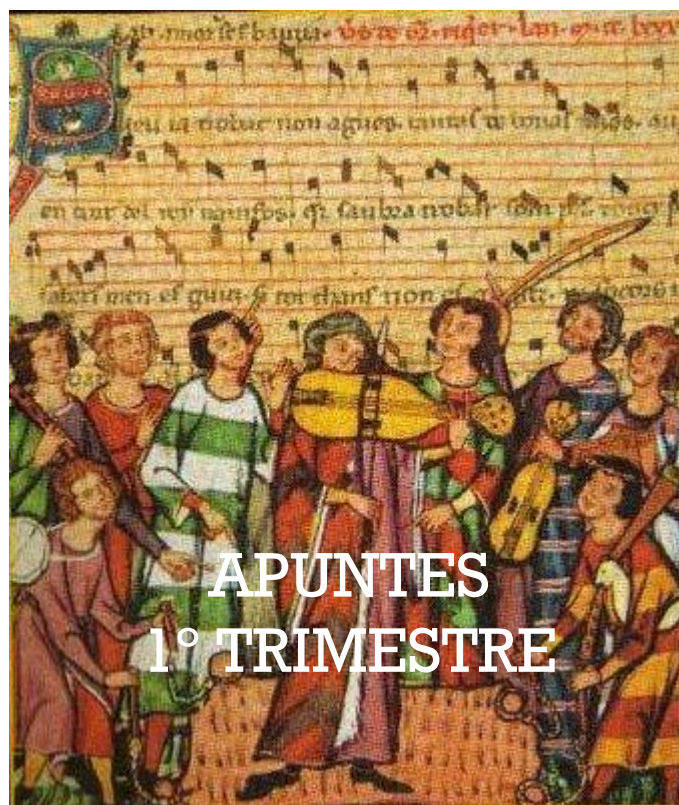


# Historia da música

## 4º GP



APUNTES  
1º TRIMESTRE

Profesora: Lorena López Cobas



## Contidos

<b>Tema 1. Preparando motores. A música: definición e orixes .....</b>	<b>3</b>
1. O concepto de música: unha realidade complexa.....	3
2. As orixes da música: prehistoria musical.....	5
3. A audición como método de coñecemento musical: escoitemos! .....	7
<b>Tema 2. Música e pensamento musical no mundo antigo .....</b>	<b>10</b>
1. As primeiras civilizacións: a organoloxía como fonte de información .....	10
1.1. Exipto.....	10
1.2. Mesopotamia.....	13
2. Grecia e as orixes da teoría musical .....	16
2.1. Características xeográficas e culturais .....	16
2.2. A música na vida e no pensamento da Antiga Grecia .....	16
2.3. Teoría musical na Antiga Grecia .....	22
2.4. Os principais filósofos e a súa visión da música no mundo e no universo.....	25
3. Roma ou a herdanza da civilización grega .....	27
3.1. Características xeográficas e culturais .....	27
3.2. Música e sociedade: fontes de estudo, organoloxía e funcionalidade .....	28
<b>Tema 3. A monodia relixiosa medieval: o canto gregoriano e o nacemento das formas paralitúrxicas.....</b>	<b>30</b>
1. O nacemento da música asociada ao culto cristián.....	30
2. O repertorio gregoriano: desenvolvemento histórico .....	32
2.1. A organización da liturxia romana: ciclos e ritos .....	33
2.2. Pautas básicas de notación do canto gregoriano .....	36
2.3. Características xerais do estilo musical .....	38
2.4. O sistema modal.....	40
3. As formas derivadas do canto gregoriano .....	41
3.1. Os tropos .....	42
3.2. As secuencias .....	42
3.3. O drama litúrxico .....	43
4. O pensamento musical no entorno do canto gregoriano .....	43
GLOSARIO DE TERMOS .....	45

# Tema 1. Preparando motores. A música: definición e orixes

Neste tema comezaremos o noso periplo pola Historia da Música a través de tres puntos. En primeiro lugar, faremos unha breve reflexión sobre a definición do noso obxecto de estudo. Non é doado explicar de xeito completo o concepto de música, por iso, en segundo termo, será preciso entender como apareceu a música cos primeiros homes poboadores do noso planeta. Finalmente afondaremos nos elementos da música para acceder ao coñecemento por medio da audición.

## 1. O concepto de música: unha realidade complexa

A definición do concepto de música foi sempre unha realidade moi complexa, pola peculiaridade auditiva deste tipo de manifestación artística. Ata os anos 90 do século XX non se comezaron a realizar definicións concretas e completas sobre o termo “música”, xa que ata o momento o seu significado era **flutuante e difuso**, dependendo das épocas, lugares e puntos de vista adoitados. Por exemplo, durante a Idade Media os trovadores e músicos ambulantes non eran considerados músicos coma hoxe en día, senón filósofos, capaces de manexar os conceptos teóricos de harmonía.

A música é definida tradicionalmente nas teorías da linguaxe musical coma “a arte de combinar os sons co tempo”. Non obstante, existen outras moitas perspectivas para intentar explicar o que é a música, como se pode ler nas seguintes definicións:

### ■ Música como ciencia.

Pitágoras (filósofo grego, s. V a.C.): *Os números son as cousas; agora ben, a música é número. O mundo é música; o cosmos é unha lira sublime de sete cordas.*

### ■ Música como arte.

Richard Wagner (compositor alemán, s. XIX): *O son vén do corazón e a súa linguaxe artística natural é a música. A melodía é a lingua absoluta, a través da que o músico fala a todos os corazóns.*

### ■ Música como feito musical.

Descartes (filósofo francés, s. XVII): *A mesma cousa que a uns invita a bailar a outros pode facer chorar. Pois isto non provén senón da asociación de ideas na nosa mente; como aqueles que algunha vez se divertiron bailando con certa peza, tan pronto como a volvan a escotar volverán ás ganas de bailar; pola contra, se algún só oíu gallardas cando lle aconteceu algo malo, volverá a entristecerse cando as escoite de novo.*

### ■ Música en relación co tempo. Definición tradicional: A música é a arte que se expresa combinando os sons co tempo.



### ■ Música como expresión de sentimentos.

Kant (filósofo alemán, s. XVIII): *A música é a linguaxe do sentimento. A música é a arte de expresar unha agradable sensación de sentimentos por medio dos sons.*

Observamos a través das anteriores definicións que a música pode ser abordada dende moi diversos puntos de vista, podendo incluso sumarse todos eles en definicións máis completas coma a de Hugo Riemann (musicógrafo alemán, s. XIX) que di que “*A música é, ao mesmo tempo, unha arte e unha ciencia. Como arte, non é senón a manifestación do belo por medio dos sons; pero esta manifestación descansa nunha ciencia exacta, formada polo conxunto de leis que rexen a produción dos sons, ao mesmo tempo que as súas relacións de altura e duración*”.

En todos estes puntos de vista a temporalidade é fundamental, xa que para que a música exista é **preciso que se desenvolva no tempo**, para que o oínte a poida apreciar. Neste senso, tamén xoga un papel fundamental a “memoria auditiva”, xa que o oínte non poderá apreciar ben a música se non retén na memoria algúns dos seus compoñentes, coma unha melodía, un ritmo ou un timbre.

A **música renace cada vez que se interpreta**, polo que sofre constantemente un proceso de **reactivación**, cuxo resultado depende non só dos intérpretes, senón tamén do propio público. Deste xeito, podemos definir *grosso modo* a música de dous xeitos: coma obxecto autónomo e coma proceso.

1. A música coma obxecto autónomo defínese tradicionalmente coma “sons ordenados no tempo”, ou en definitiva “todo o que sona”. A obra musical adquire entidade propia nesta definición, converténdose en algo completo e pechado, feito por un determinado autor. A obra musical neste enfoque é considerada coma algo que ten uns límites definidos e establecidos.
2. Por outra banda, a música como actividade social (proceso) implica ter en conta aos creadores e intérpretes en interacción directa cos oíntes, identificándose de xeito directo co “proceso de comunicación” que se establece ao escoitar unha obra musical. Neste proceso de comunicación a mensaxe é a obra musical, mentres que o emisor inicial é o compositor (tamén pode haber emisores secundarios coma os intérpretes ou os aparatos de reprodución no caso das gravacións). O receptor é o público, que cada vez que escoita unha obra musical lle dá un novo significado, reactivando os seus contidos. Por exemplo, hoxe o *Himno da Leticia* da 9ª Sinfonía de Beethoven ten adquirido un novo significado ao se asociar á Unión Europea, que o seu compositor non chegou nunca a coñecer.

En definitiva, **as definicións de música poden ser moi variadas e complexas**, xa que existe unha multiplicidade de enfoques que non fan máis que apoiar o feito de que o fenómeno musical é unha manifestación de grande riqueza, como intentaremos demostrar ao longo do temario deste curso.

## 2. As orixes da música: prehistoria musical

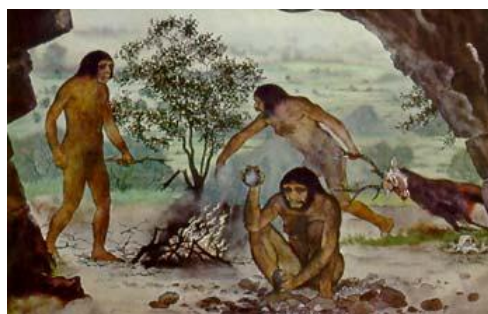
Para estudar a historia da música pódense empregar diversos enfoques, pero nós neste curso académico abordaremos o seu estudo dun xeito cronolóxico, comezando polas primeiras manifestacións musicais das que se teñen novas.

O primeiro período do que se pode dicir algo é o da *Prehistoria*<sup>1</sup>, aínda que non existen fontes musicais directas. Por iso, a análise directa da música é imposible e só podemos basear as nosas afirmacións en hipóteses baseadas en diversas fontes secundarias. No caso da Prehistoria estas fontes non inclúen fontes escritas, só organolóxicas (restos de instrumentos), iconográficas (representacións pictóricas) e etnolóxicas (comparacións con tribos actuais que teñen unha forma de vida similar á Prehistoria).

A **etnomusicoloxía**, entre outras finalidades, pretende estudar a música dos pobos e tribos non occidentais, incluíndo sociedades que viven nun grado de desenvolvemento moi similar ao dos homes da prehistoria. Por iso se pode facer unha comparación entre o emprego da música nesas tribos actuais (bosquimáns, pigmeos, indíxenas do Brasil, etc...) co que se supón que se facía nos pobos prehistóricos. Este tipo de comparación recibiu o nome de “musicoloxía comparada” (en alemán *Verleigchende Musikwissenschaft*).



**Fontes para o estudo da Prehistoria:** De onde sacamos os datos para coñecer o papel da música na Prehistoria? O estudo da música na Prehistoria só pode dispoñer de fontes de estudo non escritas como son as fontes organolóxicas (restos de instrumentos), as fontes iconográficas (representacións pictóricas e escultóricas) e a etnomusicoloxía aplicada (musicoloxía comparada).

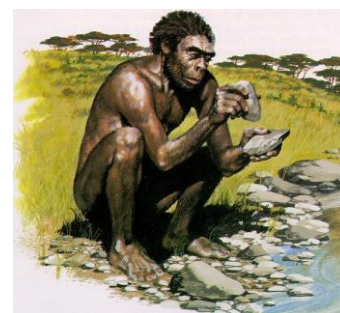


**Teorías sobre a orixe da música:** A raíz da análise dos datos extraídos destas fontes baralláronse varias teorías sobre o xurdimento da música:

<sup>1</sup> O termo “prehistoria” é controvertido dende hai algúns anos, xa que a concepción tradicional que a situaba entre a aparición dos homínidos ata a creación da escritura cara o cuarto milenio antes de Cristo se complementa con outras visións. Mesmo algúns autores consideran que a prehistoria como concepto só existiría previamente á aparición dos primeiros homínidos, polo que os períodos do Paleolítico que coñecemos entrarían dentro do concepto de “historia”. Outros investigadores consideran que a prehistoria deixa paso á historia no momento en que a sociedade se comeza a estruturar de xeito crecente por medio da modificación do hábitat, da socialización ou da aglomeración.



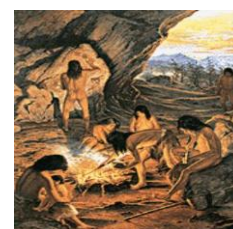
🌈 **Teorías logoxénicas**, que consideraban a música como un elemento de comunicación asociado á linguaxe, cuestión xa defendida por Rousseau na Ilustración. Esta teoría baséase en que o home emprega manifestacións acústicas espontáneas para expresar sentimentos básicos, por exemplo o balbucido dun bebé ou os sons guturais que o home emprega ante determinadas situacións.



🌈 **Teorías quinéticas**, que defenden que o corpo é en si mesmo un instrumento musical, xa que dispón das cordas vocais para facer melodías e de instrumentos de percusión corporal. Estas teorías intentaron ser demostradas por medio do estudo do comportamento de determinados primates, que utilizan en determinados momentos danzas con ritmos creados por eles mesmos.

Existen outras teorías, pero que hoxe en día están xa desbotadas:

🌈 Teorías que basean a orixe da música como **coordinación para o traballo** colectivo. Un dos autores que defenden esta idea é Karl Bücher, quen se fixou nas cancións de traballo existentes no folclore europeo.



🌈 **Teorías máxico-relixiosas**. A principios do século XX considerábase que a arte rupestre era unha forma de intentar controlar aos animais, como por exemplo nas Covas de Altamira. Así, do mesmo xeito que a arte rupestre podía ter unha función máxico-relixiosa, tamén os sons podía adquirir esta funcionalidade, segundo di Jules Combarieu a principios do século XX.



🌈 **Teorías fisiolóxico-comunicativas**. Outros autores consideraban que os sons podían utilizarse para localizarse uns a outros na escuridade ou para comunicarse a longa distancia, como aínda se segue a facer nalgúns rexións de difícil acceso xeográfico.


De todas estas teorías sobre a orixe da música, hoxe en día seguen pervivindo as logoxénicas e as quinéticas, ocupando o resto un lugar secundario.

A música é un fenómeno moi complexo, integrado por diferentes parámetros e por diversas manifestacións, que apareceron na historia do home progresivamente. Segundo Roland de Candée na **aparición e creación da música** distínguense cinco fases diferentes:

- **1ª fase:** aparecen as primeiras organizacións rítmicas rudimentarias, baseadas na percusión corporal e nos idiófonos sinxelos (paus, pedras...).
- **2ª fase:** o home imita os ritmos e ruídos da natureza, por exemplo coa boca ou larinxe pode semellar os sons dos animais.
- **3ª fase:** o home comeza a empregar maior variedade tímbrica e de intensidade.
- **4ª fase:** o home fabrica instrumentos para facer mellor os sons, destinados xa a unha expresión musical.
- **5ª fase:** créanse sociedades máis complexas, nas que o fenómeno sonoro se colectiviza e adquire progresivamente un significado.

**Curiosidades:** En moitas linguaxes actuais un mesmo son pronunciado en diferentes alturas pode ter varios significados, do mesmo xeito que unha frase pode ter distinto significado segundo a súa entoación. Incluso podemos entender mal unha mensaxe se a entoación non é a correcta. Estamos ante un aspecto máis sonoro que verbal, que xa comezou cando a pronunciación se realizaba sobre sons, sobre células melódicas, e aínda hoxe nalgúns culturas hai mensaxes que se poden expresar unicamente a través de sons, sen palabras, como pasa na illa da Gomera, onde uns asubíos permiten a comunicación entre montes.

### Organoloxía

 O patrimonio musical primixenio do que dispoñemos hoxe consiste nunha serie de instrumentos musicais rudimentarios, que se conservan moi parcialmente grazas ás escavacións arqueolóxicas. O paso do tempo e a utilización de materiais perecedoiros para facer estes instrumentos musicais dificultan o coñecemento real da organoloxía utilizada polos homes da prehistoria.

Os instrumentos de percusión corporal son consubstanciais ao ser humano, polo que se considera que tamén existiron. Tamén houbo percutores de pau e pedras de entrechoque, ademais de axóuxeres (pedras, madeiras, láminas de metal, area...); raspadores variados, aerófonos a partires de canas ou ósos; tambores a partires de troncos de árbores; trompas feitas de cornos de animais e arpas, feitas a partires dos arcos que se empregaban para lanzar proxectís.

### Características musicais

En canto aos trazos musicais pouco se pode deducir das fontes musicais, pero probablemente empregasen escalas de entre 2 e 7 sons, impoñéndose probablemente as escalas pentatónicas. As melodías eran curtas e sinxelas, empregando intervalos básicos de 4ª, 5ª e 8ª. Tamén é probable, por comparación con outras tribos actuais, que empregasen: unha polifonía simple, baseada no bordón (unha nota mantida mentres se suma unha melodía diferente), ou unha heterofonía (dúas liñas melódicas con pequenas variantes).

## **3. A audición como método de coñecemento musical: escoitemos!**

Agora que xa coñecemos a complicación de definir a música e as súas orixes, temos que definir cal será o método que empregaremos nesta materia para achegarnos a ela. Aínda que o compoñente teórico será importante para o estudo da Historia da Música, convén ter presenten que o elemento práctico tamén ocupará un relevante posto, especialmente a través da audición musical e da presentación por escrito do seu comentario. A continuación ofrecemos unha guía resumida de como facer un comentario de audición en dúas escoitas:

Os pasos primordiais para facer un bo comentario de audición son:

1. **Escoitamos a peza completa con atención.** Non importa se non a identificamos dende o primeiro momento. Nesta primeira escoita hai que tomar notas de cuestións musicais básicas con tranquilidade referentes aos parámetros musicais:
  - a. Timbre: identificar os instrumentos e voces que interveñen, fixando a atención en cales acadan máis relevancia. Se non coñecemos ben algún timbre podemos determinar a familia instrumental á que pertence (cordófono, aerófono, membranófono, idiófono)
  - b. Textura: tomamos nota de como se ensamblan as diferentes voces musicais (monodia, polifonía sinxela con bordón, melodía con acompañamento, contrapuntística ou homofónica e homorrítmica)
  - c. Melodía: indicamos como son as melodías, respondendo a algunhas preguntas básicas do tipo:
    - i. Son longas ou curtas, a base de motivos?
    - ii. Que figuras empregan? Cal é o seu ámbito?
    - iii. Móvense por graos conxuntos ou por saltos? Teñen un perfil anguloso ou en arco, ascendente ou descendente?
    - iv. Repítense? Que instrumentos levan as melodías principais?
  - d. Harmonía: trátase de identificar o sistema de organización sonoro da composición musical
    - i. Tonalidade, modalidade, atonalidade. Se se pode precisar un pouco máis é mellor.
    - ii. No caso de pezas polifónicas hai que fixarse en se utilizan consonancias ou disonancias.
    - iii. Tamén se pode explicar que papel teñen as cadencias e de que tipo son.
  - e. Ritmo: trátase de describir o comportamento da rítmica dentro da peza
    - i. Indicar se é constante ou cambiante
    - ii. Rápido/ Lento
    - iii. Marcado/ Libre
    - iv. Compás (coa división e subdivisión)
    - v. Indicar se hai algunha voz que leve o peso rítmico no entramado musical
  - f. Forma: nunha primeira escoita pódese intuír cal será a estrutura. Trátase de indicar cales son as partes da peza que trazos ten cada unha delas para consideralas seccións separadas.
2. **Facemos unha primeira redacción.** Despois de tomar notas de tódolos aspectos anteriores é conveniente organizar as ideas e ir perfilando cara onde irán as nosas conclusións. Nesta redacción comprobaremos:





- a. Se temos toda a información necesaria para chegar a unha conclusión. Se nos falta cubrir algún dos apartados anteriores, marcarémolo para a segunda escoita.
  - b. Se xa nos facemos unha idea do tipo de composición, estilo, contexto e mesmo autor.
  - c. Buscamos información adicional sobre o estilo, a obra e o compositor.
3. **2ª escoita.** Neste caso facemos unha escoita selectiva para cubrir os interrogantes que nos xurdiron na primeira volta.
- a. Tomamos nota das respostas axeitadas
  - b. Perfilamos as nosas conclusións mentalmente. Incluso podemos comprobar se as ideas sobre o estilo que temos concordan co que estamos a escoitar de novo
4. **Redacción final.** Para rematar o comentario é moi importante chegar a conclusións de diversa índole que relacionen a audición co marco teórico axeitado:
- i. Cronoloxía (sempre en anos ou séculos; se non se sabe con exactitude pódese recurrir á cronoloxía xeral do estilo)
  - ii. Estilo (Renacemento, Barroco, Clásico, Romántico, Nacionalismo, Impresionismo, Expresionismo, Vangardas do XX, etc...).
  - iii. Xénero (é o tipo de peza que é: ópera, concerto, sonata, sinfonía, etc...)
  - iv. Trazos fundamentais, dependendo da escoita. O que marcamos no punto 1 serían as pistas que nos levarían a un estilo, compositor, época determinados...



Podes practicar a facer algún comentario de audición de elección libre de calquera estilo ou período histórico.

**¡IMPORTANTE! Un comentario de audición sen conclusións de estilo e época non é válido, porque sería meramente descritivo. É crucial chegar a conclusións que relacionen a composición musical coa materia teórica vista na clase**

#### ACTIVIDADES RECOMENDADAS PARA REFORZAR AUDICIÓNS:

- Fai un listado das audicións que facemos na clase para ilustrar cada tema.
- Selecciona as audicións que che pareceron máis significativas de cada tema.
- Fai outra escoita con atención (discos da biblioteca, rede...)
- Se algunha che chama a atención, consulta libros ou busca información sobre ela na rede.
- Procura facer para ti, a maiores do que fagamos para a clase, un comentario de audición de cada tema na casa.
- Elabora un listado de dúbidas, se che xorden, e consúltaas coa profesora.

**Exercicio:** Podes intentar facer un comentario de audición esquematizado do Adagio inicial da sinfonía nº 36 (Linz) de Mozart K. 425 ata o minuto 1'40'' (<https://www.youtube.com/watch?v=hwxNp-LzDY0>).

# Tema 2. Música e pensamento musical no mundo antigo

Neste tema comezaremos o noso periplo polo estudo da música dende as primeiras civilizacións, xurdidas aproximadamente en torno ao ano 3000 antes de Cristo<sup>2</sup>. A continuación abordaremos a música na Antigüidade clásica –Grecia e Roma- a través da explicación do papel que a música desempeñou na sociedade e nos escritos teóricos. A través da mitoloxía comprobaremos a importancia da música no imaxinario grecorromano, que tivo a súa representación na música real en diversas manifestacións vocais e instrumentais. Mais o groso do tema estribará no estudo das teorías sobre a música (harmónica, *ethos*, rítmica e esferas), que sustentaban os escritos dos principais filósofos sobre os que se asentan moitos dos preceptos básicos da cultura occidental.

## 1. As primeiras civilizacións: a organoloxía como fonte de información

### 1.1. Exipto

#### Características xeográficas


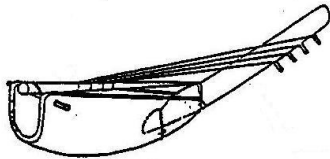



Exipto foi un país que albergou unha das civilizacións antigas máis esplendorosas, grazas á súa situación xeográfica en torno ao río Nilo. O río permitiu aos exipcios navegar con certa facilidade por todo o país, ademais de ofrecer unhas terras moi fértils grazas ás crecidas fluviais. A partir de aproximadamente do ano 3000 a.C. Exipto estivo gobernada por faraóns de diferentes dinastías, que procuraron deixar unha pegada do seu poderío a través de diversos monumentos funerarios (pirámides e mastabas) e relixiosos (templos). En xeral, o goberno e a sociedade exipcia estaba articulada en torno á relixión, polo que tanto a arte coma a música estaban directamente relacionadas con ela.






#### Organoloxía

Os restos de instrumentos musicais son máis ben escasos, polo que a principal fonte de información son os baixorrelevos dos monumentos relixiosos. Procuraremos estudar cada instrumento segundo a familia á que pertenza, seguindo a clasificación de Hornsostel e Sachs en cordófonos, aerófonos, idiófonos e membranófonos.

<sup>2</sup> Podes descargar un libro de Curt Sachs sobre a música no mundo antigo pinchando [aquí](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/LA_M%C3%9ASICA_EN_EL_MUNDO_ANTIGUO._Oriente_y_Occidente._Curt_Sachs..pdf):  
([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/LA\\_M%C3%9ASICA\\_EN\\_EL\\_MUNDO\\_ANTIGUO.\\_Oriente\\_y\\_Occidente.\\_Curt\\_Sachs..pdf](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/LA_M%C3%9ASICA_EN_EL_MUNDO_ANTIGUO._Oriente_y_Occidente._Curt_Sachs..pdf))

CORDÓFONOS	<b>Arpa</b>	<p>Un dos instrumentos que aparece con máis frecuencia é a arpa, que xa figura en relevos do Imperio Antigo. O trazos básico das arpas é que a súa <u>caixa de resonancia está perpendicular ás cordas</u>. En Exipto pódense diferenciar varios tipos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Arpa de arco</u> (“<i>bnt</i>”), que está vinculada ao culto relixioso. A nivel formal pode ter entre 6 e 8 cordas e está elaborada en madeiras nobres con incrustacións de nácar ou de metal. Normalmente tócase sen plectro, de pé [figura da dereita] ou sobre o ombreiro.</li> <li>• <u>Arpa angular</u>, que aparece sobre todo no Imperio Novo e supón un incremento notable de número de cordas (de 6 a 20) e de gama de sons con respecto ás anteriores. Este tipo de arpas está composto de dúas pezas: o <u>xugo</u> e a <u>columna</u>, que están ben diferenciados. Pode ser executada de pé, en posición sentada ou co instrumento en horizontal.</li> </ul>	 
	<b>Laúde</b>	<p>O laúde é un cordófono composto, aparecendo na maioría das representacións iconográficas o <u>tipo de mastro longo</u> [representación da dereita]. Normalmente aparece con 3 cordas e un resoador con con perfil oval. A súa execución é sempre con plectro en dúas posicións diferentes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ de pé, coa caixa sobre o peito en posición horizontal;</li> <li>○ sentado, co instrumento en posición vertical á maneira oriental.</li> </ul>	
	<b>Lira</b>	<p>A lira é un cordófono composto, que se executa con plectro, apoiada sobre o peito. A diferenza con respecto ás arpas é que <u>as súas cordas discorren paralelas á caixa de resonancia</u>. Co paso do tempo tenden a facerse máis lixeiras, aínda que o normal é de dispoñan de 13/14 cordas en abanico.</p>	
AERÓFONOS	<b>Frauta faraónica</b>	<p>Tamén <i>seba</i> ou <i>seby</i>, formada por cana aberta en ámbolos dous extremos, cunha lonxitude variable. Esta frauta colócase diagonalmente na boca e funcionalmente está vinculada ao culto funerario.</p>	
	<b>Clarinete ou óboe dobre</b>	<p>Consta de dúas canas unidas entre si, con 3 ou 4 orificios de dixitación. Como nas representacións non se sabe se levaba lingüeta dobre ou simple, por iso se dubida en chamar clarinete ou óboe.</p>	

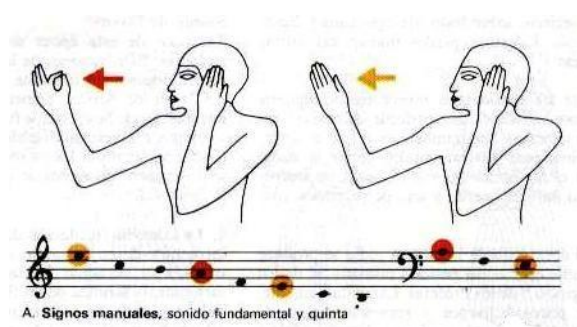
	<b>Trompeta</b>	 <p>Instrumento de vento con boquilla sen orificios. Son famosas as atopadas na tumba de Tutankamón.</p>
IDIÓFONOS	<b>Texoletas</b>	Tamén denominadas taboíñas de entrecohoque, feitas en madeiras duras ou cabeiro de hipopótamo.
	<b>Sistro</b>	<p>Idiófono de golpe indirecto que soa por medio do sacudimento. Era un instrumento que estaba vinculado á liturxia, asociado á flor de loto nos ritos. Está igualmente en relación coa deusa Hator (deusa con cornos). Hai <u>dúas variantes a forma</u>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Sistro de Iba: forma de ferradura .</li> <li>○ Sistro de Naos: silueta de templo estilizado.</li> </ul> <p>Hai tamén <u>dúas variantes segundo o material</u>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Metálico (<i>Sesstet</i>). Construído en bronce, introducido polos Hicsos</li> <li>● Terracota ou madeira (<i>Sehem</i>). De menor sonoridade.</li> </ul>   <p><u>segundo</u></p>
MEMBRA NÓFONOS		Dentro deste grupo destacan os tambores (chamados “ <i>Tehen</i> ” no Imperio Antigo), que podían ser de tres tipos: Circulares, de marco; Semiesféricos (timbal); ou Tubulares. Tamén había pandeiros circulares e cuadrangulares (chamados “ <i>Saiu</i> ”).

## Teoría musical



Ademais das representacións de instrumentos musicais perfectamente identificables, atopáronse varios relevos curiosos, que contiñan a unha serie de personaxes que presentaban ás veces unha man na larinxe e outra no oído. Con respecto a estas representacións existen varias teorías, que consideran que poden ser cantantes, directores ou ideogramas musicais.

No caso de ser cantantes, a man no oído podía ser para saber mellor a súa melodía e a man na garganta podía ser para conseguir un son máis gutural. En calquera caso, estes cantantes estarían vinculados ao culto nos templos, interpretando himnos de loanza aos deuses. No caso de ser



ideogramas, cada postura faría referencia a un aspecto de notación determinada, coma notas ou formas musicais. A tese que parece cobrar máis forza é a de que se trata dos primeiros usos da **quironomía**, que representaba a directores de coro ou grupo instrumental, que con cada xesto (signo manual ou posición do brazo) indicaba os sons aos músicos, como se reflicte no debuxo de Hickmann [lámina anterior].

Despois de estudar as representacións iconográficas de instrumentos e de coñecer ben a ideoloxía dos exipcios, os estudosos chegaron a varias conclusións con respecto á teoría musical. En canto á súa funcionalidade parecía claro que a música estaba **asociada a rituais relixiosos**, xa sexa de conmemoración cara un deus ou de carácter funerario. Polo tanto a música non tiña inicialmente un compoñente lúdico, senón que buscaba ser un vehículo cara o transcendente.

*Curt Sachs*, despois de estudar os instrumentos musicais con detalle, chegou á conclusión de que a música do Exipto faraónico debeu de ser unha **música sinxela**, baseada en escalas de 2 a 7 sons, que se articulaban en **melodías curtas** con intervalos amplos (4ª, 5ª e 8ª). No caso de empregar polifonía usarían unha **polifonía simple**, baseada no bordón ou incluso unha heterofonía. Tamén é posible que a música fose de tipo **responsorial**, alternando a intervención de solistas e de grupo.



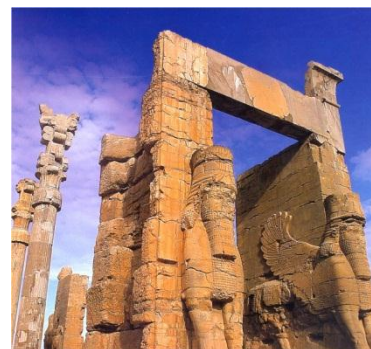
**Curiosidades:** No 2011 saltou a nova de que uns arqueólogos descubriron no Val dos Reis de Exipto a tumba dunha cantante que viviu hai 3.000 anos. Un equipo da Universidade de Basilea achou un pasadizo enlazado co de Tutmosis III (1479-1425 a.C.) en Karnak, preto de Luxor. A muller enterrada chamábase **Nehmes Bastet** e era filla do Sumo Sacerdote de Amón. Unha placa próxima ao sarcófago revelaba que cantaba ao deus supremo Amón-Ra durante a XXII dinastía (945-712 a.C.), aínda que posiblemente tamén tocase varios instrumentos. Sendo filla dun sacerdote, de estatus social elevado, é posible que recibise unha educación musical completa, incluíndo as artes musicais, moi vinculadas cos estudos cosmolóxicos e matemáticos.

## 1.2. Mesopotamia

### Características xeográficas e culturais

A rexión de Mesopotamia, situada entre o Tigris e o Éufrates, estivo ocupada ao longo dos anos por diversas civilizacións que se foron sucedendo, polo que o estudo desta localización xeográfica foi moito máis complexo e diverso que no caso exipcio.

Dende o cuarto milenio antes da nosa era fóronse sucedendo diversas civilizacións que deixaron a súa peculiar pegada:



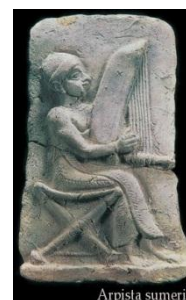
1. **Sumerios** (dende o 3.200 ata o 2.300 a.C.). Foi o primeiro pobo do que se conservan restos de instrumentos musicais e representacións iconográficas, pero o máis relevante é que é o primeiro pobo do que se conservan fontes escritas que falan sobre o papel que desempeñaba a música na súa sociedade. A música era utilizada sobre todo para completar os ritos de carácter relixioso por medio de himnos e salmos.

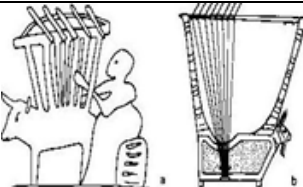

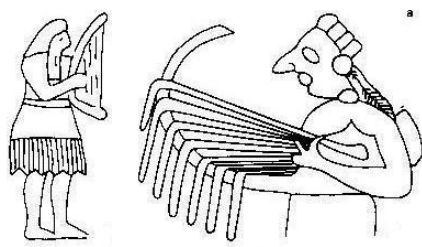
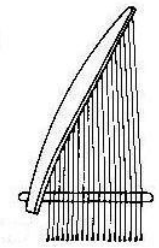


2. **Acadios** (dende o 2.300 ata o 1.700 a.C.). Foron un pobo máis monárquico e divinizado, pero que herdaron a cultura do pobo sumerio.
3. **Babilonia**. Esta cidade coñece o seu esplendor en torno ao 1.700 a.C., aparecendo alí novos instrumentos musicais que se utilizaban tamén para os ritos relixiosos, especialmente funerarios, e para as marchas militares.
4. **Imperio Asirio** (entre 1.800 e 600 a.C.). Desta cultura consérvanse moitos relevos de caza, asociándose a música non só ao mundo relixioso senón tamén lúdico. Isto é unha novidade, porque a música comeza a entrar como forma de entretemento nas casas reais.
5. Durante o último milenio antes de Cristo, en convivencia coa civilización grega e romana, estivo asentado nesta situación xeográfica o **pobo caldeo**.

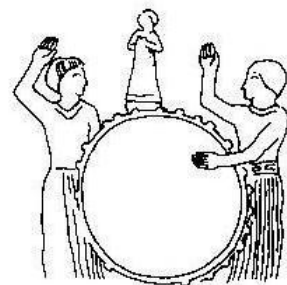
## Organoloxía

As fontes para o estudo da música nas civilizacións asentadas en Mesopotamia están baseadas na iconografía musical (representacións en relevos), na literatura (escritura cuneiforme) e na arqueoloxía (hoxe en museos coma o Louvre, o British ou o de Filadelfia). Os instrumentos dos que se conservan algúns datos son:



CORDÓFONOS	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Lira sumeria</b>: era o instrumento nacional por excelencia. Estaba dotada dunha caixa de resonancia decorada e dun grupo de cordas (ata 11), que se colocaban en forma de abanico de xeito paralelo á caixa de resonancia. Podíase tocar cos dedos ou cun plectro e tiña unha clara vinculación relixiosa. Había dous tipos de lira: a portátil (de brazos torneados ou rectos) e a de gran tamaño (<i>algar</i>).</li> <li>- <b>Laúde</b>: ou tamén chamado <i>pan-tur</i>, presenta 2 ou 3 cordas, un mastro longo e unha caixa sonora ovoide [véxase debuxo da dereita].</li> <li>- <b>Arpa</b>: ou tamén chamada <i>summû</i>, estaba caracterizada por presentar un corpo de resonancia perpendicular ás cordas. Segundo a súa forma podía ser <u>de arco</u> (vertical ou horizontal) e de ángulo. A <u>arpa de ángulo</u> xorde no período sumerio, pero ten o seu maior desenvolvemento en Babilonia. Ten caixa de resonancia na parte superior [véxanse as láminas de abaixo].</li> </ul>	 
	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Arpa de arco</b></p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Arpa de ángulo</b></p>  </div> </div>	

AERÓFONOS	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Aerófonos dobres</b> con lingüeta sen identificar (óboes ou clarinetes?)</li> <li>- <b>Aulos rectos:</b> tipo frauta, de tamaño considerable</li> <li>- <b>Cornos:</b> hastas de animais, destinadas para dar sinais de cacerías.</li> </ul>
IDIÓFONOS	Címbalos, campás, placas de entrechoque, sistros, etc.
MEMBRANÓFONOS	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Pandeiros</b></li> <li>- <b>Tambor de marco:</b> ou tamén chamado <i>lilissu</i>, é un tambor circular de grande tamaño (1.5-1.8 metros de diámetro), que se toca en posición vertical por dous músicos. É un instrumento que ten a súa propia sacralidade, adicándose ao culto á lúa [lámina da dereita].</li> </ul>



### Teoría musical e pensamento a través das fontes

A música tiña un importante compoñente relixioso, especialmente no pobo sumerio e acadio, pero formaba parte igualmente do cotiá (relixión, cerimonia, cantos de traballo...). A música podía formar parte de diferentes tipos de festas:

- **Relixiosas:** ciclos anuais, renovación do ano na primavera, cerimonia funeraria...
- **Militares:** utilizando sobre todo instrumentos coma arpas de ángulo e aerófonos.

Os músicos eran considerados ás veces coma profesionais, xa que se formaban nos templos e se organizaban en corporacións. Tamén había un bo número de “danzantes”, que formaban parte das cerimonia festivas. Existían tamén “cantantes” ou “recitadores”, que estaban xerarquizados segundo a súa función:

- NAR: cantantes para o canto litúrxico.
- GALA: só para lamentacións fúnebres.
- LALLARU: para os responsorios da liturxia.



Os cantos rituais (*ersemma*) probablemente fosen do tipo de “**salmódias logomeloxénicas**”, é dicir, unha forma mixta entre o canto e o recitado, no que a palabra marca o valor da música.

Segundo *Curt Sachs*, probablemente se usasen escalas pentatónicas e heptatónicas para facer unha **polifonía básica** (co uso do bordón) tanto de xeito **responsorial coma antifonal**. A organización melódica probablemente evitase os semitóns e os tritóns, intentando explicar a música en conexión coa astroloxía e as matemáticas.

## 2. Grecia e as orixes da teoría musical

### 2.1. Características xeográficas e culturais

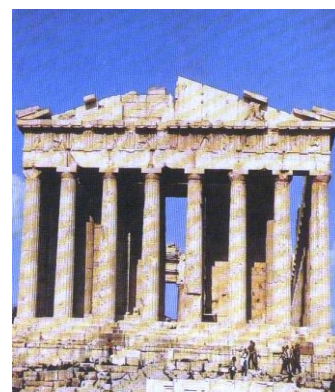
A cultura grega é a primeira civilización da que conservamos datos musicais de certa relevancia, xa que aínda hoxe en día podemos consultar importantes tratados teóricos.

Non se conservan moitos fragmentos musicais (só 40 en máis de sete séculos), xa que a notación musical non estaba demasiado difundida, e só se conservaron aquelas pezas que eran

consideradas realmente significativas. Moitas delas puideron desaparecer, xa que estaban escritas en material perecedeiro coma o papiro. A cultura musical grega foi moi relevante pola influencia que tivo posteriormente na Idade Media, xa que moitas das ideas dos filósofos gregos permaneceron no tempo, como veremos máis adiante.

O estudo da cultura e da arte gregas pasa por unha serie de fases que comezan en torno ao ano 1000 a. C. As etapas máis destacadas da arte e cultura grega son:

- Período arcaico (s. IX-VI a.C.)
- Período clásico (s. V-IV a.C.)
- Período helenístico (s. III-I a.C.)



### 2.2. A música na vida e no pensamento da Antiga Grecia

#### A. Os mitos

Non se conservan datos obxectivos sobre a música ata aproximadamente o 800 a.C., baseándose todo o anterior nos mitos. Isto débese tomar con certa cautela, xa que en moitas ocasións este tipo de historias dependen directamente das interpretacións subxectivas que se lles dean.

Os mitos (do grego μῦθος, *mythos*, «relato», «conto») é un relato tradicional protagonizado por seres sobrenaturais como deuses, semideuses, heroes ou personaxes fantásticos. Os mitos pretenden ofrecer unha explicación total da realidade baseándose na natureza, pero non deixan de ser arbitrarios en moitas ocasións. Para coñecer estes mitos son fundamentais, entre outros, os escritos de Homero (*A Ilíada* e *A Odisea*).

Os mitos ofrecen historias sobre as orixes da música grega, estando presentes constantemente deuses e heroes. Un dos mitos básicos para a orixe da arte está nas nove musas, fillas de Zeus e Mnemosine, que representaban á arte e á música en xeral. De feito, *mousiké*. De onde provén música- significada arte das musas, xa que moitas delas tiñan relación directa coa música. Por



exemplo, *Terpsícore* era a musa da poesía coral e da danza; *Erato* era a musa da canción amatoria; *Euterpe* a musa da música e da frauta e *Polimnia* era a musa dos cantos e dos himnos. Á marxe das musas, a música estivo presente xa na dualidade entre os deuses Apolo e Dionisos, que representaban dúas realidades completamente diferentes:

**APOLO** era o deus da luz, da verdade e da interpretación do sonhos. Era un deus moi importante no Olimpo, despois de Zeus, e representaba a miúdo á pureza, luminosidade, orde, medida e equilibrio. Era un ser capaz de dominar o orgullo humano e de restablecer a orde, identificándose coa música na súa dimensión curativa. Este deus é representado a miúdo tocando a “cítara”, sendo tamén o director da musas [Representación na lámina da esquerda]

**DIONISOS** era o deus das forzas primitivas, do viño, da danza e do teatro. Normalmente estaba asociado ao entusiasmo e á loucura, representándose case sempre cunha natureza orxiástica. Era un deus que procedía de Asia menor e que aparecía representado case sempre rodeado de personaxes bailando en escenas de carácter festivo. Dionisos pode aparecer tocando dous instrumentos diferentes: por un lado, un instrumento musical chamado “barbitón” (tamén de corda, pero cun son máis grave e cuns brazos máis longos que a lira) [véxase a lámina da dereita]; por outro lado, aparece asociado ao “dobre aulos”. Na mitoloxía grega aparecen outros mitos relacionados coa música:



<p><b>Hermes</b> aparece coma creador da lira. Hermes o fillo de Zeus e Maya, a máis nova das Pléyades. Mentres o seu irmán Apolo pastoreaba os rabaños de Admeto, Hermes rouboulle o gando, levándoo á cova de Pilos. Despois de sacrificar aos animais roubados, fuxiu á súa do Cileno, onde ao chegar atopou na entrada unha tartaruga. Despois de vaciala, tensou sobre ela cordas para dar orixe á primeira lira.</p>	<p><b>Marsias</b>, o sátiro, reta a Apolo a unha competición musical. O mito indica que o sátiro Marsias estaba moi orgulloso de como tocaba o “aulos”, así que retou a Apolo coa súa cítara a unha competición musical. O tribunal estaría formado polas musas e os habitantes de Nisa, que observaron que Marsias tocaba moi ben, case mellor que Apolo. Este, véndose derrotado, comezou a tocar dándolle a volta á cítara e retando a Marsias a que fixera o mesmo co seu instrumento. Pero Marsias non lle puido dar a volta ao “aulos” e seguir tocando, así que ao final saíu gañador Apolo.</p>
<p><b>Mito da creación do aulos:</b> o mito di que o inventou a deusa <b>Atenea</b>, pero como ao mirarse ao río se vía deformada e fea, tirouno, recolléndoo Marsias.</p>	<p><b>Mito de Orfeo:</b> Orfeo era un pastor de Tracia, fillo de Calíope (musa da poesía e da canción narrativa). Era un gran músico, capaz de conmoer ás pedras, parar aos ríos, amansar ás feras... Normalmente é representado cunha lira ou ás veces cunha cítara, o que lle daba un gran poder.</p>



Orfeo estaba casado con Eurídice, que morreu tras ser mordida por unha serpe. Eurídice descende ao mundo dos mortos e Orfeo decide coa axuda das musas e da súa música baixar a por ela. Ao longo da súa viaxe ten que empregar a música para domear a diversos seres mitolóxicos coma ao Cancerbeiro ou ás Furias. Despois dunha longa viaxe convence ao deus dos infernos (*Hades*) para que lle permita levala de novo ao mundo dos vivos, pero coa condición que Orfeo vaia diante e non voltee baixo ningún concepto a cabeza para mirar á súa muller. Pero xa no intre en que el estaba no mundo dos vivos e ela estaba a atravesar co seu pé o último rescoldo de sombra, Orfeo mirouna e toda a súa viaxe perdeu o seu sentido. Orfeo perdeu a Eurídice para sempre.

Orfeo concilia os dous mundos: o dionisiaco (o embriagador) e o apolíneo (coa súa lira encanta aos demais mediante un elemento racional, a harmonía).



**Curiosidades:** Algúns destes mitos permaneceron na música en forma de historias sobre as que se fixeron importantes obras dramáticas, coma o mito de Orfeo, obxecto de numerosas óperas na Idade Moderna. A primeira ópera completa que se conserva é *Orfeo* de Monteverdi, estreada en 1607, que se estrutura nun prólogo e cinco actos. Tamén retomaron este tema compositores do século XVIII coma Gluck ou do século XIX coma Offenbach, mais neste último caso dándolle un toque particular á historia mitolóxica.

## B. O papel da música na sociedade

Para entender cal era a paisaxe acústica da antiga Grecia é fundamental revisar cales foron os roles desempeñados por instrumentistas e cantantes de cada un dos períodos da antiga cultura grega.

### ❖ PERÍODO ARCAICO (ss. IX-VI a.C.)

Foi a era da Épica, encabezada por Homero (s. VIII a.C.), quen deixou para a posteridade importantes poemas épicos coma *A Ilíada* e *A Odisea*. Nesta etapa existían unha serie de cantantes profesionais denominados *aedos* ou *rapsodas*, que ían interpretando narracións mitolóxicas de heroes de pobo en pobo. As narracións que ofrecían eran longuísimas, polo que para memorizalas era preciso empregar unhas fórmulas melódico-rítmicas repetitivas (*nomoi*) que facilitasen a súa aprendizaxe.

■ Tipos de canto usado polos aedos:

- **CITARODIA.** Cara os séculos VII e VI a. C. predominaban os cantos acompañados de cítara, xénero denominado *Citarodia* (ou *Kitharodia*). Este tipo de cantos empregábanse nos ritos para festexar a Apolo. Un dos primeiros creadores deste estilo foi Terpandro de Lesbos.
- **AULODIA.** Cando o xénero da *citarodia* xa estaba arraigado, desenvolveuse o “aulos” como instrumento, e creouse o xénero





da *Aulodia*, asociado ao deus Dionisos. Neste tipo de interpretación son precisos dous intérpretes: un que cante e outro que toque o aulos.

- Destacaron tamén dous tipos de música instrumental: **CITARÍSTICA** (con cítara) e **AULÉTICA** (con aulos).

Cara o s. VI a.C. realizábanse **concursos** de citarodia e aulodia, que eran disciplinas olímpicas, polo que os que vencían eran considerados socialmente. Nos “Nomoi Pythicos” (586 a.C.) os músicos e atletas competían en Delfos polos premios olímpicos. Algúns músicos famosos de citarodia foron Terpandro (que aumentou o número de cordas da cítara) e Píndaro (que creou poesías que se interpretaban coralmente nos xogos *pythicos*). Tamén se facía música puramente instrumental a partires do século VII a.C. De feito no 586 a.C., Sakadas de Argos representou programaticamente só co seu instrumento a loita entre Apolo e o dragón.

A partires do século VI a.C. floreceu a **música coral**, especialmente coa interpretación de himnos. A música coral foi levada ao ámbito profesional por algúns gregos punteiros coma Timoteo de Mileo (s. V-IV a.C.) Os coros estaban dirixidos polos “corifeos”. Os tipos de pezas que interpretaban os coros podían ser:

- **Himnos**: cancións solemnes adicadas aos deuses, acompañadas con cítara, que poden ser de dous tipos: o pean (adicado a Apolo) e o ditirambo (adicado a Dionisos).
- **Escolión**: Canción báquica ou dionisiaca, que se acompañaba co aulos ou o barbitón.
- **Treno**: Canción de lamento fúnebre, que se acompañaba co aulos.
- **Himeneo**: Canción para a noiva, acompañada polo aulos.

### ❖ **PERÍODO CLÁSICO** (ss. V-IV a.C.)

Foi a era da Traxedia, aínda que musicalmente herdan as formas do período anterior. O máis significativo deste período é que xorde a Traxedia como xénero, sendo algúns dos autores máis importantes: Eurípides, Sófocles, Esquilo ou Aristófanes.



A traxedia desenvólvese musicalmente a partires do “ditirambo”, polo que son moi significativas as aparicións dos coros. De feito, o coro formaba parte articuladora dos espectáculos, colocándose na parte dianteira do escenario (*orchestra*) e funcionando como narrador

Non quedan restos musicais, só un fragmento de *Orestes* de Eurípides nun papiro datado entre os séculos III e II a. C., aínda que a traxedia está fechada no 408 a.C. No fragmento escrito consérvanse sete versos de notación musical, só coa parte central, que probablemente fixese o propio Eurípides.

Original notation:  $\phi \quad \eta \quad \rho \quad \eta$   
 $\kappa \alpha \tau \epsilon \kappa \lambda \upsilon \sigma \epsilon \nu$   $\gamma \quad \tau \quad \sigma$   $\omega \omega \varsigma \quad \pi \acute{o} \nu \tau$   $\rho$   $\acute{o}$   
 $\sigma \iota \nu$

Transcription: Ka-te-kly-sen d[einon pono]n oos pon-t[ou labrois ole-thri-oi] sin

Eurípides, *Orestes*, Fragmento de la 1.ª canción incidental (extracto), original y transcripción

## ❖ PERÍODO HELENÍSTICO (ss. III-I a.C.).

Neste período prodúcese unha complicación, virtuosismo, barroquismo e decadencia no ámbito das artes. Desta época datan a maior parte dos escritos sobre técnica e teoría musical.



**Curiosidades:** O número de películas que se ambientan nos relatos épicos de Homero é moi amplo. Xa dende os anos 50 e 60 se produciron filmes sobre estas historias, coma *Ulises* (1954) con Kirk Douglas e Anthony Quinn ou *Helena de Troya* (1956), con Brigitte Bardot. O último referente en Hollywood deste xénero de cine antes do seu rexurdimento fora *Furia de Titanes* (1981), cinta que deu orixe ao *remake* de 2010. A comedia *Onde estás irmán meu?* (2000) foi unha interpretación cómica da *Odisea* feita polos irmáns Coen. Tamén se centra nos temas homéricos *Troya* (2004), estelarizada por Brad Pitt e dirixida por Wolfgang Petersen.

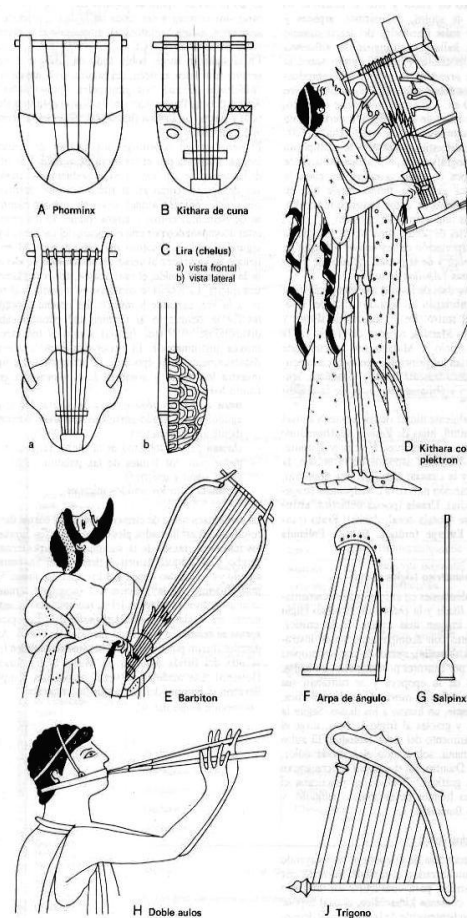


## C. Organoloxía

Os instrumentos gregos coñecémolos grazas a un gran número de representacións iconográficas, especialmente presentes nas cerámicas [Os debuxos de máis abaixo proceden na súa maior parte desta cerámica].

- **CORDÓFONOS:** Dentro deste grupo atopamos a lira, a cítara, o barbyton e a arpa. As liras, cítaras e barbytons comparten a característica de presentar as cordas paralelas á caixa de resonancia, mentres que a arpa e o *trygonon* preséntanas perpendiculares.

- **LIRA:** ten unha caixa de resonancia abovedada, porque orixinariamente se facía cunha cuncha dunha tartaruga (mito de Hermes). Ademais da caixa de resonancia de cuncha, presentaba dous cornos de cabra para suxeitar a travesa á que se fixaban **sete cordas** [fig. C do debuxo naterior]. [Podedes escoitar audicións aquí:](http://www.youtube.com/watch?v=elERNFoEf3Y&feature=related) <http://www.youtube.com/watch?v=elERNFoEf3Y&feature=related>
- **CÍTARA:** é o instrumento asociado a Apolo, de grande tamaño e bastante pesado [fig. D]. Colocábanse no ombreiro esquerdo e tñense coa man dereita cun plectro. A caixa de resonancia é plana no fronte e na parte inferior, e abovedada na parte posterior. As súas sete cordas corren cara unha travesa a través dunha ponte. O precedente da cítara é un



modelo máis sinxelo denominado *phorminx*, que presentaba un corpo de resonancia semicircular, con número de cordas variable entre 4 e 7 [fig. A].

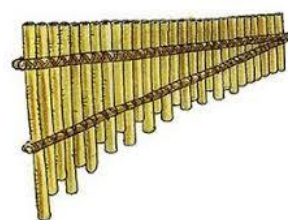
- BARBYTON: é o instrumento asociado a Dionisos, cuns brazos longos e cordas moito máis longas que a cítara [fig. E].
- ARPA: é moi frecuente a aparición con forma de bastón [fig. F], que se difundiu polo Sur de Italia a partires do século V a.C. Outro modelo é o *trygonon* [fig. J], que presenta a diferenza da arpa unha columna frontal.



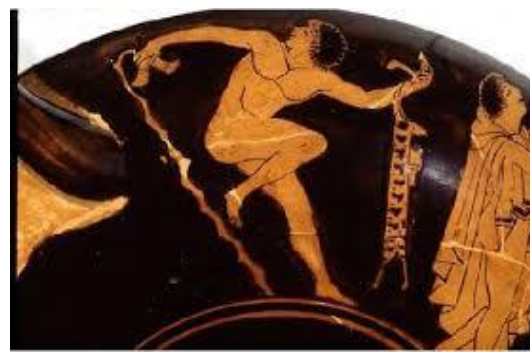
**Curiosidades:** A lírica toma o nome da lira, o instrumentos grego, asimilado sempre á música culta. Tamén hoxe se lle chama “lírica” ao canto clásico ou culto (ópera, zarzuela, etc.). Esta asimilación da lira aos valores máis elevados da música, comporta relegar os instrumentos de vento á música popular. Os deuses tocaban a lira en templos e espazos pechados, mentres que os sátiros –medio homes, medio cabras- tocaban o aulos debaixo dunha árbores cando descansaban de perseguir ás ninfas. Esta dualidade entre corda-nobreza-sala e concerto-vento-pobo-aire libre aínda pervive hoxe en día.

■ **AERÓFONOS.** Estes instrumentos están asociados normalmente ao deus Dionisos, xa que aparecen interpretados en escenas máis festivas e embriagadoras. Destacan o *salpinx*, o aulos e o *syrix*.

- SALPINX: era unha especie de trompeta recta, con embocadura de trompa, que tiña unha función de facer sinais [fig. G].
- AULOS: este instrumento, procedente de Asia menor, tamén se chamaba *bómbix* ou *kalamos* e estaba feito de madeira, marfil ou metal. Presentaba unha dobre lingüeta (tipo óboe) en cada unha das dúas canas, que se sopraban simultaneamente (dobre aulos). Como este tipo de instrumento pesaba bastante, ás veces utilizábanse unhas cintas de suxeición denominadas *phorbeia*. O seu son considerábase doce e apaixonado [fig. H].
- SYRIX: ou frauta de Pan (deus pastoril da Arcadia), consta de 5 ou 7 tubos en fila de diferente lonxitude e grosor. A partires do século III a.C. incluso chega a presentar ata 14 tubos [Véxase lámina da dereita].



■ **PERCUSIÓN:** os instrumentos membranófonos e idiófonos tamén estiveron presentes na cultura grega, destacando algúns coma:



- KROTALA: especie de castañolas de culto a Dionisos [Véxase lámina da dereita].
- KYMBALA: parella de pratillos que xorden a partires do s. IV a.C.
- TYMPANON: tambor de marco.

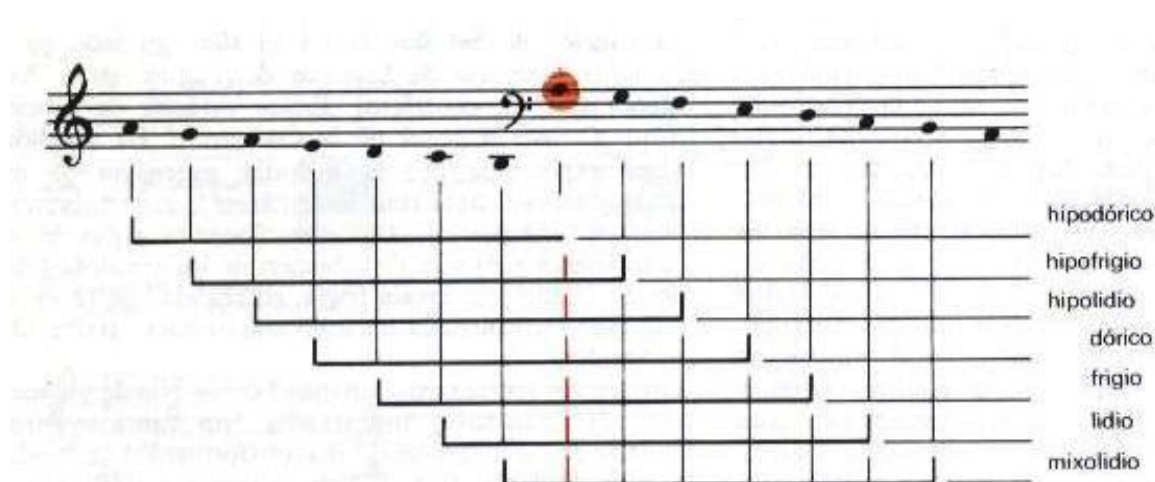
### 2.3. Teoría musical na Antiga Grecia

O pensamento grego é a base da nosa cultura, pero no caso da música é aínda máis relevante, xa que parte do vocabulario básico sobre música que empregamos hoxe en día provén das achegas de Pitágoras (s. VI a.C.). A pesares de que os restos de fragmentos musicais da antiga Grecia non son moi numerosos, si que nos quedaron bastantes escritos de filósofos e pensadores que nos aproximan á teoría musical grega dende dous puntos de vista:

1. Escritos que nos achegan á natureza da música, o seu lugar no cosmos, os seus efectos e os seus usos adecuados dentro da sociedade.
2. Escritos que se preocupan pola descrición sistemática da música e dos seus compoñentes.

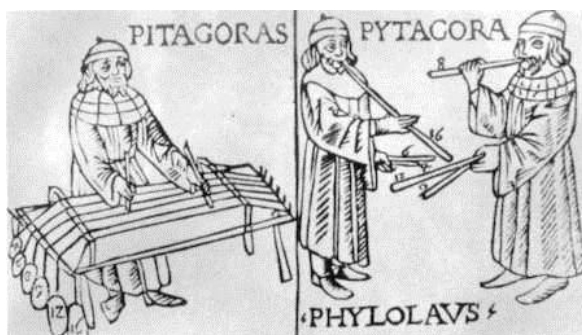
#### A. Teoría harmónica

O punto de partida do sistema de organización sonora na antiga Grecia eran os modos, tamén chamados *nomoi*. Os *nomoi* serían leis baseadas nunha combinación de escalas base e dunhas fórmulas rítmicas determinadas. A lenda di que os *nomoi* foron inventados por Terpandro en torno ao século VIII a.C., cando estableceu en Esparta a ensinanza da música, quedando fixadas xa dende ese momento unhas fórmulas melódicas para funcións determinadas baseadas nos sete sons das cordas da lira.



Segundo Platón os *nomoi* establecéronse no período arcaico como leis musicais que recollían fórmulas austeras, moi en conexión co modo dórico. Pseudoplutarco (s. III d.C.) dicía que os primeiros *nomoi* naceron a cargo de Terpandro, ao basear unha serie de escalas en cada unha das notas das sete cordas da lira.





Cada modo presentaría un ritmo melódico típico, concibido para buscar a íntima relación entre a poesía e a música, procurando chegar a unha unidade estética. De feito, cada modo ou *nomoi* tiña unha consideración

diferente; por exemplo, Platón consideraba que o dórico era un modo máis austero e viril que confería serenidade ao espírito, mentres que o frigio podía entolecer ou o mixolidio era máis voluptuoso.

Un dos primeiros filósofos que se preocupa pola explicación da música e do seu papel no universo foi Pitágoras (s. VI a. C.), quen comeza a aplicar a lóxica á música. Para este autor o Universo era perfecto e tiña unha forma concéntrica, de xeito que cada compoñente do Universo tiña que acadar esa perfección por medio da “harmonía do universo”. Dita harmonía estribaba segundo Pitágoras no NÚMERO, polo que a explicación da natureza, e en concreto da música, pasaba pola aplicación das matemáticas. Pitágoras por medio do estudo do monocordio chega á conclusión de que na música hai tres intervalos perfectos, que son a 8ª (*diapasón*), a 5ª (*diapente*) e a 4ª (*diatesaron*). Estes intervalos pódense expresar por medio de quebrados simples, sacados do experimento do monocordio. Pitágoras chegou á conclusión de que a música contén en si mesma os principios organizadores do universo, as matemáticas.

Pitágoras colleu unha corda do monocordio e chegou ás seguintes conclusións:

- 8ª: 2/1. Mentres unha corda vibra unha vez, a que sona unha oitava superior faino dúas.
- 5ª: 3/2. Mentres unha corda vibra 2 veces a outra a unha relación de 5ª, vibra 3.
- 4ª: 4/3. Mentres unha corda vibra 3 veces, a outra a unha relación de 4ª vibra 4 veces.

Despois de fixar os quebrados equivalentes a cada son, chegouse á conclusión de que a diferenza entre a 4ª e a 5ª é de 9/8, polo que o quebrado que define a distancia de ton é 9/8.

**Aristoxeno** (s. IV a. C.) segue traballando na explicación matemática da música, indagando nas posibles explicacións do ton dende outros puntos de vista. Para Aristoxeno o ton era a distancia que cabía dúas veces e media nun *diatesaron* (4ª), xa que el empregaba máis o oído que Pitágoras, que buscaba máis unha especulación matemática. Como Aristoxeno buscaba a distancia que podería haber entre LA-MI, o máis importante era localizar o lugar onde se podería dividir o intervalo en partes (*infixo*). De resultado desta división interna xorden os tres xéneros harmónicos básicos da teoría grega: o diatónico, o enharmónico e o cromático.

- i. Enharmónico:  $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + 2$  tons
- ii. Diatónico:  $\frac{1}{2} + \text{ton} + \text{ton}$
- iii. Cromático:  $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1\frac{1}{5}$  ton





Filolao, seguidor de Pitágoras, intenta atopar novos intervalos diferenciando entre o ton (*epogdoo*) e o semitón (*diesis*). Filolao, por medio de razoamentos matemáticos, marcou a diferenza entre un semitón menor (*diesis*) e un semitón maior (*apótome*), polo que diferencia entre diferentes xéneros enharmónicos. **Arquitas de Tarento** (s. IV a.C.) vai máis alá e procura non só chegar a un razoamento matemático senón tamén buscar a beleza e a verdade da música, formulando o *principio de superparticularidade*, co que pretende manter na música unhas claras proporcións tanto nos acordes coma nos tetracordos.

### B. Teoría rítmica

Como explicamos ao definir os *nomoi*, as fórmulas melódicas case sempre ían asociadas a unhas fórmulas rítmicas, apropiadas para expresar un determinado tipo de carácter ou de texto.

Unha boa parte da música estaba asociada aos textos, polo que ademais do ritmo (ritmo abstracto) as pezas musicais presentarían un metro, dependente da acentuación textual. Dentro deste metro existen dous elementos: a *tese* ou golpe forte (tensión) e a *arse* ou golpe débil (distensión). **Aristoxeno** destacaba ao respecto que a unidade rítmica básica de calquera peza musical era a denominada *protus chrono*, que fai referencia á sílaba máis pequena ou ao xesto mínimo, que se podería simplificar no quebrado 3/2.

### C. Teoría das esferas

En Grecia as relacións musicais estaban en estreita conexión coa “harmonía” do universo, segundo se plasmaba xa en Pitágoras. Esta teoría pretende explicar de xeito indutivo, non experimental, o concepto de cosmos. O aspecto fundamental deste tipo de teoría é que o universo é todo orde e harmonía, e que esa harmonía universal se pode trasladar á música, xa que é a plasmación tanxible dos números, que son a perfección.

Os elementos do universo están en constante tensión, que se mantén equilibrada grazas a unha relación harmónica dos compoñentes. Por iso os gregos consideraban que a harmonía era o equilibrio entre os contrarios, segundo desenvolveu máis adiante Filolao. Os gregos crían que a música era real no universo, xa que todo na natureza era movemento (Heráclito di que “todo flúe”) e a música é movemento harmónico. Os gregos pensaban que as esferas do universo estaban en constante movemento e que por iso se producían sons consonantes. Eles argumentaban que eses sons

non se escoitaban porque nunca puidemos escoitar o silencio, así que só se as cousas deixasen de vibrar seríamos capaces de apreciálo.

### **D. Teoría do *ethos***

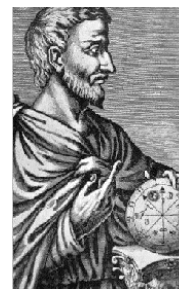
Os pitagóricos van máis alá á hora de considerar a función da música, xa que din que tamén a nivel interior (alma) se produce movemento e polo tanto tamén a música pode afectar á alma. Damón de Oa (s. V a.C.), mestre de Pericles na Atenas clásica, que despois é tomado por Platón, explica as ideas éticas ou morais que pode transmitir a música, capaz de afectar ao espírito individual e colectivo. Por iso consideraba fundamental a oficialización da música, para evitar prácticas perigosas que puidesen afectar de xeito negativo á sociedade.

A partires de Damón de Atenas comézase a introducir a música nun plan docente que inclúe diferentes tipos de coñecementos: teoría musical, interpretación, técnicas de versificación, composición poética e incluso dramática. A teoría do *ethos* incide en que a música pode influír na alma e incluso ten a capacidade de modificar o carácter. A música ten un carácter moral, tendo cada un dos elementos musicais un sentido ético, que se aplica en cada un dos modos. A música ten un poder de transformación do individuo (poder catárquico), tal e como xa recoñecía **Aristóteles** (s. IV a.C.), quen consideraba que a música podía elevar ao espírito.

## **2.4. Os principais filósofos e a súa visión da música no mundo e no universo**

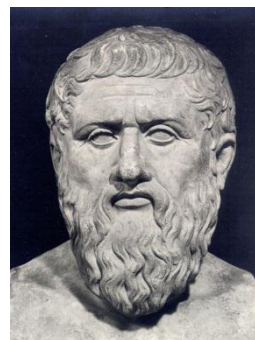
Neste apartado recapitularemos ideas de pensadores e filósofos que xa presentamos no punto anterior.

**PITÁGORAS** (s. VI a. C.) centraba a súa explicación do universo na idea de perfección; unha perfección que só podía existir grazas á harmonía que existía no cosmos. Esta harmonía universal tiña, segundo Pitágoras, unha base numérica, de xeito que a natureza podía ser explicada en termos matemáticos. Seguindo esta idea, Pitágoras intentou definir os intervalos musicais por medio de números, achando unha serie de proporcións que eran a base das escalas musicais. De resultas desta formulación Pitágoras chegou á conclusión de que a música contén en si mesma os principios organizadores do universo (o número), polo que a súa explicación respondería unha especulación matemática. Esta teoría musical sería crucial na Idade Media, e influiría de xeito directo no canto gregoriano, un canto perfecto que poñía ao ser humano en contacto coa divindade.



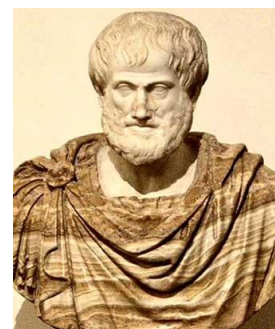
**PLATÓN** (s. V a.C.) tomará as ideas de pensadores anteriores, coma Damón de Atenas, e especulará sobre a música e as súas relacións coas artes, política, filosofía, educación, etc.

Nos escritos de Platón atopámonos con dúas visións contraditorias sobre a consideración da música. Por unha banda, condénaa por implicar imitación e traballo manual (*tecné*) → música práctica (*Las leyes*). Por outro lado, deféndea polo valor educativo da música abstracta baseada en principios pitagóricos, que representaría unha forma suprema de beleza ou verdade → música teórica (*Fedón, Fedro*).



Para Platón, seguindo as ideas cosmogónicas de Pitágoras, a harmonía podía ser de dous tipos: a que se ve e se escoita e a que só se ve (proporcións numéricas). Nas teorías de Platón a teoría das esferas e a teoría do *ethos* tamén están presentes, chegando a considerar que a música por medio dos *nomoi* pode influír directamente na política. De feito, Platón prohibirá determinados tipos de música, indicando que cada modo é apropiado para un determinado tipo de xente. No libro o *Fedro*, Platón explica o mito das cigarras para darlle relevancia á música coma un don divino. Segundo este mito, os homes estaban escoitando a música das musas e tan embelesados estaban que deixaron de comer e beber ata que morreron, converténdose en cigarras. Só os que se interesasen por estudar as razóns polas que existía a música (teoría) serían homes de verdade. Para Platón a música abstracta é sinónimo de perfección, polo que permite chegar ao coñecemento e á divindade (Mito da caverna).

**ARISTÓTELES** (s. IV a.C.) retoma as ideas platónicas e pitagóricas, pero introduce un novo ideario máis hedonista, dándolle importancia non só á música teórica senón tamén á que se goza por medio dos sentidos. Para Aristóteles a música forma parte da educación do individuo, xunto coa aritmética (cultiva a mente) e a ximnasia (cultiva o corpo). A música sería o complemento perfecto para cultivar a alma, iso si, sempre obterá mellores resultados o que a escoita que o que a practica. Por iso Aristóteles defende a existencia do músico diletante (non profesional). No pensamento aristotélico a música, por medio dos *nomoi*, pode reflectir os estados da alma, polo que cada un deles debe de ser interpretado no lugar e contexto apropiados. Para Aristóteles a música pode producir unha catarse, pola que un determinado tipo de música pode influír de xeito directo nun estado de ánimo.



**ARISTOXENO** (s. IV a. C.) seguiu as pautas hedonistas de Aristóteles ao intentar estudar a música utilizando a percepción auditiva, chegando á definición do ton, como xa vimos en puntos anteriores. Para Aristoxeno, a música suma dous aspectos en si mesma: o mutable (sentidos) e o

inmutable (intelecto). Outras aportacións deste filósofo xa están vistas en relación á teoría harmónica (establece os xéneros básicos) e á teoría rítmica (*protus chrono*).

Despois de Aristóteles e Aristoxeno aparece a Escola Peripatética en Alexandría, que supón o punto de inflexión teórico entre a Antigüidade e a Idade Media. Nesta escola, formada por pensadores coma Teofrasto e Cleónides, a principal preocupación musical estriba no estudo estético da música.

A partires do século III d.C. aparece unha nova escola: a neoplatónica, que retoma ideas musicais procedentes de Pitágoras e Platón, indagando no estudo místico da música. Algúns dos representantes desta corrente de pensamento son Plotino e Porfirio, que legaron un importante corpus de pensamento metafísico platónico á Igrexa cristiá por medio de Boecio, como veremos en temas posteriores.

### 3. Roma ou a herdanza da civilización grega

#### 3.1. Características xeográficas e culturais

O territorio italiano estivo dende o século VIII a.C. ocupado polos etruscos, ata que unha insurrección do pobo romano no s. VI a.C. provocou a saída dos etruscos e Roma pasouse a converter nunha cidade-estado independente, que adoitou unha forma de goberno republicana. Dende entón a evolución da política interna de Roma caracterizarase por

unha serie de constantes liortas entre a aristocracia romana (patricios) e as clases populares (plebeos), que xerarán unha relativa democratización da República. Os enfrontamentos sociais xeraron conflitos militares, implantándose tras unha dura guerra entre o 49-46 a.C. un réxime monárquico encabezado por César, que instauraba o Imperio Romano, vixente entre o s. I e o V d.C.

En moitos aspectos a cultura romana foi herdeira da grega (relixión, arte, filosofía, etc.), aínda



que se diferenciou pola busca do utilitario das cousas, especialmente na concepción da cidade (traídas de auga, rúas pavimentadas, lugares de entretemento ...).

O feito de que Roma dominase extensos territorios a través do seu Imperio, fixo que se implantasen neles as formas políticas, económicas e culturais romanas. Deste xeito, os pobos sometidos fóronse romanizando, adoitando o latín coma lingua oficial e adaptándose aos esquemas culturais da civilización romana.



A orixinalidade da arquitectura romana radicou na creación dunha pluralidade de edificios e monumentos urbanos, caracterizados pola súa funcionalidade, o seu colosalismo e unha preocupación estética menor ca dos gregos (*Coliseo, Panteón de Roma ...*). Os xéneros artísticos nos que destacou a arte romana foi no retrato, destacando os bustos de tódolos emperadores, e no relevo histórico, como a *Columna de Trajano*.

### 3.2. Música e sociedade: fontes de estudo, organoloxía e funcionalidade

A música dos romanos non amosa a autonomía da música grega, pero as fontes musicais deixan testemuña de que desempeñaba un papel relevante no culto, na sociedade, en banquetes, na danza, no traballo e no exército.

As fontes de estudo da música son a iconografía musical, restos arqueolóxicos de instrumentos e textos literarios de autores coma Cicerón, Quintiliano, Séneca, Virxilio, Vitruvio ou Ovidio.

No referente aos instrumentos musicais, destacan os instrumentos aerófonos, xa que tiñan unha funcionalidade militar moi útil, destacando os seguintes exemplares:

- *Tibiae* (simples e dobres): era o instrumento nacional romano, inicialmente designaba unha frauta de óso ou unha frauta traveseira etrusca; pero despois o termo pasou a designar ao instrumento tipo *aulos* grego con dobre lingüeta.
- Frautas de pan ou *sirynx*: tipo frauta pastoril grega.
- *Tuba*: trompeta recta dos etruscos (= *salpinx* grego) →
- *Bucina*: trompeta pregable con embocadura desmontable, orixinariamente un instrumento pastoril, logo usado como instrumento equestre e instrumento de culto.
- *Cornu*: trompa con vara transversal para sostela, que se usaba nos exércitos e nos anfiteatros. →
- *Lituus*: trompa etrusca con campá curva. →



Tamén había instrumentos de corda típicos da zona mediterránea coma liras, cítaras, laúdes e arpas. A percusión romana constaba entre outros instrumentos de *cymbala* (pratos), *crotala* e *crepitaculum* (axóuxeres), *scabillum* (axóuxeres para os pés), *tintinnabula* (campaniñas) e sistros.

O órgano hidráulico (*hydraulis*) foi un invento de Ktesibios no século III d.C. en Alexandría. Os modelos romanos posuían tres filas de tubos a distancia de quinta e oitava, que se conectaban mediante tiradores de rexistros e teclas. A fin de equilibrar os refachos de aire, o enxeñeiro Ktesibios



dirixiu o aire cara un depósito metálico no que se introducía auga, que tiña a función de equilibrar a presión do aire á hora de facer sonar os tubos.



**Curiosidades:** A música romana non aportou ningunha novidade destacable ao respecto da grega, senón ao contrario: a maioría dos músicos que podían escoitar os romanos eran escravos prisioneiros. O terrible emperador Nerón tiña a pretensión de ser un cantante extraordinario (ninguén se houbese atrevido a soste-lo contrario), pero o seu biógrafo Suetonio deixou escrito que tiña unha “voz débil e velada”.

A funcionalidade da música romana era moi variada:

- Carácter sacro (*tubilustrium*)
- Ritos funerarios (canto, tibiae)
- Militar (tubas, lituus, cornu)
- Vida cotiá
- Diversións
- Teatro (traxedias, comedias, mimo, pantomima): o mérito dos romanos foi xustamente o de adoitar a arte grega como modelo para desenvolver a súa propia arte. Mais nas artes escénicas os romanos daban máis importancia á música que ao texto e puxeron teito nalgúns teatros, con que mellorou a acústica. Ademais, o movemento dos actores, que nos gregos era nulo, estaba máis presente.

No Imperio Romano non se escribiu demasiado sobre teoría musical, destacando só algúns autores coma **Arístides Quintiliano** que escribiu un tratado sobre música na Baixa Época Romana. Neste tratado presenta a música dende tres puntos de vista: a música coma unha arte na que se suman diversos elementos técnicos; o papel da música na formación do individuo e a súa acción no carácter humano; e a especulación musical científica. Deste tipo de tratados de índole enciclopédico nacerá a tratadística típica da Idade Media.

# Tema 3. A monodia relixiosa medieval: o canto gregoriano e o nacemento das formas paralitúrxicas

Neste tema explicaremos os elementos fundamentais para comprender o repertorio litúrxico gregoriano (ou tamén chamado canto chan), vixente e estandarizado dende o século VIII. Para achegarnos a esta manifestación musical faremos unha explicación dos seus ritos, da notación musical, así como das súas características musicais básicas (fraseo, melodías, modalidade...). A partires do século XI este modelo musical pechado abriuse a novas formas derivadas do gregoriano, denominadas pezas paralitúrxicas (tropos, secuencias e dramas litúrxicos), que contribuíron a dinamizar o panorama musical medieval en emprazamentos eclesiásticos. Intentaremos polo tanto definir e dirimir o papel de cada unha destas manifestacións, así como facer unha breve aproximación ao pensamento musical da época do románico.

## 1. O nacemento da música asociada ao culto cristián

O repertorio gregoriano non apareceu de repente, senón que se foi conformando co paso dos séculos ata se converter nun conxunto de pezas estándar para todas as liturxias cristiás. As fases polas que pasou o repertorio gregoriano foron:

- FASE 1 (s. I-III d.C.): Nacemento do repertorio dos primeiros cristiáns, no que as influencias gregas, xudías e bizantinas estaban moi presentes.
- FASE 2 (s. IV-VII d.C.): Disgregación das liturxias, momento no que en cada área xeográfica se desenvolvían uns ritos diferenciados.
- FASE 3 (s. VIII-XII d.C.): Repertorio clásico gregoriano
- FASE 4 (s. XII-XIX d.C.): Decadencia
- FASE 5 (s. XIX-XX d.C.): Restauración do repertorio litúrxico gregoriano

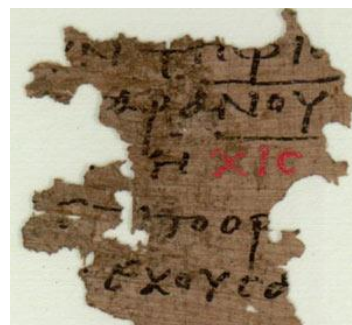


A liturxia cristiá estivo asociada dende os seus primeiros pasos á música, xa que era un bo vehículo para relacionar aos fieis coa divindade. O canto eclesiástico serviu de modelo de cohesión entre os pobos, servindo como ideal de evanxelización e expansión. Durante moitos séculos a música foi o único punto en común entre moitos pobos dispersos e tiña como única razón de ser a de servir nas celebracións litúrxicas, como forma de loar a Deus dun xeito máis completo, místico, belo, acabado e perfecto que a simple oración falada.

Da primeira época dos cristiáns sábese moi pouco, xa que non se conservan demasiadas

testemuñas. O cristianismo nace coma unha ramificación do xudaísmo, que inicialmente foi prohibido polo Imperio Romano, producíndose incluso cruentas persecucións, como as de Diocleciano. A pesares diso expandiuse de forma clandestina por todo o territorio romano, polo que os primeiros ritos foron sinxelos, homoxéneos e discretos. As influencias que presentaban estes ritos eran gregas, xudeas e bizantinas.

Un exemplo da influencia grega é o **Himno de Oxirrínco**, o máis antigo manuscrito cristián coñecido con notación musical, datado no século III. Este papiro foi atopado no xacemento arqueolóxico exipcio de Oxyrhynchus<sup>3</sup>. O descubrimento do papiro con música cristiá realizouse en 1918 e hoxe está na Sackler Library de Oxford. O seu texto invoca á Santísima Trindade.



Despois dun período de certa convulsión entre o século I e III d.C., o rito cristián acábase oficializando no Imperio Romano. O primeiro gran concilio cristián da historia foi o Concilio de Nicea (325), no que se loita contra as primeiras herexías. Neste momento defínense as áreas xeográficas con certa autonomía relixiosa no Imperio Romano: Roma, Alexandría, Bizancio e Antioquía. En cada unha destas zonas desenvólvese unha liturxia propia, diferenciándose unhas das outras sobre todo polos precedentes locais, xerando un proceso de disgregación moi claro. O único punto en común das liturxias occidentais era que utilizaban o latín, que a partires de entón sería o idioma oficial. Algunhas destas liturxias foron a galicana, celta, hispana, ambrosiana, bizantina, romana, etc...

A partires do século V toma importancia o monacato, desenvolvéndose comunidades para orar, un costume procedente de Oriente. Cara o século VI esta forma de vida cobra un impulso baixo a “Regra de San Bieito”, que organiza a vida monástica en torno á máxima de “ora et labora”. Esta estruturación da vida feita por San Bieito (480-543) foi fundamental para a implantación da liturxia, especialmente nos oficios de cada día (horas nas que se reunían para rezar todos xuntos: maitíns, laudes, prima, terza, sexta, nona, vésperas e completas).

Cara finais do século VI aparece o **papa Gregorio o Magno**, figura fundamental para definir a liturxia romana. Era un nobre que coñecía moi ben o latín, comezando unha vida política que o levou a ocupar o Papado entre o 585 e o 604. Este Papa define os principais elementos da liturxia romana, xa que para el o



<sup>3</sup> Para ler máis información sobre o Himno de Oxirrínco: <http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/>

principal era a unificación da liturxia, seguindo unhas pautas básicas. Como o canto podía chegar a distraer aos sacerdotes, creou un grupo de cantantes denominado *Schola Cantorum*. Este organismo foi fundamental para unificar a liturxia romana, modificando o repertorio xa existente e creando un novo *corpus* de composicións para determinados momentos.

Estas achegas do Papa Gregorio foron importantes, pero non definitivas para a configuración do que hoxe denominamos “canto gregoriano”, utilizándose posteriormente o mito da creación do canto gregoriano por parte de Gregorio o Magno cunha funcionalidade de *auctoritas* (autoridade).

## 2. O repertorio gregoriano: desenvolvemento histórico

O canto gregoriano ou “canto chan” non se definiu ata  **finais do século VIII**. Tras a subida ao trono de Pipino “o Breve” e Carlomagno (769-814 d.C.) no Imperio Carolinxio houbo unha tentativa de unificación litúrxica á par que territorial e política. Os monarcas carolinxios buscaban a unificación política, polo que en acordo co Papado (León III) pretenderon impoñer a liturxia romana a todo o seu extenso territorio.



Para unificar a liturxia os reis francos acudiron á imposición do modelo romano antigo (mesturado co galicano) por medio dos monxes, especialmente beneditinos, e á copia e difusión de libros eucolóxicos (libros que recollen a liturxia especialmente romana), copiados en *scriptoria* franceses. No tocante á música, ao non existir unha notación completa ata o momento, produciuse unha mestura de repertorios, especialmente do romano antigo e do galicano, xurdindo así un novo repertorio litúrxico: o canto gregoriano.

Como aos reis carolinxios lles interesaba que este novo repertorio estandarizase o seu uso, buscaron atribuír a súa creación a un dos Papas máis significativos neste campo: Gregorio o Magno, dándolle así ao novo repertorio unha carga de autoridade (*auctoritas*) para favorecer o seu uso en tódalas igrexas e mosteiros europeos. Co xurdimento da notación musical este repertorio quedou plasmado por escrito e péchase completamente, quedando configurado o repertorio gregoriano.



**Curiosidades:** A incorporación do órgano como instrumento de igrexa produciuse cando un emperador bizantino lle regalou ao rei Pipino o Breve, un exemplar no ano 775. Tense constancia de que cando se escoitou o órgano dentro da igrexa por vez primeira, a impresión dos fieis foi tan forte que houbo incluso desmaios e un entusiasmo desenfreado.

## 2.1. A organización da liturxia romana: ciclos e ritos

O canto gregoriano sería o tipo de música que se empregaba nos ritos cristiáns de forma estandarizada dende finais do século VIII. A organización destes **ritos** responde a unha estruturación interna do ano litúrxico en dous ciclos, articulados en torno á vida de Xesucristo: o ciclo de Nadal (Nacemento) e o de Pascua (Morte e Resurrección).

### Ciclos

**O ciclo de Nadal** abrangue o Advento, o Nadal e a Epifanía. O Advento comezaría catro semanas antes do día 25 de decembro, inaugurando o ano litúrxico cristiá. O repertorio de Nadal ocuparía sobre todo os días 24 e 25 de decembro. A Epifanía identifícase hoxe en día coa visita dos Reis Magos ao portal Belén para obsequiar a Cristo, o novo rei da humanidade.

**O ciclo de Pascua** abrangue a Crucifixión e Resurrección de Cristo, centrada na Semana Santa, que se sitúa no primeiro plenilunio de primavera. A preparación para este evento vén na Coresma, que ocupa dende o mércores de cinza ata Pascua de Resurrección. A Semana Santa é o período clave de todo o ano litúrxico, rematando no Domingo de Resurrección. É un período de especial austeridade, no que os cantos alegres coma o *Aleluia* se suprimen. Despois desta semana especial estaría o tempo pascual, que duraría sete semanas ata o Pentecostés (chegada do Espírito Santo ao apóstolos en forma de linguas de lume).

**Ritos:** Estes dous ciclos presentarían dous tipos de ritos: os oficios e a misa.

### A MISA

A misa é o rito fundamental, que a diferenza dos oficios presenta “comuñón”, rememorando a última cea de Xesucristo, na que se produce o milagre da transubstanciación (conversión de Cristo no pan e viño, corpo e sangue).

A misa realízase o primeiro día da semana, o domingo, e está estruturada en dúas partes: a liturxia da palabra e a liturxia do sacrificio. Ao principio, cos primeiros cristiáns, só se facía o “sacrificio”, pero cando o cristianismo se estende faise preciso explicar e dar a coñecer a súa liturxia (lecturas e sermóns) con carácter educativo. Co paso do tempo tamén se engade un rito de entrada, que se fai antes da liturxia.

### OS OFICIOS

Son os rezos que se fan nas comunidades relixiosas, que tamén reciben o nome de “liturxia das horas”, que á diferenza da misa non presenta o milagre da consagración do pan e do viño coma corpo e sangue de Cristo.

Os oficios están dedicados a dous usos fundamentais: monásticos e catedralicios, sendo ambos bastante parecidos.

San Bieito (s. VI) é o primeiro en establecer os rezos, ordenando aos monxes que oren xuntos ao menos oito veces ao día, quedando configurados os principais oficios nocturnos (vésperas, completas, matíns, laudes) e diúrnos (prima, terza, sexta, nona).

A estrutura dos oficios ou rezos está supeditada ao canto do *Salterio* (libro dos salmos, que contén 150 diferentes para cantar nunha semana).



**Como é o rito da misa?** Na misa hai pezas que varían dependendo do momento litúrxico no que se realicen (pezas do “propio”) e outras que sempre son iguais en canto a texto (pezas do “ordinario”). Os que teñen un texto invariable son o *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus*, e os que presentan un texto variable son o *Introito*, *Gradual*, *Tracto*, *Aleluia*, *Ofertorio* e *Comuñón*, quedando a estrutura da misa do seguinte xeito:

Partes da misa	Propio	Ordinario
Rito de entrada	Introito	
		Kyrie
		Gloria
Liturgia da palabra	1ª lectura	
	Gradual	
	2ª lectura	
	Aleluia ou Tracto	
	Evanxeo Sermón	
Liturgia do sacrificio		Credo
	Ofertorio	
		Sanctus
		Agnus dei
	Comuñón	<i>Ite misa est</i>

### Formas interpretativas

Na misa pódense diferenciar entre dúas formas interpretativas herdadas do xudaísmo: un tipo de salmodia antifonal e outra responsorial. Na primeira son dous coros os que xogan coa melodía e na segunda un coro altermase con un solista ou cun grupo de solistas. Os **cantos antifonais** son o *Introito*, o *Ofertorio* e a *Comuñón*. Os **cantos responsoriais ou cantos do responsorio** tiñan a súa orixe na lectura do salmo despois da lectura, a cargo dun solista, coa súa resposta de carácter sinxelo

por parte da comunidade. Co tempo a forma complicase e as respostas, xa máis elaboradas, corren a cargo dun coro, uniformizándose así un estilo de salmo e resposta con ornamentación profusa. Dentro dos cantos responsoriais están o *Gradual*, *Aleluia* e o *Tracto*. [Lámina da esquerda é un Introito da misa de domingo de Paixón e Resurrección]

### Partes da misa

1. **Introito:** Esta peza do propio da misa cantárase mentres o pontífice ou oficiante vai cara o altar, acompañado do séquito

correspondente, tendo unha orixe procesional. A forma do Introito é a que mellor conserva a estrutura antifonal. Normalmente o Introito trata un tema relacionado coas lecturas que se farán máis adiante no rito.

2. **Kyrie eleison:** É un canto do ordinario de carácter responsorial que se introduce dende o leste, posiblemente a través de Milán. A forma é ternaria, xa que se presenta un texto dividido en tres seccións, repetíndose cada unha delas tres veces<sup>4</sup>. Xéranse así nove seccións, da que as oito primeiras teñen igual melodía, variando a fórmula da última.
3. **Gloria in excelsis Deo:** Non é un canto que xurda como parte integrante da misa, senón que aparece na noite de Nadal, como as palabras que din os anxos, de aí a denominación de *Hymnus angelicus*<sup>5</sup>. Trátase dunha oración do ordinario na que se loa a Deus Pai e se lle pide piedade. Este canto é moi importante pero debido ao seu ton de ledicia non se canta en todas as misas, omitíndose nos días da semana, misas de defuntos, en Advento e na Coresma.
4. **Gradual:** Era o canto do propio que se sitúa despois da primeira lectura ou Epístola, e recibe esta denominación quizais polo nome de “gradas”, lugar no que se sitúan os solistas ao lado do púlpito. Trátase dun tipo de canto responsorial, que responde á forma dun versículo solista seguido dunha resposta coral, tomando como base textos dos Salmos. Normalmente presenta melodías melismáticas, aplican a técnica da centonización<sup>6</sup>.
5. **Aleluia:** É un canto do propio de loanza a Deus, que se extrae dos Salmos e do Apocalipse. É a abreviatura de “Alabanza a ti, Jehovah” (en hebreo). Este canto sitúase formalmente despois da segunda lectura no caso de habela, e o seu uso restrínxese entre Pascua de Resurrección e Domingo de Pentecostés, sendo substituído polo *Tracto*. A súa forma responde ao tipo de salmodia responsorial presentando unha parte na que o solista e coro se alternan, facendo en ocasións un melisma específico que recibe o nome de “*jubilus*”.
6. **Tracto:** É a peza do propio que substitúe ao *Aleluia* nas épocas de penitencia do ano litúrxico que xa se sinalaron máis arriba.
7. **Credo:** É un canto do ordinario que xa se estandariza no Concilio de Nicea (325), do que se conservan poucas melodías, sendo estas silábicas.
8. **Ofertorio** [Lámina da dereita]: Cántase durante a presentación da ofrenda do pan e o viño no altar, tratándose dun canto do propio de tipo antifonal, con orixe xa dende Santo Agostiño (s. V). Presenta como característica a repetición de palabras, con tratamento ornamental e amplitude de tesituras.
9. **Sanctus /Benedictus:** Trátase dun canto que toma o seu texto de pasaxes do Novo e do Antigo Testamento<sup>7</sup>, e que pertence ao ordinario da misa, polo que o seu texto permanece invariable. A forma responde á adaptación dunha melodía básica aos distintos versos
10. **Agnus Dei:** É un canto do ordinario cun texto extraído da letanía, ao igual que o *Kyrie*, e introduciuse a semellanza diste por vía oriental. Existirán gran cantidade de melodías, que se caracterizan pola súa claridade e simplicidade.



<sup>4</sup> “Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison”

<sup>5</sup> Tamén recibe o nome de Doxoloxía maior.

<sup>6</sup> Melodías ás que se aplican pequenas frases ou motivos existentes previamente.

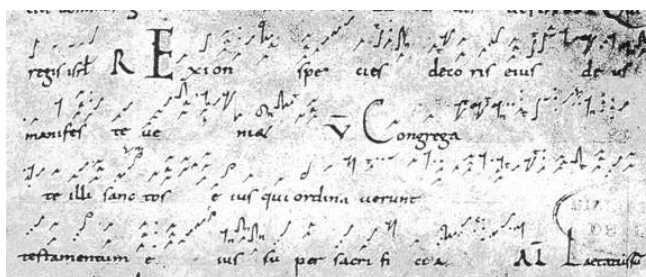
<sup>7</sup> Tomados de Isaías e do Salmo CXVII, cando entra Xesús triunfante en Xerusalén o Domingo de Ramos.

11. **Comuñón** [Lámina da dereita]: É un tipo de canto do propio da misa que presenta bastante antigüidade, téndose noticias dende as Constitución Apostólicas do s. IV, nas que se fala do canto de Salmos durante a comuñón. Emprega un tipo de salmodia antifonal. O estilo destas pezas é variable, cambiando dende silábicas a melismáticas, pero en xeral son pezas curtas e de grande ambigüidade modal.
12. **Despedida**. Pódese facer a través de dúas frases: *Ite, missa est* (non se inclúe dentro das misa compostas posteriormente, aproveitándose en moitos casos a melodía do Kyrie) ou *Benedicamus Domino* (con orixe na liturxia galicana).

## 2.2. Pautas básicas de notación do canto gregoriano

Os primeiros manuscritos que recollen pezas musicais litúrxicas usaban unha **notación adiaستمática**, é dicir, “in campo aberto” (sen liñas que indiquen altura) e sen pautas de ritmo, coma a notación que vimos para a liturxia hispánica no tema 3. A única información que podían aportar este tipo de notacións era a insinuación do perfil da melodía, como se pode observar na notación de Laon.

Exemplo de notación de Laon



Este tipo de notación evoluciona e no século XI comezan a aparecer as **notacións diastemáticas**, que amosan un perfil melódico máis claro, xa que utilizan algunha liña para marcar o nome dalgunha nota. Dentro destas notacións destacan diversos centros xeográficos con diferenzas substanciais nas súas notacións, coma a notación de Sant Gall, a notación Mesina, a notación bretona, a beneventana, a visigótica, a catalá e a aquitana, entre outras. A notación aquitana (procedente do Sur de Francia) é unha notación diastemática máis completa, que se utiliza nos manuscritos españois ata o século XVI.



Notación de Sant Gall

Ambos tipos de notacións (adiaستمáticas e diastemáticas), utilizan como **unidade melódica mínima** o “**neuma**”.

A palabra “**neuma**”, de orixe grega, xa era usada polos gramáticos para se referir aos “signos”, aparecendo tamén ocasionalmente co significado de “alento”. As notacións neumáticas xorden co



interese de plasmar graficamente cada alento ou unidade textual na segunda metade do século IX, cando o repertorio clásico gregoriano xa estaba instituído.

Previamente ao século VIII, o repertorio era transmitido de forma oral, como xa manifesta San Isidoro de Sevilla nas súas *Etimoloxías*, nas que indica que se as melodías gregorianas non se memorizan, acabarán por se perder. Segundo algúns expertos os monxes dispoñían de dez anos de aprendizaxe para memorizar as melodías, ademais de dispoñer de certas fórmulas de entoación e cadencias que favorecerían a labor de memorización.

Aínda que existen xa manuscritos con notación previamente ao século IX, é moi probable que os monxes non os usasen diariamente, senón que fosen só para a consulta en arquivo. Neste contexto de memorización, a notación neumática non xorde para substituír á tradición oral e á memoria, senón que se desenvolve polo afán de unificación da liturxia posterior ao Renacemento Carolinxio. Foi por esta razón que se copiaron varios manuscritos nos *scriptoria* de mosteiros europeos, coa finalidade de impoñer o mesmo rito en toda a liturxia cristiá occidental.



O primeiro libro con notación musical desenvolvida é o ***Cantatorium de Sant Gall***, que contén as pezas da misa que debe cantar o oficiante. En canto á orixe deste tipo de notacións neumáticas non

hai unanimidade, pero unha das teses máis baralladas é a de Dom Pothier (Solesmes, finais s. XIX), que dicía que a notación dependía dos acentos das palabras. Esta teoría é completada máis tarde por Eugene Cardine, que di que non só a notación neumática depende dos acentos, senón tamén dos signos literarios do texto.



A notación cadrada que coñecemos hoxe é unha “neografía” (grafía nova), que nace da notación franco-normanda do século XII, que utiliza diversos neumas con forma cadrada [lámina da esquerda]. Os neumas son as unidades melódicas mínimas, que se clasifican segundo o número de notas que conteñan e o seu movemento melódico:



**Curiosidades:** O afán de divulgar o canto gregoriano por tódalas congregacións e de preservalo de influencias externas impulsou os primeiros intentos de escritura. Seguramente houbo outros intentos anteriores, pero os máis antigos sitúanse entre os anos 800 e 900: son os neumas. Os neumas son grafismos que, situados sobre os textos, representan células melódicas de poucas notas, e o seu debuxo oríentase dun xeito que se aproxima á entoación desexada. Pronto se implantou a liña horizontal como punto de referencia de altura das notas. Inmediatamente apareceron unha segunda e unha terceira liña paralelas que, para diferenciarlas, se coloreaban de tons diferentes. Máis adiante colocábase unha letra sobre elas para marcar a nota que representaba dita liña. Hoxe o canto gregoriano aínda se escribe sobre catro liñas.

### 2.3. Características xerais do estilo musical

O canto gregoriano está conservado en diversos manuscritos en diferentes tipos de notacións, polo que o mosteiro de Solesmes fixo unha edición única no ano 1979 chamada ***Gradual Triplex***, na que recollen tres tipos de notacións: a cadrada sobre tetragrama (neografía), na parte superior a de Laon e na parte inferior do tetragrama a de Sant Gall. Este libro permite comparar os tres tipos de notacións ao tempo que recolle todos os cantos precisos da misa para todo o ano litúrxico, tanto do propio coma do ordinario.





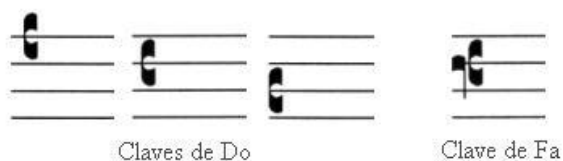
A través do estudo das pezas gregorianas pódense realizar unha serie de conclusións referentes aos aspectos musicais. En canto **ao fraseo gregoriano**, dependerá

directamente do **texto** e na notación cadrada aparece dividido en frases (marcadas por liñas que atravesan perpendicularmente todo o tetragrama, *letra c*), membros de frases (marcados por liñas pequenas que atravesan só as dúas liñas centrais do tetragrama perpendicularmente, *letra b*) e incisos (marcados por unha liña pequena perpendicular na parte superior do tetragrama, *letra a*).

No exemplo do Introito “Populus Sion” na antífona obsérvanse dúas frases ata a dobre barra: a primeira



seccionada en dous membros de frase, nos que o segundo consta de dous incisos; a segunda frase melódica está formada por dous membros de frase, nos que o primeiro ten dous incisos.



En canto ao **nome das notas** que sinala cada neuma, no canto gregoriano empréganse dous tipos de claves que se sitúan no comezo das liñas: a de Do e a de Fa.

A **relación texto-música** é fundamental en todo o canto gregoriano, polo que dependendo do número de notas que se canten en cada sílaba teremos tres estilos compositivos diferenciados:

- Estilo silábico: predominio da equivalencia 1 nota-1 sílaba, que predomina sobre todo nos himnos.
- Estilo neumático: predominio da equivalencia 1 neuma (2/4 notas)- 1 sílaba.
- Estilo melismático: tendencia a un número elevado de notas por sílaba (máis de 5 notas por sílaba). Aparece con moita frecuencia nos *Aleluia*.

O estudo do **ritmo gregoriano** é unha tarefa moi complexa, xa que a única referencia rítmica se atopa nos acentos do texto, sendo un ritmo libre e flexible. Non só se pode ter en conta os acentos textuais para dar coherencia rítmica a unha peza, senón que tamén hai que ter en conta o significado das palabras e a súa relevancia para a comprensión.

Cada parte dunha frase gregoriana (membros de frase e incisos) remata nun momento significativo: a **cadencia**. Hai moitas clasificacións dos tipos de cadencias existentes no canto gregoriano, pero nós só nos fixaremos en dous tipos:

Criterios de clasificación	Tipos de cadencias	Definicións
Segundo a nota na que rematan	<b>Principais</b>	Rematan na nota final do modo
	<b>Secundarias</b>	Rematan noutras notas do modo
Segundo o número de notas que contén	<b>Simples</b>	Só unha nota na última sílaba
	<b>Compostas</b>	Na última sílaba hai varias notas

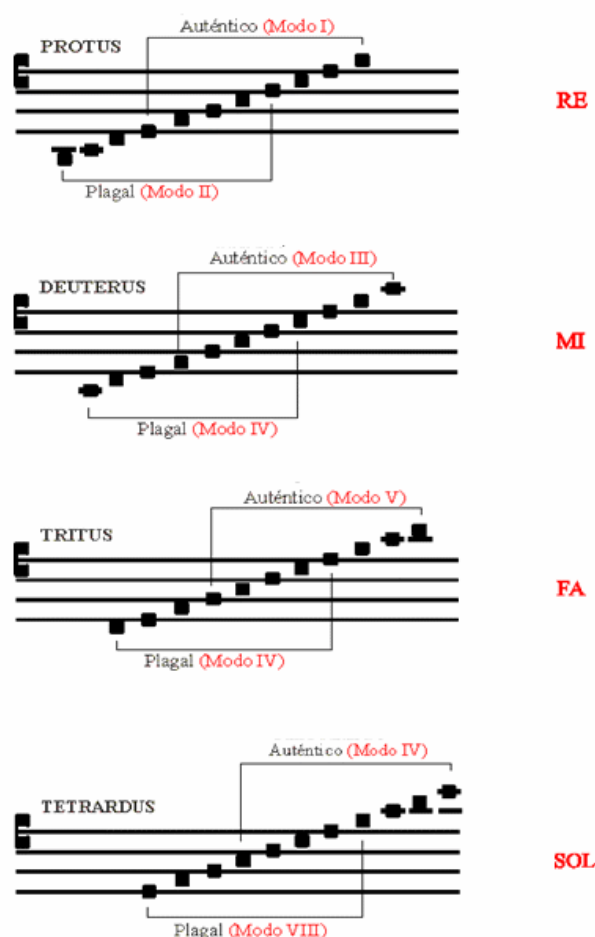
## 2.4. O sistema modal

O sistema de organización sonora do canto gregoriano está baseado nos **modos eclesiásticos**, ou formas determinadas de dispoñer os intervalos nunha escala.

Jeaneteau defínese coma “un conxunto determinado de sons articulados en torno a unha ou varias cordas (notas), nas que se desenvolve unha ornamentación con vocabulario propio, unha determinada estética e un ethos”.

A orixe dos modos gregorianos probablemente se atope no *octoechos* bizantino, que se define atendendo a tres trazos fundamentais:

- **nota final**: nota na que remata a peza (normalmente temos que ver que nota é a que está diante da dobre barra);
- **nota de recitado**, tamén chamada *tenor* ou *tuba*, que sería unha nota que se repite con frecuencia. No caso dos modos auténticos é a 5ª con respecto á nota final; no caso dos modos plagais é a 3ª con respecto á nota final.
- e o **ámbito** ou rexistro, que se marcaría dende a nota máis grave ata a máis aguda.



Atendendo a estes trazos existen modos auténticos (5ª + 4ª) -de ámbito máis agudo- e modos plagais (4ª+5ª) -de ámbito máis grave-. Os trazos básicos dos modos son os seguintes:

Denominación	Tipo	Modo	Nota final	Nota recitado	Ámbito	<i>Ethos</i>
PROTUS	Auténtico	I	RE	LA	Re-Re	Grave; madurez, pero sen tristeza
	Plagal	II		FA	La-La	Triste; Sereno
DEUTERUS	Auténtico	III	MI	DO (Si)*	Mi-Mi	Místico
	Plagal	IV		LA*	Si-Si	Contemplativo; interior; estático e extático
TRITUS	Auténtico	V	FA	DO	Fa-Fa	Alegre; expresa gozo
	Plagal	VI		LA	Do-Do	Piadoso; devoto; sobrio; austero
TETRARDUS	Auténtico	VII	SOL	RE	Sol-Sol	Anxelical; transparente; lixeiro; saltarín
	Plagal	VIII		DO (Si)*	Re-Re	Solemne; maxestoso; perfecto

Observa que os modos que presentan \* na nota de recitado non cumpren a normativa da distancia entre nota final e nota de recitado. Isto é debido a que no intervalo están incluídos nos extremos notas de inestabilidade (que están a distancia de semitón da seguinte), por iso é preciso variar a nota de recitado para que o son sexa máis estable.



**Curiosidades:** No noroeste peninsular a penetración do cristianismo foi bastante lenta, pervivindo entre os séculos I e IV unha relixión galaico-romana, caracterizada por incluír un conxunto de crenzas e ritos de diversa índole que lle daban forma a un heteroxéneo panorama ideolóxico. Foi a partires do século IV cando o cristianismo se fortaleceu na rexión, producíndose unha disgregación de cultos, en moitas ocasións potenciados pola aparición de herexías, como o priscilianismo. Coa chegada dos suevos no século V promovéronse varias conversións ao cristianismo católico para deixar a parte a herexía arriana dos visigodos, que ocupaban o resto da península ibérica. A inestabilidade de credo, moi vinculada coas filiacións políticas, provocou a existencia de ritos diferenciados entre o reino de Galicia e o resto da xeografía española. Foi a partires do século VI cando o monacato, potenciado en parte por Martiño de Dumio, comezou a agromar en territorio galaico, contribuíndo á implantación dunha estruturación litúrxica propia, na que se incluían os cantos. Coa anexión do noroeste ao reino dos visigodos no século VII, comezou un lento proceso de unificación litúrxica, no que a música adquiriu un papel relevante ao se configurar o que se coñece como liturxia hispánica, visigótica ou mozárabe. A partires de entón este rito irrompe con forza en Galicia e segue a estar presente ata finais o século XI, momento no que se procura a implantación da liturxia romana centralizada. Neste novo proceso de cambio os monxes beneditinos procedentes de abadías francesas coma a de Cluny ou a do Císter adquiriron unha función reseñable, non só polo pulo que lle deron á utilización da *Lex romana* senón porque tamén se ocuparon de traer e de facer copias de códices que permitisen a súa instauración.

### 3. As formas derivadas do canto gregoriano

O canto gregoriano non foi o único repertorio relixioso existente durante a Idade Media, senón que paulatinamente se foron introducindo novos tipos de cantos, que formarían parte da liturxia como complemento, conformando un tipo de **repertorio paralitúrxico** (tropos, secuencias e dramas litúrxicos).

O repertorio paralitúrxico englobaría pezas musicais relixiosas que se poden empregar na liturxia (misas ou oficios), pero que non son obrigatorias para que os ritos se leven a cabo. Este tipo de repertorio **naceu a partires do século IX**, cando o repertorio gregoriano xa estaba practicamente

pechado, co afán de enriquecer e dar maior importancia á liturxia. Inicialmente este tipo de pezas xorden coma engadidos ás pezas gregorianas, acadando posteriormente a súa propia autonomía.

### 3.1. Os tropos

Os tropos son engadidos musicais, textuais ou músico-textuais ás pezas de canto gregoriano, co fin de ornamentalas e completalas. No ámbito textual os tropos presentaban frecuentemente reflexións sobre textos bíblicos, polo que son interesantes dende o punto de vista da teoloxía. Existen diferentes tipos de tropos que os diversos autores como Chailley ou Hoppin clasificaron de xeito diferente. A clasificación de Hoppin céntrase en:

1. **Tropos de adición musical:** serían aqueles momentos nos que o canto gregoriano estándar é ampliado con longos melismas en momentos determinados, especialmente en palabras clave. Nas fontes musicais consérvanse poucos deste tipo, porque se supoñía que os improvisaban.
2. **Tropos de adición textual:** aparecen en pezas con algún melisma preexistente, no que se engade algún texto. Deste xeito pásase dun estilo interpretativo melismático a silábico. É frecuente nos Kyries e Aleluias.
3. **Tropos de adición músico-textual:** é a máis habitual, no que o canto gregoriano non se modifica, senón que se engade música e texto nalgún momento clave. Aparece con frecuencia no Introito.

Trópanse moito as pezas da misa, especialmente as do propio, porque hai moito máis repertorio. Dentro das pezas do propio as máis tropadas son as antifonais, especialmente o *Introito*, *Ofertorio* e *Comuñón*.

### 3.2. As secuencias

Trátase de composicións sobre un texto longo en latín, en estilo silábico e organizado por pares de versos, que se interpretan despois do *Aleluia*. De feito o termo “secuencia” procede do latín “sequor”, que significa “seguir” (porque segue ao *Aleluia*).

A orixe deste tipo de pezas probablemente estea a mediados do século IX nun tropo do melisma do *Aleluia*. Un monxe da abadía de Sant Gall, **Notker Balbulis**, di que para memorizar os melismas do Aleluia era moi útil incluír un texto. Este sistema mnemotécnico tivo éxito e cada vez o tropo se faría máis longo e amplo, chegando a extraerse e interpretarse independentemente.

Hai varios tipos de secuencias:

- a. Secuencias con texto parcial, que nacen en Sant Gall, presentando só un texto nunha parte do melisma, alternando seccións melismáticas e silábicas.
- b. Secuencias *aparafeles*, que aínda non presentan ningún tipo de repetición (melodía continua).
- c. Secuencias de “dobre cursus”, que presenta melodías irregulares que normalmente presentan a estrutura: a bb cc dd... . A partir do século XII aumenta a regularidade nas melodías, destacando compositores coma Wipo de Borgoña.

- d. Secuencias victorianas (s. XII-XVI): presentan unha forma máis equilibrada, con texto en verso con rima asonante. Reciben este nome polo abade Adam de San Víctor, que é o autor dos textos empregados neste tipo de secuencias (temática relixiosa-mística con control de acentos textuais).

As secuencias victorianas fanse famosas sobre todo no século XIII, aínda que despois do Concilio de Trento desaparecen pola ansia da Contrarreforma de volver á liturxia gregoriana. Quedarán en uso as secuencias máis famosas: *Victimae Paschale Laudes* (para Pascua de Resurrección), *Dies Irae* (para a misa de defuntos), *Stabat Mater* (para as misas en honor á Virxe) e *Veni Sancte Spiritu* (para Pentecostés).

### 3.3. O drama litúrxico

É un engadido interesante que se fai na liturxia, sendo a orixe do posterior teatro. Nace a partires de tropos engadidos no Introito de Nadal (*Quem queritis in praesepe*) e de Pascua (*Quem queritis in sepulchro*) [lámina da dereita], no que se incluíron diálogos cantados.

Durante os séculos XI e XII o seu uso difúndese, ampliándose a outros temas bíblicos coma o milagre do viño de Xesús. A partires da segunda metade do século XII fixéronse dramas máis logrados e

188 Edad Media/Canto gregoriano/Sistema tonal

A. Modos eclesíasticos, modelos melódicos según Johannes Affligemensis (comienzos del siglo XII)

1.º modo, auténtico - dórico  
2.º modo, plagal - hipodórico

Hexacordum naturale  
H. durum  
H. molle

silabas de solmisación  
denominación actual  
tono entero V semitono

B. Hexacordo y silabas de solmisación, en el Himno de San Juan Bautista, según Guido de Arezzo ( hacia 1050)

C. La Mano Guidoniana

D. Sistema tonal medieval, con división en tetracordos, octavas y hexacordos



extensos, con texto rimado. Unha das pezas máis famosas deste período sería o *Ludus Danielis* (Daniel no foso dos leóns).

## 4. O pensamento musical no entorno do canto gregoriano

Entre os séculos IX e o XII xorden en torno aos mosteiros os principais tratadistas musicais, que terán novas preocupacións musicais coma a definición de cuestións técnicas e a explicación dunha nova práctica musical, a polifonía, da que falaremos no tema 7.

Son moitos os tratadistas da Alta Idade Media que se preocuparon por escribir sobre a música, ocupándose de abordala dende dous puntos de vista: a especulación musical ou



aspectos técnicos sobre a música. Dentro do primeiro grupo destacan os autores como Beda o Venerable ou Alcuino; dentro do segundo grupo, sobre todo a partir do século IX, destacan Aureliano de Reomé, Odon de Cluny ou Guido d'Arezzo. Unha das preocupacións deste último grupo de teóricos é o sistema de escritura notacional. Xa no tratado *Musica Enchiriadis* (s. IX) se propón un sistema alfabético latinizado sobre moitas liñas. No século XI destaca o monxe **Guido d'Arezzo**, figura clave na historia da música porque sistematiza mediante a reflexión todos os tratados anteriores. Escribiu dúas grandes obras: *Micrologus* e *Epístola do Ignotu Cantu*. Nos seus escritos deixa de manifesto a súa inclinación cara a pedagogía musical a través de:

- “Man guidoniana”, pola que cada falanxe da man esquerda equivale a unha nota.
- Inventa o nome actual das notas musicais partindo do Himno a San Xoán Bautista.
- Establece o sistema de catro pautas: tetragrama.
- Inventa o sistema de organización hexacordal, baseado na superposición de tres hexacordos ascendentes que parten das notas DO (hexacordo natural), FA (hexacordo mole), e SOL (hexacordo durum). Coa superposición destes hexacordos, cada nota recibe un nome diferente en cada rexistro e pode ser identificada perfectamente.

No *Micrologus* Guido d'Arezzo tamén fala da “diafonía”, probablemente unha das primeiras prácticas polifónicas máis rudimentarias. Os tratados *Musica Enchiriadis* e *Schola Enchiriadis* tamén son importantes neste sentido, pero que traballaremos con máis detalle ao abordar as primeiras prácticas polifónicas.

## GLOSARIO DE TERMOS

**AEDO:** Cantor que dende a Antiga Grecia entoaba epopeias co acompañamento dun instrumento musical, frecuentemente o *phominx*.

**ANTIFONAL:** Técnica musical nacida ao abeiro das primeiras civilizacións que chegou ao cristianismo por medio das influencias xudías. Nesta técnica un coro ou grupo de voces canta en alternancia con outro grupo, respondéndose uns a outros e creando un efecto que hoxe se podería denominar “estereofónico”.

**AULODIA:** Xénero vocal lírico que consistía nunha intervención vocal co acompañamento do óboe, que normalmente se desenvolvía nas festividades adicadas a Dionisos (Baco). Este xénero xa irrompeu nos *Nomos Aulódicos* (ca. 600 a.C.).

**AULÉTICA:** Xénero instrumental baseado na interpretación de melodía con aulos só. Foi un xénero instrumental moi preciado

**CANTILACIÓN:** Entoación especial que recibían os salmos na relixión xudía, na que se combinaba unha clara vocación da fala con certos elementos entoados, coma os acentos textuais, os finais de frase ou determinadas sílabas. As fórmulas de recitación dos salmos comprenden:

- Initium: xiro introdutorio ascendente
- Tenor: recitación do salmos cuxo número de notas depende do número de sílabas do versículo
- Flexa: pequena cesura que se produce nas pausas do versículo, onde a voz descende
- Mediatio: cadencia media cun melisma
- Terminatio: final que reconduce ao ton principal do salmo

**CANTO GREGORIANO:** Tamén chamado canto chán, no seu sentido máis amplo refírese á música monódica e, de acordo coa tradición antiga, sen acompañamento, das liturxias cristiás de Oriente e Occidente. Na súa aplicación máis específica refírese aos repertorios cantados da cristiandade latina (en particular do rito romano) dende o século VIII ata a actualidade, pasando por diferentes etapas.

**CATARSE:** (do grego κάθαρσις *kátharsis*, purificación) Denominación que se atribúe á capacidade das artes, especialmente da traxedia –e por extensión da música-, de redimir e purificar ao espectador, facendo que modifique a súa situación espiritual de partida.

**CITARODIA:** Xénero musical lírico no que se cantaba con acompañamento dun instrumento de corda, do tipo da cítara, lira ou cetra.

**CITARÍSTICA:** Xénero musical instrumental, tocado exclusivamente por un executante de corda que amosaba as súas habilidades.

**DRAMA LITÚRXICO:** Xénero dramático e musical medieval no que se realiza a representación de episodios da liturxia latina, que xorde a partires do século IX, cando se fixo habitual recrear a visita das Marías á tumba de Cristo na véspera de Pascua. Na súa forma máis sinxela, esta cerimonia, usualmente coñecida como *Visitatio Sepulchri* (Visita ao sepulcro), consistía nun breve diálogo iniciado polos anxos. Os séculos XI e XII testemuñaron a composición de novos dramas, incluíndo pezas sobre Herodes e os Tres Reis Magos, e o drama *Sponsus* sobre as Virxes Sabias e as Virxes Necias. O límite dos dramas medievais é acadado cos extensos dramas en verso do século XIII coma o da Paixón do manuscrito de Carmina Burana ou o Drama de Daniel.

**HIMNO:** Termo derivado do canto relixioso pagán da antiga Grecia, aplicado posteriormente a xéneros de cantos cristiáns latinos (en particular estróficos e métricos) e a cantos cristiáns vernáculos. A súa autoría no terreo cristián recae sobre San Ambrosio de Milán e tivo enorme repercusión na historia da música occidental relixiosa.

**JUBILUS:** Nome dado na antigüidade latina a unha canción de traballo gozosa sen texto, que parece que tivo unha clara influencia na liturxia xudía. Aplícase inicialmente no século IX ao canto cristián melismático, grazas a Amalario de Metz. Por costume, foi referido coma o longo melisma sobre a sílaba final do refrán “alleluia” no canto do Aleluia. Estes melismas a miúdo son moito máis libres na súa melodía que o resto do canto e teñen as súas propias formas internas baseadas en patróns repetitivos.

**LITURXIA:** Ritos autorizados pola igrexa católica.

**MELISMA:** Figura na que se inclúen varias notas sobre unha soa sílaba, normalmente máis de cinco notas.

**MISA:** (al. Messe, fr. Messe, in. Mass, it. Messa, lat. Missa). Rito litúrxico que celebra a eucaristía da Igrexa católica romana, que sufriu unha importante evolución dende os inicios do cristianismo ata a actualidade. Durante o esplendor do románico a misa quedou estruturada en tres partes: rito de entrada, liturxia da palabra –con fines pedagóxicos- e a liturxia do sacrificio, onde tiña lugar o sacrificio do “corpo e sangue de Cristo” a través da transubstanciación. As misas presentan unha sección invariable (partes do ordinario: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus, Ite missa est*) e outra que se modifica dependendo da festividade correspondente na que se realice (partes do propio: *Introito, Gradual, Aleluia- Tracto, Ofertorio, Comuñón*).

**MODOS:** A palabra modo ten dous significados que se poden aplicar á teoría da música medieval. Por unha banda pode referirse a modos rítmicos da música mensural medieval, que veremos no tema 6; e por outro lado, pódese referir a unha “escala” ou “tipo de

melodía". Neste caso abrangue un amplo rango que vai dende escalas simples, con estruturas de tons e semitóns sen implicación de notas principais e secundarias ata agrupacións xerarquizadas, como é o caso dos modos gregorianos.

**NOMOI:** plural de "nomo" (do grego νόμος, en plural *nómoi* νόμοι), que significa lei. Aplicado ao ámbito musical refírese ás fórmulas melódicas e rítmicas que se empregaban na música grega, atribuíndose a súa invención a Terpandro de Lesbos. O sistema musical grego baséase en sete modos diatónicos descendente, que constitúen as escalas musicais básicas.

**NOMOS PYTHICOS:** Os concursos entre intérpretes de cítara e aulos eran moi frecuentes, así coma os festivais de música vocal e instrumental, que acadaron grande fama despois do século V a.C. Os Pythicos déronse no 582 a. C., interpretándose neles unha composición para aulos que narra o combate entre Paolo e a serpe Pitón. O premio nestes casos eran ánforas (xarróns para viño e aceite), pero o máis importante para os concursantes era a fama que acadaban entre as multitudes. Algúns intérpretes fixeron grandes fortunas mediante xiras de concertos, onde tamén se incluían mulleres, que estaban excluídas dos concursos. Con todo, a maior parte dos intérpretes profesionais eran dun estatus social inferior, a miúdo escravos ou serventes.

**NOTACIÓN ADIASTEMÁTICA:** Grafía da música medieval na que non se teñen ningún tipo de referencias concretas de altura ou ritmo, senón só o perfil xeral da melodía, polo que tamén se di que está escrita "in campo aperto".

**NOTACIÓN DIASTEMÁTICA:** Tipo de plasmación gráfica musical na que se inclúen liñas de referencia que permiten coñecer con máis exactitude as alturas dos sons representados.

**OCTOECHOS:** (Oktoechos) Sistema bizantino de organización sonora onde hai catro modos auténticos e catro plagais.

**OFICIOS:** Na liturxia cristiá o termo refírese aos servizos diarios do ciclo completo das horas canónicas, denominados no seu conxunto como "Oficio divino" ou "Liturxia das horas". O oficio divino do rito romano medieval consistía en oito servizos iniciados ao atardecer coas Vésperas, seguidos polas Completas antes do retiro, as Vixilias ou Matíns despois de medianoite, a oración matutina ou Laudes ao amencer, Prima, Terza, Sexta e Nona, denominadas "horas menores", recitadas respectivamente ás 6 a.m., 9 a.m, mediodía e 3 p.m.

**ORGANOLOXÍA:** Disciplina que estuda os instrumentos musicais. Entre os aspectos importantes da organoloxía destaca a clasificación dos instrumentos, as bases científicas, o seu desenvolvemento histórico e os seus usos musicais e culturais. As técnicas de execución instrumental tamén se poden considerar dentro da organoloxía.

**QUIRONOMÍA:** (Termo procedente do grego *Kheir* –man- e *nomos* –lei-). Práctica de indicar as diferentes alturas dunha melodía con movementos da man. A descrición máis temperá desta práctica atópase nas *Historias* de Herodoto (s. V a.C.), sendo probablemente unha técnica moi estendida no mundo antigo e medieval. Como os sinais manuais só daban unha idea xeral da forma da melodía, non alturas exactas, probablemente se usaban só coma un apoio á memoria. A quironomía aínda se utiliza na ensinanza e na dirección do canto gregoriano.

**RESPONSORIAL:** Xeito de interpretación que consiste na alternancia entre un solista e un grupo (en contraposición á interpretación antifonal, na que alternan dous grupos).

**SECUENCIA:** No canto gregoriano é un tipo de himno, polo xeral con versos pareados cuxa música se repite seguindo o patrón A (A) BB CC DD, etc. Do século IX ao XVI as secuencias eran cantadas nas misas dos días festivos tras o Aleluia, pero o seu uso declinou tras o Concilio de Trento (1542-1563). As melodías das secuencias medievais difiren das do canto gregoriano en que a miúdo empregan cadencias fortes e cada liña ou verso ten a súa propia tesitura.

**TRAXEDIA:** Xénero teatral orixinario da Antiga Grecia, inspirado nos ritos e representacións sagradas que se facían en Grecia e Asia Menor e que coñeceu un momento de esplendor en Atenas en torno ao século V. O argumento da traxedia case sempre se ancora na caída dun personaxe importante, que se aborda de xeito épico, tomando o mito como punto de partida e incluíndo a acción ou representación directa do mesmo.

**TROPO:** (lat.: *tropus*, del gr. *tropos*, "xiro [de frase]"). Na retórica é o nome dunha figura da linguaxe, mais dende o punto de vista musical o máis importante é que se intercalaban no canto gregoriano palabras, música ou ámbalas dúas. A produción de tropos foi moi abundante entre os séculos X e XII, dinamizando o panorama musical cristián.