francia y que utilizaban la *lengua de oeuil*.

Algunos de los más célebres trovadores fueron Bernart de Ventadorn (1145-1195) y Adam de la Halle (ca. 1230-ca. 1288), autor, este último, de una de las obras más difundidas en su tiempo, *Li gjeus de Robin et Marion* ('El juego de Robin y Marion'), un diálogo pastoral con canciones. Dentro del contexto geográfico catalán, destacan nombres como Guillem de Bergadà (ca. 1140-ca. 1200), Cerverí de Girona (s. XIII) y Ramon de Besalú (s. XII-XIII).



Canción de la Alondra, de Bernat de Ventadorn

El arte de los trovadores fue modélico a partir del siglo XIII. Algunas de las figuras que asumieron este patrón son el *Minnesinger* y los *Meistersinger*. El *Minnesinger* es el equivalente a la modalidad germánica del trovador provenzal. La denominación de estos caballeros centroeuropeos proviene de los términos *Minne* (del alemán antiguo, 'amor'), y *Singer* ('cantor'). Uno de los más famosos fue Walther von der Vogelwilde, que murió en torno a 1230 y que probablemente inspiró a Wagner el papel protagonista de su ópera *Los Maestros Cantores*. Su producción lírica recibe el nombre de *Minnelieder* ('canciones de amor'), y tiene un carácter sencillo y mucho más místico y platónico que el de los trovadores. Aun así, hay una modalidad llamada *Wachterlieder* ('canciones del amanecer') que consistía en unas canciones que cantaba un amigo fiel de los amantes que dormían juntos, y que estaba haciendo la guardia cerca del aposento, con la intención de advertirles de la proximidad de la aurora y, por lo tanto, de la urgencia de separarse para no ser descubiertos por el marido, el padre o el hermano de la dama.

Los *Meistersinger*, por su parte, eran comerciantes y artesanos que, a pesar de no pertenecer a las clases sociales altas, habían tenido acceso a una educación y una cultura y querían contribuir al arte musical. Los *Meistersinger* se esforzaban en la composición de sus canciones de tal manera que su escritura fue considerada modélica, de aquí viene la denominación alemana que podríamos traducir como 'maestros cantores'. Richard Wagner, en su ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* ('Los maestros cantores de Nuremberg', 1867), hace un retrato entrañable de estos músicos.

4.3. La música instrumental

Pocos testigos nos han llegado sobre la música instrumental, que en esta época tiene un destino predominantemente para danza. Se tiene conocimiento de una forma de danza muy cultivada en esta época, la *estampie* o estampida, de ritmo y de estructura melódica muy recurrentes. Cultivada entre los siglos XIII y XIV, esta es la primera modalidad danzada que nos ha llegado con forma escrita, puesto que estaba muy conectada con los ambientes cortesanos de la época.

Algunos de los instrumentos más utilizados durante la edad media eran la *vielle*, la viola de rueda y el órgano. La *vielle* o *viela* es un instrumento de arco emparentado con las fídulas y procede de la viola de gamba renacentista. La viola de rueda (*organistrum* o zampoña) es una *viela* tocada por una rueda giratoria compuesta de pequeñas varas y que hacía rozar permanentemente las cuerdas (generalmente, tres). La altura de las notas está determinada por la acción de un teclado conectado a la viola.

Había dos tipos de órganos, el *portativo* o portátil, en el cual una mano tocaba el teclado y con la otra se accionaba el fuelle que proporcionaba a los tubos el aire necesario, y el positivo, que es un órgano fijo de tamaño reducido. El órgano portátil fue creado para las procesiones litúrgicas.

Otros instrumentos eran el salterio (antecedente lejano del clavicémbalo y del clavicordio), la flauta (tanto la travesera como la dulce), la chirimía (pariente lejano del oboe), el sacabuche (antecedente del trombón de varas) y la gaita o cornamusa.

Ilustraciones, según testigos gráficos de aquella época, de algunos de los más importantes instrumentos empleados:

Instrumentos de la edad media



Organistrum
(catedral de Santiago)



Zampoña
(Cantigas de Santa María)



Víela
(Cantigas de Santa María)



Arpa
(Cantigas de Santa María)



Salterio
(Cantigas de Santa María)



Cítara
(Cantigas de Santa María)



Odrecillo
(Cantigas de Santa María)



Órgano portativo
(Cant. de Santa María)



Sabelas
(Cantigas de Santa María)

5. La polifonía en la edad media

Durante la segunda mitad del siglo XII, París se había consolidado como un centro cultural y musical de primera magnitud. Además de la existencia de una universidad que favorecía la llegada de novedades culturales, la construcción de una nueva catedral dedicada a *Notre Dame* y la aparición por primera vez de un libro que contenía una gran cantidad de música para los oficios que cubría todo el calendario litúrgico suponen un nuevo impulso para la evolución de la música vocal sacra. El libro, titulado *Magnus liber organi*, se perdió, pero conservamos copias con algunas variaciones en la península Ibérica, en Inglaterra y en Italia. Este manuscrito es un testimonio del nacimiento de la polifonía o «música para varias voces», una nueva técnica que supondría un avance importante en la historia de la música y que sustituirá progresivamente la monodía o «música para una sola voz». Dos figuras fueron las encargadas de recopilar este repertorio: los monjes Léonin, conocido con el apodo de *optimus organista* (ca. 1159-ca. 1201), y Perotín, a quien se denomina *magnus organista* (ca. 1170-ca. 1236). Como veremos más adelante, aquí el término *organista* significa ‘compositor de *organum*’, no intérprete del órgano.

5.1. *Ars antiqua*

Se conoce el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XII hasta finales del siglo XIII con el nombre de *ars antiqua* o ‘estilo de composición a la manera antigua’ para distinguirlo del *ars nova* o ‘estilo de componer a la manera nueva o moderna’, que sirve para referirse a la época que alcanza prácticamente todo el siglo XIV. Las técnicas de composición que aporta el *ars antiqua* son: el *organum*, el *conductus* y el motete.

5.1.1. Nuevas técnicas de composición

Los primeros testimonios por escrito de la práctica de cantar a dos o más voces simultáneamente o diafonía datan del siglo X. En concreto, las primeras composiciones escritas para dos voces se conservan en un tratado de música que lleva por título *Musica Enchiriadis* (‘Manual de música’), y que algunos atribuyen al monje benedictino Hucbaldo y otros al francés Hoger de Laon. En este tratado, se describe un procedimiento conocido con el nombre de *organum* y que consistía en la ejecución de la melodía de un canto gregoriano o canto plano por parte de una voz y la duplicación de esta misma línea melódica de manera paralela a una distancia interválica de quinta o bien de cuarta por encima. La voz que interpreta la melodía original se denomina *vox principalis*, y la voz que duplica esta línea, *vox organalis*. El término *organum* aquí no tiene nada que ver con el órgano, el instrumento musical. La palabra proviene del latín, *organum*, que significa ‘cuerpo’ y probablemente hace referencia al sentido de «dar cuerpo» al canto plano. Esta técnica sencilla de hacer polifonía

se solía improvisar. El tratado indica que el canto plano puede ser doblado de manera simultánea a distancia de quintas justas paralelas por encima, de cuartas justas por debajo y de octavas por encima. De este modo, la pieza puede convertirse en una composición a tres o cuatro voces. Este procedimiento, consistente en la duplicación improvisada de dos o más líneas melódicas a partir de un canto plano y a distancia paralela de lo que denominamos *consonancias perfectas* (cuartas, quintas y octavas justas), recibe el nombre de *organum stricto* o *paralelo*, y se aplicaba a determinadas partes de la liturgia para dar un carácter más atractivo a su interpretación.

Pronto, sin embargo, se intentó hacer una línea melódica independiente a partir de alternar estos intervalos, siempre de cuartas, quintas y octavas justas, respecto a la melodía principal. Las voces continuaban siguiendo la misma pauta rítmica, es decir, lo que se denomina *nota contra nota*. Esta nueva modalidad recibe el nombre de *organum libre*. Los primeros ejemplos de repertorio de *organum libre* ya escritos los encontramos en el documento que lleva por título *Tropario de Winchester* y que fue escrito durante el siglo X.

En torno al siglo XII, se había extendido una nueva clase, el *organum florido* o *melismático*, también conocido con el nombre de *Aquitania*. Se trataba de dar todavía más independencia a la voz construida sobre el canto plano con un ritmo más elaborado. La voz que ejecutaba el canto plano recibió el nombre de *tenor* (en latín, 'el que tiene, el que sostiene'), y la línea melódica que ejecutaba recibió el nombre de *cantus firmus*. La nueva línea melódica creada a partir de este *cantus firmus* tenía insertados fragmentos melismáticos entre las notas, que originalmente seguían la misma pauta rítmica del *cantus firmus*. Estos fragmentos ya incluían todo tipo de intervalos, consonantes y disonantes (para los compositores de la época, todos los otros intervalos que no fueran de cuarta, quinta u octava justa). Las composiciones más antiguas que conservamos de esta tercera clase de *organum* se encuentran en la abadía de san Marcial de Limoges, en Francia, y Santiago de Compostela, en Galicia. Como ya hemos visto, la voz que ejecutaba el *cantus firmus* recibía el nombre de *tenor*. La voz que aportaba una línea melódica independiente por encima del *tenor* era denominada *duplum*, y la que se añadía por encima de la anterior, *triplum*. Siguiendo el mismo criterio, las composiciones para dos, tres o para cuatro voces, se denominaron, respectivamente, *organum triplum*, *duplum* y *quadriplum*.

Ejemplos

1) *Organum paralelo o stricto*. La voz superpuesta al canto plano se desarrolla paralela, manteniendo la distancia de quinta.

Tu pa - ttis sem - pi - tet - nus es fi - li - us.

2) *Organum libre*. La línea melódica superpuesta se mueve combinando las distancias de quintas, cuartas y octavas justas (consideradas todas ellas «consonancias perfectas») respecto a la voz que hace el canto plano.



3) *Organum melismático*. La voz que va por encima del canto plano tiene insertados fragmentos melismáticos entre las notas principales. Aquí ya se admiten todas las distancias interválicas.



Además del *organum* con sus variantes, las otras dos formas de composición más utilizadas en el *ars antiqua* eran el *conductus* y el motete. El *conductus*, a diferencia del *organum*, no está construido a partir de un *cantus firmus*, es decir, una melodía gregoriana preexistente, sino que es una composición toda ella de nueva creación. Concebida para ser interpretada durante las procesiones, el *conductus* (una música «conducida») era de factura sencilla, con una música repetitiva, pensada para que se prolongase mientras duraba el desfile.

5.1.2. El motete politextual

La forma que triunfó durante esta época fue el *motete*. El motete es el resultado de un proceso evolutivo de la práctica de insertar fragmentos melismáticos entre las notas de la línea melódica superpuesta al *cantus firmus* para embellecerla (el *organum melismático*). Durante el siglo XIII, este procedimiento era muy habitual y los fragmentos insertados, cada vez más elaborados y extensos. Algunos de estos fragmentos pasaron a ser pequeñas composiciones independientes que se podían insertar de manera indistinta en cualquier parte de distintos cantos litúrgicos, y que recibían el nombre de *cláusulas sustitutivas*, por su versatilidad. Siguiendo el precedente de los tropos (como hemos visto en el apartado anterior), a estas cláusulas sustitutivas, que eran líneas melódicas sin palabras, se les adaptó un texto corto, para que pudiera ser la base de una composición polifónica nueva en calidad de canto plano. Esta base, que era la melodía del *cantus firmus*, siempre en la voz del *tenor*, era fragmentada en periodos separados por pausas, siguiendo un esquema rígido y repetitivo. Sobre esta base, se superpuso una nueva línea melódica mucho más elaborada y que tenía un texto nuevo, también mucho más extenso que el del tenor. Esta voz recibió el nombre de *motectus* ('motete'), palabra derivada del francés *mot* ('palabra') precisamente porque era una nueva línea melódica a la cual se adaptaba un texto independiente del que tenía la voz del tenor. Por extensión, la composición basada en este procedimiento se denominaría *motete*, independizándose definitivamente de su contexto litúrgico.

Con el tiempo, se incrementaron el número de voces, generalmente para tres o cuatro, y este incremento es la fuente de procedencia de las letras de las voces construidas a partir del *cantus firmus*. El margen de libertad en la elección de las letras fue una característica del motete, hasta el punto de que en una misma composición, cada una de las voces podía estar cantando letras de diversa temática (sacra o profana) e idioma (latín y cualquier lengua vernácula) simultáneamente. Se conoce el motete de esta clase con el nombre de *motete politextual*. Algunos de los principales manuscritos que conservan estos motetes del siglo XIII son el *Códice de Montpellier* y el *Códice de las Huelgas*, en Burgos.

El grado de elaboración rítmica que fue adquiriendo cada una de las voces de un motete fue posible con el avance que la notación musical experimentó gracias a teóricos como Franco de Colonia (?-ca. 1280), quien estableció unos principios de estructuración y ordenación de la música para su escritura y que recogió en su tratado *Ars cantus mensurabilis* ('Arte de la música medible'), escrito en 1280. Por primera vez, se establece una grafía que diferencia claramente los compases y el ritmo ternarios de los binarios, y también las notas que se prolongan, las síncopas, etc. Este clase de notación, llamada *franconiana* en honor a su autor, partía del principio del agrupamiento ternario (tres partes de tiempos) que denominaban *perfectio*, haciendo referencia a la Santísima Trinidad, como símbolo de perfección.

5.2. *Ars nova*

La difusión de sistemas de escritura musicales como la notación franconiana, que permitía una elaboración rítmica de la música sin precedentes, hizo que los mismos músicos probaran técnicas de composición nuevas que dotaran de más independencia a las diferentes líneas melódicas de una composición. El periodo en el que se extendió esta visión de la música se conoce con el nombre de *ars nova*. Esta denominación proviene del título de un tratado musical escrito entre los años 1322 y 1323 por el compositor y poeta francés Philippe de Vitry (1291-1361), quien escribió piezas elaboradas y llenas de sutilezas rítmicas como ejemplos para animar a sus contemporáneos a componer en este «nuevo estilo». Como veremos, surgieron dos vertientes del *ars nova*, una francesa y una italiana, y hacia el final del siglo XIV, esta tendencia a la elaboración llevó a los compositores franceses a crear un estilo mucho más complejo, conocido con el nombre de *ars subtilior*.

5.2.1. La música francesa e italiana del siglo XIV

La música de esta época ya era un arte libre, expresivo y que seguía unas reglas propias con la voluntad de liberarse de la servidumbre de la palabra y de las rigideces que imponía la religión. Por este motivo, encontró en el ámbito profano un terreno libre para probar otros caminos.

Dentro de este contexto, nace una nueva modalidad de motete, diferente a la del siglo anterior. Para conseguir una mayor unidad y coherencia musical de todas las líneas melódicas de la composición, las voces libres hacían variaciones rítmicas sobre motivos melódicos de la línea del *cantus firmus* que desarrollaba el tenor. Así, los motetes estaban confeccionados a partir de las repeticiones o variaciones de células melódicas o bien rítmicas extraídas del *cantus firmus*. Los motivos melódicos y sus variantes recibían el nombre de *color*, mientras que los diseños rítmicos y sus variaciones eran denominados *talea* (en latín, 'corte'). Esta clase de composición basada en las variaciones de los *colores* y *taleae* reciben el nombre de *motetes isorrítmicos*. Estas composiciones eran construidas con un nivel de elaboración rítmica y melódica considerable. Además, a menudo se seguía aplicando el principio de politextualidad propia del motete del *ars antiqua*, con lo cual se dificultaba más la inteligibilidad de los textos. Este es un rasgo característico de la música de esta época, los compositores rechazan la servidumbre al texto, y en cambio lo utilizan como pretexto para construir una composición donde el artificio se evidencia tanto en la música, buscando el efecto sonoro a través de extraños choques de notas simultáneas de las voces, como en la selección del texto, que está lleno de mensajes con significados enigmáticos.

Hablando de efectos auditivos, un procedimiento musical muy utilizado en esta época era el *hoquetus* (del latín *ochetus*, 'hipo'), y consistía en hacer que una voz interrumpiera momentáneamente su discurso melódico con una pausa y mientras tanto otra voz la relevaba, retomando la línea melódica. Además del motete, otras formas que adoptan estos recursos artificiosos son denominadas *formas fijas*: *ballades*, *virelais* y *rondeaux*. Se denominan *formas fijas* porque son las primeras que presentan un esquema formal más o menos establecido, consistente en la alternancia de un primer tema con otros secundarios. En estas composiciones, el gusto por el artificio queda ilustrado en los diseños de los mismos manuscritos, decorados con motivos fantasiosos y extravagantes. En el *rondeau Belle, Bonne, Sage* de Baude Cordier, el autor presenta un epigrama en el cual dibuja un corazón y, siguiendo el perfil, presenta la composición escrita. En realidad, el compositor hace una conexión entre el diseño de la partitura, la primera parte de su apellido («cor») y el tema central de su pieza (el amor).



Rondeau Belle, Bonne, Sage, de Baude Cordier

5.2.2. Principales exponentes

Guillaume de Machaut y Francesco Landini son los dos principales compositores más destacados, respectivamente, del *ars nova* francesa y de la modalidad italiana.

Personalidad muy completa (además de poeta y compositor, clérigo y participante en asuntos de Estado), el francés Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) es considerado como el compositor que llevó el *ars nova* al máximo esplendor.

Machaut era un gran conocedor del arte musical de los trovadores y, al mismo tiempo, estaba al día en lo que respecta a las nuevas técnicas compositivas utilizadas por sus contemporáneos, en especial, la imitación y el canon. El gusto por el juego ingenioso tan compartido por sus contemporáneos queda ilustrado especialmente en sus *rondeaux*, donde utiliza recursos ingeniosos como por ejemplo el que lleva por título *Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin* ('Mi final es mi comienzo y mi comienzo es mi final'). Esta frase indica que la segunda voz de la composición no está escrita y que tiene la misma melodía que la voz principal, pero en sentido retrógrado, es decir, cantado desde el final hacia el comienzo. La composición, sin embargo, más conocida de Machaut y por la cual se considera el principal exponente del *ars nova* es la *Messe de Notre-Dame* ('Misa de Nuestra Señora'), una misa de grandes dimensiones y la más antigua completa en versión polifónica que se conserva. Escrita con una unidad musical muy bien conseguida, las líneas melódicas tienen una gran complejidad rítmica y bastante expresiva.

Francesco Landini (ca. 1335-1397), por su parte, es el compositor más destacado del *ars nova* italiano, también conocido con el nombre de *trecento*. Landini fue organista y maestro de coro en Florencia, y prácticamente se dedicó a componer música profana, cultivando los tres géneros preferidos por los compositores italianos: la *ballata*, el madrigal y la *caccia*. Compartió con Machaut el gusto por la elaboración e ingenio en la composición de su música. El género que más se conserva de Landini son las *ballate*, que destacan por sus melodías sensuales y la vivacidad de los ritmos. Las *ballate* polifónicas han perdido ya su función de danza, pero conservan su carácter. Una de las *ballate* más conseguidas del compositor es *Questa fanciull'Amor* ('Esta chica, Amor') para una voz, y las restantes líneas melódicas son para instrumentos, pero son tratados como voces. El tipo de madrigal cultivado por Landini y por los otros compositores italianos de esta época tiene poco que ver con el madrigal renacentista. Es una pieza para dos voces en la que un estribillo va alternando con varias estrofas. Los temas más utilizados son de carácter pastoral, amoroso o satírico. Finalmente, la *caccia* es una composición para dos voces iguales y que se basa en la técnica del canon, es decir, dos voces cantan la misma línea melódica pero la segunda empieza más tarde y va «persiguiendo» a la primera. De aquí proviene el nombre de *caccia*, palabra italiana que significa 'caza' y cuyo equivalente francés es *chasse*. Dado el carácter popular de esta forma, la *caccia* o *chasse* a menudo incluye recursos onomatopéyicos como gritos, sonidos de trompa de caza o canto de pájaros para describir un juego de niños, una batalla o un ambiente bucólico.

La península Ibérica fue una de las principales receptoras de las novedades procedentes del *ars nova* francés y del *trecento* italiano. Durante el siglo XIV, el monasterio de Montserrat fue el principal difusor de la música italiana y francesa de esta época. En el archivo de esta institución musical, de gran importancia en la historiografía musical catalana, se conserva el manuscrito conocido como el *Libro rojo*, en alusión al color de sus tapas. Este documento recoge los *Cants dels romeus* y las danzas que acompañaban a los fieles en su peregrina-

El monasterio de Montserrat

Durante el siglo XIV, el monasterio de Montserrat fue el principal difusor de la música italiana y francesa de esta época.

nación hacia el monasterio de Montserrat. Las composiciones que aparecen en este manuscrito son sencillas y de carácter muy popular, y predominan las *ballate*, los *vireleis* (virolais), y las *caccie* (cánones). Además de la tarea hecha por el monasterio de Montserrat, hay que destacar la aportación del rey Juan I de la Corona de Aragón 1350-1396, quien, además de contribuir al repertorio hispánico con virolais y *rondeaux*, hizo de mecenas, estimulando a otros músicos de la época en su labor compositiva.

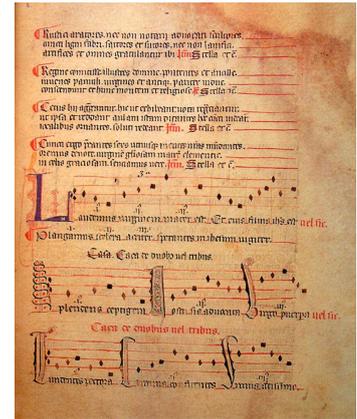
5.3. De la edad media al Renacimiento

Las principales novedades de la música francesa llegaban a Inglaterra muy rápidamente, gracias a los contactos políticos que había entre el país británico y la Borgoña, que ya destacaba como centro musical de primera magnitud. La llegada de la música francesa del *ars nova* a Inglaterra estimuló a los ingleses a hacer sus propias contribuciones. A partir del siglo xv, la presencia británica en Francia, y concretamente en Borgoña, se hizo cada vez más habitual, favorecida por el parentesco entre Felipe el Bueno, duque de Borgoña, y el duque de Bedford, cuñado de aquel. Los ingleses dominaban las técnicas compositivas de los franceses y ya estaban preparados para dar a conocer su propia música, de gran belleza sonora, en la Europa continental. A partir de este momento, la movilidad de los músicos entre las diferentes capillas irá favoreciendo el surgimiento de un lenguaje musical común y, con este, la llegada del Renacimiento.

5.3.1. La música inglesa

El británico John Dunstable (ca. 1380-1453) fue uno de los músicos que más se benefició de este vínculo político entre Inglaterra y Borgoña. Gran conocedor del estilo francés, fue enviado a la corte a Borgoña y trabajó para el duque de Bedford. Su música tuvo una gran acogida y fue muy influyente entre los compositores contemporáneos, especialmente con otro de los músicos destacados del momento, el francés Guillaume Dufay. Una de las principales aportaciones de Dunstable a la evolución de la sonoridad de la música fue la utilización del recurso de imitación libre, en el que la voz superior al *cantus firmus* reproducía la línea melódica del tenor a distancia de sextos y terceras pero ornamentada. Este recurso favoreció la tendencia a la utilización de una textura homofónica a partir de intervalos paralelos de sextas y terceras, dotando a la música de una sonoridad más plena y sensual, una característica que compartía con el resto de los compositores británicos de su tiempo. Dunstable compuso sobre todo motetes isorrítmicos y canciones profanas. Son muy conocidos su motete isorrítmico *Veni Creator Spiritus* ('Ven, espíritu creador'), y su motete *Quam pulchra est* ('Qué bella que eres'), que ya presenta esta preferencia por hacer que las voces vayan predominantemente paralelas a distancia de sexta o tercera y busca, en cambio, el lirismo y la expresividad de las líneas melódicas.

Este tipo de escritura en la que predomina el movimiento paralelo de las voces a partir de consonancias imperfectas se difundió a partir del siglo xv por Europa. Una técnica muy utilizada en la práctica de la música inglesa era el



Laudemus Virginem (Caza de duobus vel tribus)
Canon del Libro rojo de Montserrat.

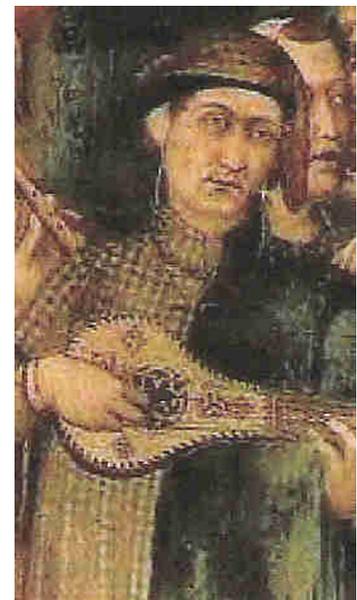


Figura considerada un retrato de John Dunstable tocando una cítola
Detalle de un fresco del siglo xiv.

fauxbourdon ('falso bordón' o 'falso apoyo'). Consistía en improvisar una línea melódica a distancia de cuartas respecto a una de las líneas melódicas en una composición escrita en la cual las voces se movían a distancia de sextas paralelas y octavas intercaladas.

Otras formas cultivadas por los ingleses fueron el *rota* y *carol*. El *rota* es una modalidad de canon basada en la técnica *rondellus* (de 'ronda', cíclico), que consiste en el intercambio de las líneas melódicas entre las voces de manera cíclica y sucesiva, de forma que cada voz acababa cantando toda la música que está escrita. El ejemplo de *rota* más antiguo y conocido es *Sumer is icumen in* (ca. 1240), un canon a cuatro voces que sigue esta técnica. Por debajo de estas cuatro voces, además, hay dos tenores que van entonando un *pes* ('pie'), un breve motivo melódico que van repitiendo siguiendo la técnica del intercambio continuo de las voces. El *carol*, por su parte, es una composición para dos o tres voces que tiene un esquema basado en la alternancia de un estribillo con diferentes estrofas pero que se cantan con la misma música. El estribillo, que es siempre igual (también el texto), recibe el nombre de *burden*.

5.3.2. La música en la corte de Borgoña

Del mismo modo que Machaut era el músico más destacado e influyente de la música inglesa de su tiempo, Guillaume Dufay (ca. 1400-1474) lo fue de la escuela de Borgoña. Su estilo supone el puente entre la música medieval representada por las producciones de Léonin y Perotín y la música renacentista de la escuela francoflamenca, que encontrará en la figura de Orlando di Lasso el máximo exponente. Las misas a cuatro voces de Dufay ya demuestran su tendencia a un estilo que está anunciando el Renacimiento, por la utilización de la disonancia según las normas del contrapunto que progresivamente se van consolidando, y por la tendencia a construir las voces a partir de sucesiones de terceras y sextas paralelas. La misa más conocida del compositor es la que parte de la canción profana *L'homme armé*. Otras misas también muy conocidas del compositor son la misa *Si la face este pale* ('Si mi cara está pálida') y *Ave Regina Coelorum*, las dos basadas en motetes del mismo autor. De estas misas, hay que destacar la unidad musical conseguida y la suavidad con la que se desarrollan las líneas melódicas y la misma armonía. La segunda de estas misas la compuso pensando en su funeral y, por este motivo, resulta especialmente emotiva. Las misas de Dufay son, junto con las de Machaut, las primeras que nos han llegado completas y que fueron escritas íntegramente por un solo compositor.

El tipo de misa utilizado por Dufay, como en la mayoría de los compositores de esta época, es la que se conoce como *misa de cantus firmus*. Consiste en la elección de una melodía gregoriana o bien una melodía extraída de otra composición (generalmente un motete), que puede ser del propio compositor o de otro, y utilizarla como material temático para la composición de cada una de las partes del ordinario de la misa (las partes fijas, es decir, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei), con el objetivo de conseguir una coherencia musical en una forma especialmente larga como era la misa. Podía



Los grandes maestros de la escuela francoflamenca
Guillaume Dufay y Gilles Binchois, según un dibujo de 1451.

pasar que una melodía se llegase a hacer muy popular y que fuera adoptada de manera recurrente por varios compositores. El caso más conocido es el de las misas hechas a partir de la canción *L'homme armé* ('El hombre armado') de Robert Morton, un compositor inglés que trabajó en la corte de Borgoña. Esta canción ha sido una de las más utilizadas por los compositores de esta época y del Renacimiento para componer sus misas, como es el caso que hemos visto de Dufay u otros que veremos más adelante, como Ockeghem o Palestrina.

Melodía de *L'homme armé*

L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé doibt on doub -
 ter, doibt on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se
 viengne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me
 l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doibt on doub - ter.

'El hombre armado se tiene que temer. Han hecho proclamar por todas partes que todo el mundo se tiene que armar con una cota de mallas de hierro.'

Además de la misa de *cantus firmus*, otra de las formas preferidas por los compositores de la escuela de Borgoña es la *chanson*, una canción solista con acompañamiento, basada en poemas de carácter amoroso. Generalmente seguía el esquema del *rondeau*, es decir, la alternancia de un estribillo con una serie de estrofas. El compositor de la escuela de Borgoña que más destaca por su contribución a esta forma es el flamenco Gille Binchois (ca. 1400-1460). Las *chansons* de Binchois tienen unas melodías muy expresivas y con frecuencia de carácter nostálgico.

Resumen

Mientras que las civilizaciones antiguas solo otorgaban a la música un valor puramente funcional y utilitario, **en la civilización clásica grecolatina** el arte sonoro empieza a ser considerado como un fenómeno cultural digno de ser estudiado. La música entra, de este modo, en el campo de la reflexión filosófica. Le debemos a Pitágoras la primera formulación teórica del fenómeno musical, porque consideraba la música como una ciencia de base matemática. Platón describe más tarde en sus obras filosóficas la *teoría de la música de las esferas*. Aristóteles, en cambio, concibe la música como un arte vinculado al mundo de las emociones humanas y lo argumenta a través de la *teoría del ethos* o del carácter.

Durante la etapa de transición del mundo antiguo al medieval, los primeros padres de la Iglesia heredaron de la cultura grecolatina dos conceptos diferentes: el de la música entendida como una ciencia vinculada a la aritmética y la matemática y el de la música como un arte íntimamente vinculado al *ethos* humano. Los dos conceptos fueron adaptados a las exigencias de la liturgia cristiana. Además del legado grecorromano, que fue muy importante en la formación y desarrollo del **canto gregoriano**, también hay que tener en cuenta la gran influencia que ejercieron en la música cristiana medieval los cantos bíblicos propios de la liturgia judía.

Durante su pontificado, el papa Gregorio I el Grande recodificó la liturgia mediante la reordenación y normalización de los cantos. También impulsó la reorganización de la *schola cantorum*.

La figura más destacada de la **música profana de la edad media** fue el trovador, un poeta-compositor que escribía e interpretaba obras en lengua provenzal. El arte trovadoresco influyó en el de los *Mimesanger* o 'cantores del amor' y los *Meistersinger* o 'maestros cantores'.

Se conoce con el nombre de *ars antiqua* o 'manera de componer al estilo antiguo' las formas musicales que regían en el periodo comprendido entre mediados del siglo XII y finales del siglo XIII, para diferenciarlas del *ars nova* o 'nuevo estilo de composición', término que se aplica a la música del siglo XIV. Uno de los centros musicales más importantes de la música polifónica del *ars antiqua* fue la escuela de Notre-Dame de París.

Ciertas técnicas compositivas nuevas nacidas durante el periodo de predominio del *ars antiqua*, como son el *organum*, el *conductus* polifónico o el motete, anuncian una nueva etapa para la historia de la música occidental, en la cual la música monódica, o «música para una sola voz», es progresivamente desplazada por la música polifónica o «música para varias voces».



La caída de Constantinopla, en 1453, significó definitivamente para Europa el fin de la edad media.

Actividades

1. Escuchad alguna de las composiciones que están incluidas en la colección *Symphoniarum harmoniarum celestium revelationum*, de Hildegard von Bingen, y localizad las referencias a las ideas contenidas en la teoría de la armonía de las esferas defendida por Platón (la idea del microcosmos y el macrocosmos, los cuatro elementos).
2. Escuchad un canto gregoriano y observad la relación música-texto. Identificad si el estilo es silábico, neumático, melismático y cómo el ritmo se basa en la combinación larga-corta en función de las sílabas acentuadas o tónicas y las sílabas átonas.
3. Asistid a un concierto de música medieval e intentad reconocer los instrumentos. Observad el sonido de cada uno de ellos y las combinaciones tímbricas.

Ejercicios de autoevaluación

1. Responded si son verdaderas o falsas las afirmaciones siguientes:
 - a) Contrariamente a lo que se pensó, el papa Gregorio I no fue el creador de todo el repertorio de canto gregoriano, sino que se encargó de su reordenación y difusión.
 - b) La gran aportación de Boecio fue la de proponer el sistema silábico de denominación de las notas musicales y que es el que utilizamos en la actualidad.
 - c) El canto gregoriano consiste en una línea melódica interpretada con acompañamiento instrumental.
 - d) Los juglares eran compositores-poetas de gran formación literaria y musical.
 - e) El representante más destacado del *ars nova* fue Guillaume de Machaut, autor de la conocida *Misa de Notre Dame*.
 - f) En la música polifónica, las diferentes líneas melódicas se superponen siguiendo unas reglas o preceptos de la armonía.
2. Durante la edad media, la liturgia que se cultivó en la península Ibérica fue...
 - a) el canto anglicano.
 - b) el canto ambrosiano.
 - c) el canto mozárabe.
 - d) el canto polifónico.
3. La obra que mejor representa la tradición típicamente hispánica del canto mozárabe es una recopilación de melodías que hizo Alfonso X el Sabio y que lleva por título...
 - a) *Ave Regina Coelorum*.
 - b) *Micrologus*.
 - c) *Cantigas de Santa María*.
 - d) *Libro rojo*.
4. El principal representante del *trecento* italiano es...
 - a) Adam de la Halle.
 - b) Francesco Landini.
 - c) Guido d'Arezzo.
 - d) Boecio.
5. Guillaume Dufay fue...
 - a) el autor del tratado *Ars Nova Musicae*.
 - b) quien impulsó la *schola cantorum*.
 - c) el principal representante del *ars nova* francés.
 - d) autor de la misa *L'homme armé*.

6. El *organum* es...

- a) un órgano portátil.
- b) un tipo de motete politextual.
- c) una forma de composición monódica.
- d) el título de una obra de Gilles Binchois.

Solucionario

Ejercicios de autoevaluación

1.

a (V); b (F); c (F); d (F); e (V); f (V)

2. c

3. c

4. b

5. c

6. c

Glosario

canon *m* Es la forma más estricta de imitación polifónica que aplica de manera rigurosa la norma o «canon». En el canon, también conocido como imitación canónica, dos o más voces van superponiendo imitaciones de un mismo tema cada vez que efectúan una entrada.

canto gregoriano *m* Canto plano.

canto plano *m* Conjunto de melodías de la liturgia latina, tal y como se cantan desde la edad media. El repertorio incluye toda la música de oficio (horas canónicas), de la misa y del ritual, y es conocido con el nombre de *canto gregoriano*, dado que fue recogido por el papa Gregorio I (590-604) y sus colaboradores durante su Gobierno al frente de la Iglesia romana. Según la leyenda, Gregorio compuso todas las melodías por inspiración divina, y en la realidad su tarea fue la de recodificar la liturgia mediante la normalización y regularización de los cantos.

sin. canto gregoriano

canto unisonal *m* Monodia.

consonancia *f* Cualidad de un intervalo o de un acorde que en el oyente se traduce por una coherencia interna de los sonidos que lo integran. La consonancia produce un efecto agradable o satisfactorio y una sensación de reposo.

contrapunto *m* Término utilizado para describir una música *polifónica* que se rige según unos determinados preceptos o reglas de contrapunto. En la música *contrapuntística*, las diferentes líneas melódicas se desarrollan de manera independiente y con el mismo protagonismo, predominando la horizontalidad (es decir, el conjunto de líneas melódicas superpuestas) por encima de la verticalidad (es decir, la sucesión de armonías que se van generando por la misma progresión de las líneas melódicas). El término contrapunto deriva de la expresión latina *punctus contra punctum*, que significa literalmente 'nota contra nota'.

disonancia *f* Falta de afinidad entre los sonidos de un intervalo o de un acorde. Produce un efecto desagradable o insatisfactorio y una sensación de inestabilidad.

escala *f* Disposición correlativa de los sonidos musicales según un orden creciente o decreciente de su altura interválica. Los dos tipos de escala más básicos son *diatónica* y *cromática*.

a) La *escala cromática* consiste en la sucesión de los doce semitonos de la octava que proceden en intervalos de semitono (medio tono).

b) La *escala diatónica* está constituida por las siete notas diatónicas de la octava, que proceden por tonos (T) y semitonos (S). Los semitonos se encuentran entre las notas mi-fa y si-do.

armonía *f* Es el aspecto vertical (serie de acordes) de una composición musical. Conjunto de normas que regulan las relaciones entre las diferentes partes o voces armónicas de una composición. Estas normas se fundamentan en unos principios acústicos.

intervalo *m* Distancia de entonación que hay entre dos sonidos simultáneos o sucesivos (por ejemplo, entre las notas do y mi hay una *tercera*).

melodía *f* Sucesión de sonidos que se pueden percibir como una unidad dotada de un sentido musical.

modo *m* Manera de ordenar los sonidos de una escala. La disposición de los tonos y semitonos de una escala es lo que determina el modo. Dentro de la armonía clásica, se distinguen dos modos: mayor y menor.

monodia *f* Canto a una sola voz con acompañamiento de bajo continuo o sin el mismo. Hace referencia principalmente al canto tal y como era practicado durante la edad media.
sin. canto unisonal

motete *m* Forma de composición que nació a principios del siglo XIII y que se consolidó durante el siglo XIV. El motete del siglo XIV es una composición polifónica sacra sin acompañamiento instrumental y de estilo contrapuntístico.

polifonía *f* Término utilizado en oposición a *homofonía* para describir una música que consta de dos o más líneas melódicas, tratadas según unos preceptos o reglas de *contrapunto*. Las formas más importantes de la composición polifónica son el *canon*, la *fuga* y el *motete*.

ritmo *m* Elemento temporal de la música que nace de la sucesión y la relación de los sonidos según unos valores que son partes o fracciones de una unidad determinada. El ritmo viene

determinado por el *compás*, que organiza de manera esquemática y periódica el conjunto de valores musicales o *tiempo*, y la acentuación de determinados sonidos.

semitono *m* Mitad de un tono.

tono *m* Distancia que hay entre dos notas diatónicas correlativas de la escala temperada, siempre y cuando no sea entre las notas mi-fa y si-do, separadas respectivamente por un *semitono*.

Bibliografía

Caldwell, J. (1984). *La música medieval*. Madrid: Alianza.

Einstein, A. (1971). *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press.

Hoppin, R. H. (1991). *La música medieval*. Madrid: Akal.

Munrow, D. (1976). *Musical Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Londres: Oxford University Press.

Reese, G. (1988). *La música en la Edad Media*. Madrid: Alianza.

Rubio, S. (1984). *Historia de la música española. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid: Alianza.