

TEMAS 3 Y 4. LA EDAD MEDIA

[Audiciones](#)

Se denomina **Edad Media** al periodo histórico y artístico que discurre entre la **caída del Imperio Romano** (siglo V d. C.) hasta principios del siglo XV, aunque los límites entre el Medioevo y el Renacimiento son difíciles de determinar.

1. La monodia religiosa

1.1 El primitivo canto litúrgico en las iglesias cristianas

Tras promulgar el emperador Constantino el **Edicto de Milán** en el 313 se permitió la libertad de culto en el Imperio, extendiéndose el cristianismo. Al no existir aún una autoridad que centralizara y ordenara las ceremonias religiosas, éstas se desarrollaron de forma diferente en cada lugar, si bien algunos elementos son comunes entre ellas. Los ritos más importantes serán:

- **Ambrosiano o rito milanés**: canto que se utilizaba en Milán, también llamado rito ambrosiano por atribuirse su creación a san Ambrosio (ca. 340-97). Aunque se ha mantenido en uso hasta la actualidad en la diócesis de Milán, poco se sabe de sus características originales. Podría ser muy ornamentado, mezcla de elementos de influencia oriental y occidental, basado en la entonación de **himnos** y el **canto antifonal**, entonación alternada de los versículos de los salmos por dos coros.

- **Hispanico**, mozárabe, visigótico o viejo hispanico: se trata de la liturgia que se desarrolló en España entre los siglos VI y VII, manteniéndose bajo la dominación islámica (tanto en territorio conquistado como en el que era independiente). Posteriormente, las nuevas monarquías adoptaron el rito romano, hasta que el Concilio de Burgos en 1085 lo adoptó finalmente. Se permitió su empleo en seis parroquias toledanas como concesión a los mozárabes de dicha ciudad, hasta que el cardenal Cisneros ordenó su recopilación y publicación en 1500, si bien ya estaría contaminado por el gregoriano después de siglos de práctica común.

- **Galicano**: propio de la Galia y parte de Alemania, norte de España e Italia, desde el siglo V (con los primeros emperadores merovingios) hasta que fue suprimido con la llegada del imperio carolingio. Poco se sabe de cómo eran en realidad sus melodías, al no estar escritas, si bien se considera que serían muy ornamentadas. El emperador **Carlomagno** (transición VIII-IX) promulgó varios decretos con vistas al abandono de dicha liturgia en favor de la romana.

- **Rito bizantino**: canto desarrollado en Bizancio desde que se establece Constantinopla como capital del Imperio (año 330) hasta que es finalmente conquistada por los turcos en 1453. Recoge parte de la herencia de la antigüedad griega mezclada con aportaciones de la liturgia judía, así como de las primeras comunidades cristianas. Como en este rito la misa sólo se celebraba los domingos y los días fiestas religiosas, los oficios cobraron una gran importancia (de ahí la abundancia de himnos en esta liturgia).

- **Romano antiguo**: rito empleado en Roma y centro de Italia, hasta que es desplazado por el canto gregoriano cuando, en tiempos de Carlomagno, éste se impone en Europa. Su estudio se ve dificultado por la ausencia de transcripciones de las melodías originales, pues los primeros manuscritos que se conservan en notación neumática datan de los siglos X y XI; fueron escritos por francos y posiblemente contaminados por numerosos elementos galicanos.

Se atribuye al papa **Gregorio Magno** la creación del canto de la iglesia romana; este papa es representado habitualmente con el Espíritu Santo en forma de paloma sobre el hombro, dictándole las melodías, aunque esta atribución es tres siglos posterior a su muerte. En realidad, parece ser que continuó la obra de otros en cuanto a la reforma y ordenación de la liturgia, labor que fue asimismo continuada tras su muerte. Se le atribuye la creación de la *Schola Cantorum*: si bien dictó normas sobre su gestión, también es cierto que existía ya cien años antes de que este papa naciera.

- **Canto gregoriano**: Pipino el Breve fue el primero en tratar de imponer el canto romano durante su reinado, aspiración lograda por su hijo Carlomagno, quien lo impuso en la misa y en los oficios

nocturnos tras su coronación como emperador del Sacro Imperio Romano (año 800), abolviendo el rito galicano entre los años 802 y 803. Para ello, mandó llevar libros con la liturgia romana a Francia, donde fueron reelaborados para adaptarlos a las necesidades y festividades de las iglesias francas. Sin embargo, la música no estaba escrita, por lo que las melodías del rito romano se transcribieron oralmente por dos vías: se enviaron monjes a aprender en la *Schola* de Roma y por otra parte se invitó a sus cantores a viajar a Francia para que enseñasen a los monjes de allí.

Las melodías litúrgicas seguían transmitiéndose oralmente y se aprendían en escuelas de canto; a un cantor le llevaba más de diez años el proceso de memorización y conocimiento de la técnica. La *Schola Cantorum* de Metz, ciudad situada en el noroeste de Francia, se convirtió en uno de los principales centros de difusión de la liturgia gregoriana, pues allí llegaban monjes de lugares diferentes a aprenderla. Cuando finalmente las melodías se transcribieron a neumas, fueron los escribas francos quienes las copiaron, por lo que su hibridación con elementos galicanos fue inevitable y quedó así reflejada en lo que iba a ser el llamado canto gregoriano, que no es sino una versión del antiguo rito romano con modificaciones y nuevas incorporaciones realizados por los copistas francos que lo escribieron.

Los motivos de la hibridación de los dos cantos podrían ser, por un lado, la mayor familiarización que tenían con el rito galicano los encargados de transmitir e imponer el nuevo rito y, por otro, la dificultad para aprender un repertorio con unas melodías que se construían con una arquitectura y una ornamentación diferentes.

El canto que surge en territorio galo se denominó gregoriano y se impuso en casi toda Europa, desplazando a las liturgias locales con más o menos fortuna, llegando a desplazar al antiguo rito romano en la misma Roma. El nombre de gregoriano se debe a la creencia de que fue el papa Gregorio I quien creó el corpus original del antiguo rito romano.

1.2 El canto gregoriano. Características

- a) Es monódico y vocal, es decir, está formado por una única línea melódica sin ningún tipo de acompañamiento instrumental. Se interpreta en el ámbito habitual de las voces masculinas, pues se sigue el mandato de san Pablo según el cual las mujeres deben permanecer calladas en la Iglesia, con excepción, lógicamente, de los conventos femeninos.
- b) El ámbito suele ser reducido, como mucho de una séptima a una novena, siendo con frecuencia bastante menor (una quinta o una sexta). La melodía se mueve generalmente por grados conjuntos trazando un diseño en arco. Son frecuentes también los intervalos de tercera; no son raros los de cuarta, pero a partir de ahí son cada vez menos abundantes, si bien es habitual el comienzo de frase con un salto de quinta.
- c) En función de la relación que guardan música y letra diferenciamos tres estilos melódicos diferentes: silábico, neumático y melismático.
 - Silábico: corresponde una sílaba por nota. Es frecuente en cantos interpretados por el coro, como las antífonas. También suelen ser silábicos los que tienen un texto largo, como el Credo, que de otra forma serían demasiado extensos. Pertenecen también a este estilo los himnos, pues su entonación corría inicialmente a cargo de la asamblea de fieles y requerían por tanto una interpretación sencilla.
 - **Neumático**: a cada sílaba corresponden varias notas (el número varía según los autores). El Sanctus y el Agnus son generalmente cantos neumáticos.
 - **Melismático**: a cada sílaba se le adjudican muchas notas, docenas de notas. Los cantos que interpretan los solistas son con frecuencia los más elaborados, y por tanto melismáticos. Pertenecen a este tipo los aleluyas.
- d) El canto gregoriano es modal, es decir, se pueden clasificar en base a ocho modos, cuatro son plagales y otros cuatro son auténticos. Cada modo se caracteriza por una diferente disposición de tonos y semitonos, una nota *finalis* o final del modo (F), que es aquella hacia la que tienden a

dirigirse los puntos de reposo. Otra nota, que es la nota de recitado, *repercutio*, tuba o tenor (D), que es una nota frecuente de repetición.

Cada modo está formado por un pentacordio, desarrollado sobre la final del modo, y un tetracordio conjunto. Si el tetracordio se forma por encima del pentacordio, tenemos un modo auténtico, si se desarrolla inferiormente a él, el modo es plagal. Es decir, dos modos, auténtico y plagal, que comparten la misma *finalis*, se diferencian básicamente en su ámbito.

Hay varias formas de nombrar los modos. En el *Liber Usualis* aparecen señalados con números del 1 al 8, correspondiendo los números impares a los modos auténticos y los pares a los plagales. Recibieron también nombres griegos latinizados: Protus, Deuterus, Tritus y Tetrardus, teniendo que especificar detrás de cada nombre si nos referimos a un modo auténtico o plagal. En los siglos IX/X se pensó erróneamente que estos modos se correspondían con los de la Grecia clásica, por lo que se les denominó Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio, anteponiendo el prefijo hipo- en caso de que fueran plagales.

| Número | Nota finalis (ámbito) | Cuerda de recitación | Nombre | |
|--------|-----------------------|----------------------|-----------------------|-----|
| I | Re | La | Protus Authenticus | ej. |
| II | Re (la) | Fa | Protus Plagalis | ej. |
| III | Mi | Do | Deuterus Authenticus | ej. |
| IV | Mi (do) | La | Deuterus Plagalis | ej. |
| V | Fa | Do | Tritus Authenticus | ej. |
| VI | Fa (do) | La | Tritus Plagalis | ej. |
| VII | Sol | Re | Tetrardus Authenticus | ej. |
| VIII | Sol (re) | Do | Tetrardus Plagalis | ej. |

- e) Los cantos del repertorio gregoriano incluyen textos bíblicos y otros que no lo son. Muchos de los textos han sido tomados de los Salmos (textos salmódicos), aunque algunos proceden de otras partes de la Biblia (no salmódicos). Hay textos en prosa, como las epístolas y otros están en verso, como los salmos y los cánticos.
- f) El tipo de ritmo que se emplearía en la Edad Media para interpretar el Canto Gregoriano es uno de los puntos más estudiados y a la vez más polémicos en la interpretación de las antiguas fuentes del canto. Para entender el motivo por el que no parece haber notación rítmica en los manuscritos originales, hay que tener en cuenta que el objeto de la notación neumática era constituir un recordatorio para unos cantores que ya conocían las melodías, aprendidas de unos a otros por tradición oral en cada *Schola Cantorum*. Las teorías al respecto son:
- Teoría de Solesmes: el estudio de los manuscritos originales del canto fue comenzado a finales del siglo XIX en el [monasterio de Solesmes](#). Defiende que el ritmo del canto gregoriano es libre y dependiente de la duración de las sílabas latinas.
 - Teoría acentualista: el canto se interpretaría utilizando como elemento rítmico fundamental la acentuación de las sílabas latinas en lugar de su duración, que sería siempre igual. De esta forma, el ritmo sería libre y semejante al del habla.
 - Teoría mensuralista: defiende la existencia de valores métricos para las notas, largos y cortos en una relación de binario-ternario.
- g) En cuanto a la interpretación del canto gregoriano, podemos diferenciar las formas salmódicas, que se pensaba que procedían de diferentes formas de cantar los Salmos y las no salmódicas. Dentro de los primeros podemos distinguir entre tres tipos en cuanto a su modo de interpretación:

- Salmodia antifonal: se establece un diálogo entre dos coros para cantar los versos de un salmo (u otro texto).
- Salmodia directa: en la que no hay alternancia con el coro, sino que cantan uno o varios solistas.
- Salmodia responsorial: alternan un solista y el coro o *Schola*.

1.3 Notación

Durante los primeros siglos de su existencia el canto se transmitió de forma oral, puesto que no había un sistema de escritura musical y los cantores dependían de su memoria para interpretarlo. Los primeros neumas se colocaban sobre el texto, pero sólo servían para ayudar al intérprete a recordar una melodía que ya conocía. Las teorías más aceptadas sobre el origen de estos signos son las siguientes:

- Que esos signos derivaban de los acentos gramaticales. El acento agudo (´) indica una subida de la voz y sería el origen de la *virga*, el grave (˘) señala un descenso de la voz y daría lugar al *punctum*, mientras que el *tractulus* y la *clivis* derivarían del acento circunflejo (combinación de los dos anteriores ^).
- Que trataban de plasmar en el papiro los gestos quironómicos realizados por el maestro de coro para guiar la voz de los cantores.

Diferenciamos dos grandes tipos de notación:

- Notación adiaستمática, in campo aperto o quironómica: es la primera que aparece e indica el movimiento melódico, es decir, si la melodía sube o baja, pero no cuánto, ni en qué nota comienza.
- Notación diastemática: aquella en la que se indica la altura exacta de las notas.

Inicialmente la notación estaba formada por diferentes tipos de trazos; el paso a la notación cuadrada tuvo su origen en el siglo XII en París, coincidiendo con el florecimiento de la polifonía de Notre-Dame. En la notación cuadrada se diferenciaba cada sonido y fue muy útil para el desarrollo de la notación rítmica, que empezaba a aparecer. El empleo de este tipo de escritura, con más o menos variaciones, se extendió rápidamente por Europa.

En la actualidad para el canto gregoriano se utiliza notación cuadrada escrita sobre un tetragrama en el que se identifica la posición relativa de las notas gracias a la utilización de las claves de Do o Fa, que nos marcan la línea en la que se coloca una de esas notas, y como consecuencia, la posición de las demás. Un neuma es la nota o notas cantadas sobre una misma sílaba; cuando se trata de varias notas, cada una de ellas es un elemento neumático.





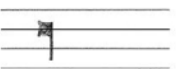
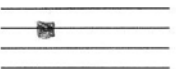





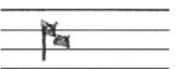




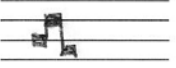





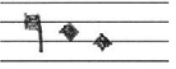
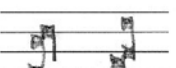


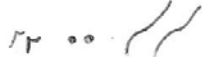

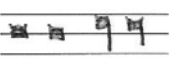
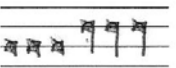
Para su lectura hay que tener en cuenta que, cuando nos encontramos con notas ligadas, éstas se leen de izquierda a derecha, excepto si están alineadas verticalmente, que se leen de abajo arriba. Las líneas oblicuas marcan la posición de dos notas, cada una determinada por el extremo o final de la línea, como ocurre en el *porrectus*. Al final de cada línea se sitúa el *custus*, que sirve para señalar al cantor cuál es la primera nota de la siguiente línea. Sólo puede estar alterado el sí, que puede ser natural (B cuadro) o bemol (B mol).

Para indicar pausas más o menos largas se utilizan los signos de puntuación siguientes:

- Cuarto de barra: colocado en la cuarta línea e indica una pequeña pausa.
- Semibarra: colocado entre las dos líneas del centro, e indica una pausa más larga, aunque no llega a interrumpir el ritmo de la frase.
- Barra simple: equivaldría a la pausa de “un tempo”.
- Barra doble: al final de un pasaje o indicando la alternancia entre dos coros.

Esta notación permite diferenciar con exactitud la altura de cada nota, pero no ocurre lo mismo con el ritmo, gran problema y objeto de discusión en el estudio e interpretación del canto gregoriano.

NOTACIONES DEL CANTO GREGORIANO

| | NOT. SANGALENSE | NOT. METENSE | NOT. CUADRADA |
|---------------------------------------|---|---|---|
| NEUMAS DE UNA NOTA POR SÍLABA | <p>VIRGA Sonido relativamente agudo</p>  <p>TRACTULUS Sonido relativamente grave</p>  | <p>VIRGA Sonido relativamente agudo</p>  <p>UNCINUS Sonido relativamente grave</p>  | <p>VIRGA Sonido relativamente agudo</p>  <p>TRACTULUS Sonido relativamente grave</p>  |
| NEUMAS DE DOS NOTAS POR SÍLABA | <p>PES Grave-Agudo</p>  <p>CLIVIS Agudo-Grave</p>  | <p>PES Grave-Agudo</p>  <p>CLIVIS Agudo-Grave</p>  | <p>PES Grave-Agudo</p>  <p>CLIVIS Agudo-Grave</p>  |
| NEUMAS DE TRES NOTAS POR SÍLABA | <p>TORCULUS Grave-Agudo-Grave</p>  <p>PORRECTUS Agudo-Grave-Agudo</p>  | <p>TORCULUS Grave-Agudo-Grave</p>  <p>PORRECTUS Agudo-Grave-Agudo</p>  | <p>TORCULUS Grave-Agudo-Grave</p>  <p>PORRECTUS Agudo-Grave-Agudo</p>  |
| NEUMAS DE TRES O MÁS NOTAS POR SÍLABA | <p>CLIMACUS 3 ó más notas descendentes</p>  <p>SCANDICUS 3 ó más notas ascendentes</p>  | <p>CLIMACUS 3 ó más notas descendentes</p>  <p>SCANDICUS 3 ó más notas ascendentes</p>  | <p>CLIMACUS 3 ó más notas descendentes</p>  <p>SCANDICUS 3 ó más notas ascendentes</p>  |
| NEUMAS DE UNÍSONO | <p>DISTROPHA/ DIVIRGA 2 notas</p>  <p>TRISTROPHA/TRIVIRGA 3 notas</p>  | <p>DISTROPHA/ DIVIRGA 2 notas</p>  <p>TRISTROPHA/TRIVIRGA 3 notas</p>  | <p>DISTROPHA/ DIVIRGA 2 notas</p>  <p>TRISTROPHA/TRIVIRGA 3 notas</p>  |

1.4 La liturgia: el oficio y la misa

En las primitivas comunidades cristianas se establecieron dos ceremonias religiosas que han perdurado hasta nuestros días: la misa y el oficio.

a) La misa, celebración eucarística, consta de dos partes:

- El Propio (*Proprium Missae*), que son aquellas partes cuyo texto varía según las estaciones del año litúrgico. Sus partes musicales son Introito, Gradual, Aleluya, Tracto, Ofertorio y Comunión.
- El Ordinario (*Ordinarium Missae*), aquellas partes de la misa que mantienen su texto invariable: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus y Agnus Dei.

PROPIO DE LA MISA (Partes que varían en texto y música según las estaciones del año).

INTROITO: Forma antifonal: A (coro) V (solista) A (coro). Melismática.

GRADUAL: Forma responsorial: R (coro) V (solistas) R (coro). Muy melismáticas, ámbito amplio, modalidad mixta.

ALLELUIA: Forma responsorial. Incluye el Jubilus (larga vocalización melismática sobre la vocal final de la invocación).

TRACTO: Forma: salmodia directa (declamación sin alternancias). Sustituye al Alleluia en días penitenciales.

OFERTORIO: Al principio es forma antifonal, pero evoluciona a responsorial; finalmente, sólo responsorio.

COMUNIÓN: Forma antifonal. Silábica.

COMÚN DE LA MISA (Ordinario, partes invariables de la misa).

KYRIE: Forma derivada de la triple invocación en griego: Kyrie eleison (x3), Christe eleison (x3), Kyrie eleison (x3). aaa bbb a´a´a´; aaa bbb ccc... Muy melismática, de ámbito amplio. Alterna coro y solista.

GLORIA: Forma: deriva de salmodia directa a antifonal. No se ejecuta en días penitenciales. Silábico, repetición de motivos.

CREDO: Forma antifonal. Sólo en festividades.

SANCTUS: Forma musical condicionada por el texto: (Muy melismáticas). Sanctus (x3) A / Pleni sunt... B / Hosanna C / Benedictus D / Hosanna C´ //

AGNUS DEI: Formas variadas: aaa/ aba/ aab ... (muy melismáticas).

b) Oficio o liturgia de las horas, rezo organizado en ciclos dentro de los monasterios. El desarrollo de las órdenes monásticas va parejo con el de su liturgia, que pasó a realizarse diariamente a unas horas fijas y fue estandarizada por **Benito de Nursia** (siglo VI). Las horas son Maitines (poco después de medianoche), Laudes (al amanecer), Prima (6 de la mañana), Tercia (9 de la mañana, (venida del Espíritu Santo y Juicio), Sexta (mediodía, crucifixión), Nona (3 de la tarde, muerte de Cristo), Vísperas (última hora de la tarde) y Completas (antes de retirarse a descansar).

Antífonas: alternancia entre semicoros o solista/coro o Antífona -Salmo

Responsorios: forma responsorial (pero con el versículo muy adornado). R abc, V, D, Rc

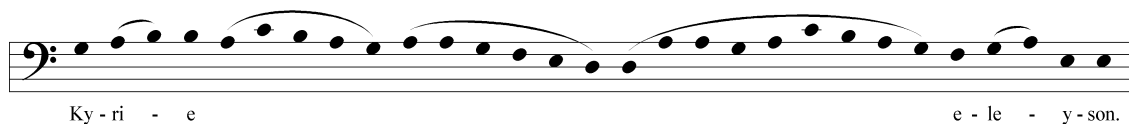
Responsorios breves: similar al responsorio, pero más breve. Se omite la respuesta. R, V, D

Himnos: construcción estrófica del texto: cada estrofa tiene el mismo nº versos, patrón métrico, rima. Música: abcd, aabc, abab, abba

1.5 Tropos y secuencias

Al considerar el canto de origen divino, se mantuvo estable, por lo que las modificaciones o nuevas creaciones eran consideradas de menor categoría. Esto justifica la aparición de nuevos géneros:

- El tropo, añadido de música o música y letra a un canto de la misa o el oficio. Inicialmente se aplicaron a las melodías del propio, pero más tarde también lo hicieron a las del ordinario. Su práctica empieza en Francia en el siglo IX o antes, difundiéndose rápidamente. Es habitual en el **Kyrie** y en el **Benedicamus Domino**.



Kyrie



Kyrie fons bonitatis

- La secuencia, añadido de texto al *Jubilus* del aleluya. Etimológicamente, *sequentia* significa “lo que sigue” (melisma que seguía al aleluya). Habitualmente son consideradas un tipo de tropo, si

bien hay quien difiere de esta clasificación al ser una forma que rápidamente se independiza del canto en el que se formó. Aparecen registradas por vez primera en el siglo IX y se mantienen en uso hasta el Concilio de Trento. El primero en hablar del origen de la secuencia es el monje Notker Balbulus (Notker “el tartamudo”), que vivió entre los siglos IX y X. En el XI la estructura estrófica es cada vez más regular y el texto comienza a ser rimado para, en el XII, alcanzar su forma definitiva. Las secuencias son silábicas y se basan en la repetición pareada: cada unidad melódica se repite dos veces con texto diferente antes de aparecer la siguiente, que puede ser totalmente distinta, excepto la primera y la última frase (que acaban desapareciendo), de forma que la estructura sería: a bb cc... n.

Dies irae
Officium defunctorum

Seq. 1.
D I-es irae, dí-es flla, Sólvet saéclum in favilla :

Téste Dávid cum Sibýlla. Quántus trémor est futúrus,

Quando jú-dex est ventúrus, Cúnc-ta stricte discussúrus!

Túba mí-rum spár-gens sónum Per sepúl-cra regi-ónum,

Cóget ómnes ante thrónum. Mors stupé-bit et natú-ra,

Cum resúrget cre-a-túra, Judi-cán-ti responsúra.

Líber scríptus pro-fe-ré-tur, In quo tó-tum continé-tur,

Unde mún-dus judi-cé-tur. Jú-dex ergo cum sedé-bit,

Quí-dquid lá-tet apparé-bit : Nil inúltum remané-bit.

Sequentia Dies Irae

1.6 Drama litúrgico

Son dramas religiosos escritos en su mayoría en latín que se desarrollaron entre los siglos X y XVI, concebidos fundamentalmente para los tiempos litúrgicos de Navidad y Semana Santa. Probablemente nacieron del desarrollo dramático de tropos dialogados.

Uno de los más importantes es el **Ludus Danielis** (siglo XII). En él aparecen por primera vez escenas colectivas y se entonan una gran cantidad de melodías, cerca de cincuenta, que son imitaciones del canto gregoriano y de los tropos, siendo la más habitual la secuencia, que estaba en aquel momento en auge en Francia. Como género no litúrgico, es más que probable que se admitieran instrumentos en ellos, como forma didáctica de aproximar a los fieles los misterios de las Sagradas Escrituras.

Audición. **Puer natus es nobis.**

Se trata del Introito de la tercera misa de Navidad. Está organizado como dos antífonas separadas por un versículo (A V A). La letra es:

*Puer natus est nobis, et filius datus est nobis:
Cuius imperium super humerum eius:
Et vocabitur nomen eius,
magni consili Angelus*

*Ps Cantate Domino canticum novum
Quia mirabilia fecit*

*Puer natus est nobis, et filius datus est nobis:
Cuius imperium super humerum eius:
Et vocabitur nomen eius,
magni consili Angelus*

La antífona se organiza en tres frases ligeramente ornamentadas frente a dos silábicas del versículo. Está en el modo VII.

AD MISSAM IN DIE

RBCKS Antiphona ad introitum VII

Is. 9, 6; Ps. 97

P U-ER • na- tus est no- bis, et fi- li- us

da- tus est no- bis: cu- ius impe- ri- um su- per

hú- me- rum e- ius: et vo- ca- bi- tur no- men

e- ius, magni consi- li- i An- ge- lus. Ps. Can- tá- te

Dómi- no cán- ti- cum no- vum: qui- a mi- ra- bí- li- a fe- cit.

Audición. **Alma redemptoris mater**

ma redemptoris ma- ter que po-ru- oc li

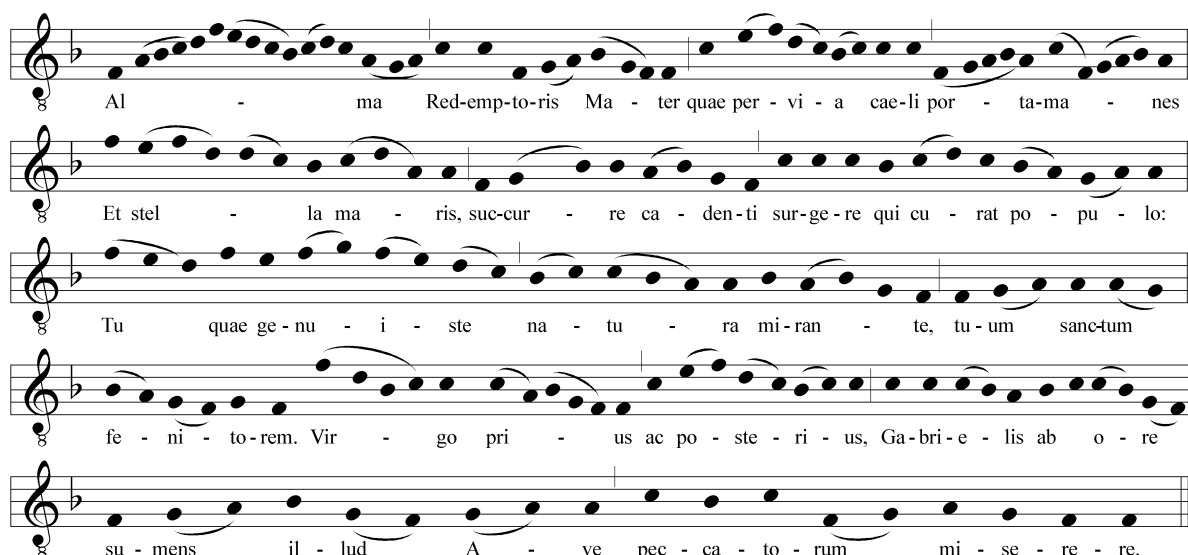
por- ta ma- nus et stel- la ma- ris lu- cante ca- den- ti lu- gere qui a- uar-

po- pu- lo tu- que genu- sti na- tur- a mu- ante tu- um san- ctum ge- ni- to- rem

tur- go- pu- us ac po- ste- rius ga- bu- cis ab o- re fu- men- illud a- ue-

ad- ve- ni- ad- mo- ni- a- ut- pro- p- ter- tu- or- a- ti- on- e- m. O- rag- i- o. E- vo- ca- ti- o. an- ti- pho- na.

Santa Madre del Redentor, portal del cielo y estrella de los profundo, escucha llorar a tu pueblo. Madre de Aquél al que hiciste de la nada, nos hundimos luchando y pedimos tu ayuda: por el júbilo que Gabriel te dio, Tú, Virgen al principio y al final, danos tu merced.



Se trata de una antífona (melodía libre con su texto que se situaba entre los versículos o hemistiquios en la salmodia antifonal: A V1 A V2 A..., de manera que siempre comienza y acaba con la antífona) compuesta a mediados del siglo XI por Hermannus Contractus. En ella se puede observar cómo además de la nota *finalis* fa y la cuerda de recitación en do (modo V) aparece como destacada la nota la. El si siempre es bemol, con lo que su sonoridad se aproxima, y mucho, a la de nuestro modo jónico actual.

Se compusieron cuatro antífonas a la Virgen: *Alma Redemptoris Mater* (Santa Madre del Redentor), *Salve Regina*, *Ave Regina caelorum* (Ave, reina del cielo), y *Regina caeli laetare* (alégrate, reina del cielo). Estas antífonas proporcionaron el *Cantus Firmus* para numerosas composiciones durante el Renacimiento.

2. Monodia profana

2.1 La canción latina

Apenas hay noticia de composiciones profanas en latín hasta aproximadamente el siglo XI, ya que no se escribían. Hasta nosotros han llegado referencias de cantos de odas latinas, cantos de homenaje a personajes de poder y otros similares producidos en el siglo VI. Una de las fuentes más importantes de canción latina son las “Canciones de Cambridge”, aunque sólo se conservan los textos en muchos casos; incluyen temas tan variados como lamentos, cantos de loa o poemas eróticos, en muchos casos relacionados con las secuencias, lo que pone en evidencia la vinculación entre música profana y música sacra.

El *conductus* es otro género de la música latina de los siglos XI y XII, fuertemente entroncado con la música religiosa. Sus textos, igual que los de las secuencias, eran versos métricos. Su melodía, en lugar de ser un préstamo o una adaptación del canto llano, era original. El mismo término se aplica a una obra de nueva composición empleada en la liturgia cuya función era conducir a los celebrantes entre zonas de la iglesia; este género llegó a ser polifónico en el futuro.

Los goliardos eran clérigos que abandonaban la vida religiosa y llevan una vida licenciosa. Sus canciones hablan muchas veces de lo que más disfrutaban: la comida, la bebida, el juego y las mujeres, y eran satíricas y muchas veces hasta sacrílegas. Se conserva poco de su música, la mayoría en notación adiaستمática. El manuscrito más importante conservado es el conocido como *Carmina Burana*, colección de canciones profanas latinas (más de 200 poemas) de los siglos XII-XII que se guardaba en el monasterio de Benediktbeuren. De los poemas que tienen música, ésta está *in campo aperto*.

2.2 Monodia profana en lengua vernácula

Los juglares eran acróbatas, narradores de historias, bailarines, músicos... que actuaban entreteniendo a la gente en pueblos y castillos. No componían sino que interpretaban canciones ajenas, desempeñando una importante labor en su difusión debido a su vida itinerante; el proceso por el que estas canciones daban lugar a otras al modificar los textos se denomina *contrafactum*.

A finales del siglo XI aparece un fenómeno poético musical en el en el sur de Francia conocido como lírica trovadoresca. Trovador deriva del significado del verbo provenzal *trobar*: encontrar o componer en verso. Eran personajes que podían pertenecer a la clase alta del sur de Francia (como Guillermo IX de Aquitania), aunque también burgueses, y componían canciones profanas en su lengua, el occitano. Con ellos aparece por primera vez la poesía lírica en una lengua vernácula. En la segunda mitad del XII la lírica trovadoresca se empezó a extender rápidamente por toda Europa.

A estos continuadores de la canción de los trovadores, que ya no cantan en occitano sino en sus propias lenguas, se les conoce como *trouvères* en Francia y *minnesinger* en Alemania. Inicialmente, trabajaban en las cortes, pero a medida que avanzaba el siglo XII la burguesía florece de una forma pareja al desarrollo de las ciudades, y toman el relevo en la composición trovadoresca, organizándose en hermandades y gremios de troveros.

Las características musicales de las canciones trovadorescas son:

- Presentan textura monódica: aunque en las partituras que se conservan no se indica acompañamiento instrumental, la iconografía hace pensar lo contrario.
- Son silábicas y, a veces, ligeramente neumáticas (4-5 notas), sobre todo al final de las frases para enfatizar la rima y la cadencia.
- La notación nos impide saber cómo era el ritmo de las canciones trovadorescas, aunque hay obras escritas mensuralmente. En la mayor parte de los casos, y sobre todo en las melodías de los trovadores y primeros troveros, no se encuentra un patrón fijo en la sucesión de sílabas fuertes y débiles, es decir, el esquema de acentuación variaba a lo largo de la canción. Sin embargo, hay melodías que parecen más influenciadas por la música popular y que encajan en compases.
- Es frecuente encontrar casos de *contrafacta*.

En lo que respecta a las formas poéticas y musicales, destacamos:

a) Trovadores

- El tema central es el *fin'amor* (amor cortés), basado en el amor platónico que el trovador sentía hacia una dama inalcanzable y que define la llamada *cançó* o *chanson* (canción).
- El sirventés es de tipo satírico, crítica personal o sobre temas sociales, políticos o morales.
- El *planch* es un lamento o canción fúnebre.
- La *tenso* (disputa) discurría en forma de diálogo entre dos trovadores, en tono burlesco.
- El *lai* y *descort* son canciones narrativas cuya característica más sobresaliente es la diferencia entre sus estrofas, en cuanto a la rima, ritmo y melodía.
- La pastorela o *pastourelle* cuenta el encuentro entre un caballero y una pastora a la que requiere amorosamente.
- En el alba o *aube* (canción del día) los amantes son despertados por un vigilante que les anuncia la salida del sol y el final de su encuentro.
- La balada o *dansa* (canción de danza), la protagonista es una mujer que invita a gozar los placeres de la vida. Aunque no son abundantes, a este género pertenece una de las más conocidas canciones trovadorescas: *Kalenda Maya* (“el primero de mayo”) de Raimbaut de Vaqueiras (en realidad, una *stampie*).

No hay una correlación entre el contenido de los textos y su estructura literaria o musical: están formados por un número variable de estrofas iguales tanto desde el punto de vista textual como musical. Sin embargo, dentro de esta forma estrófica se encuentra una gran variabilidad y creatividad en el diseño de la estructura interna de las estrofas de cada poema.

Desde el punto de vista musical, algunas canciones tienen una frase musical diferente para cada verso, mientras que otras veces se repiten, sin que exista en realidad un paralelismo con la estructura del poema. Por eso resulta a veces confuso hablar de la utilización formas determinadas.

b) Troveros

Aunque la labor de los troveros es en parte heredera de la de los trovadores, se aprecia una evolución en su estilo compositivo. Sus canciones son más alegres y sencillas, con melodías que tienden a ser silábicas y formas repetitivas con mayor utilización del estribillo y claridad y posterior estandarización de las estructuras, proceso que culmina con la aparición a finales del XII de las *formes fixes*, estructuras estandarizadas que alcanzan su forma definitiva en el XIV.

- *Chanson de geste*: relato épico que contaba las hazañas de héroes. Este género era cultivado en el norte de Francia desde el siglo X. Son textos largos, agrupados en secciones de longitud irregular. Una de las canciones de gesta más famosas es la *Chanson de Roland*.
- *Lais y descort*: similares a las empleadas por los trovadores, su forma se regulariza en el siglo XIV.
- *Pastourelle*: la cultivada por los autores del norte de Francia era más descriptiva que la de los trovadores.
- *Chanson de toile*: en los que una mujer se queja de su pareja. Aunque desaparece a principios del siglo XIII, surge un género similar que es la canción de *mal mariée* (malcasada) en la que el descontento suele ser debido a un matrimonio no deseado con un esposo mayor y celoso.

A finales del siglo XII, cuando los troveros finalizaban su actividad, se estandarizaron las denominadas *formes fixes* (formas fijas) de la poesía y canción francesa, que son: el *rondeau*, la *ballade* y el *virelai*.

- El *Rondeau* (rondel, *rondet*, *rondelet*, *carole*, *ronde*) describía danzas que se bailaban en círculo, alternándose estribillos cantados por el grupo con estrofas entonadas por la persona encargada de dirigir la danza. La forma sería ABaAabAB, donde A y B serían los versos del estribillo, que mantienen la misma música y texto, mientras que con minúsculas se identifican diferentes versos que riman con los del estribillo y que tendrían la misma melodía y diferente texto.
- La *Ballade*, como ya se vio al describir las de los trovadores, era una canción danzada.
- El *Virelai*: está relacionado con las formas de danza con estribillo. Su estructura característica es AbbaA, es decir, comienza con el estribillo, al que siguen texto y música diferentes para conformar la estrofa (bb), repitiendo la melodía del estribillo pero con letra diferente (a), para finalizar con el estribillo (A).

En Alemania, el equivalente a trovadores y troveros en Alemania son los *minnesingers* (Minn, “amor cortés”; sang, “canto”) que toman de los compositores franceses sus estructuras, su estilo compositivo y a veces incluso sus melodías; su actividad es contemporánea con la de los troveros en Francia. En Italia, la influencia trovadoresca fue tan importante que durante algún tiempo se escribió en provenzal; la producción de canción monofónica profana fue poco abundante.

Caso especial, por cercanía e interés, reside en España. El constante contacto entre las cortes aristocráticas de Francia y España, unido a la importancia de Santiago de Compostela como centro de peregrinación, convierten esta última en heredera de la lírica trovadoresca, que adquiere aquí unas características propias.

Del siglo XII datan las **Cantigas de Martín Códax**, trovero de Vigo que escribe en galaico-portugués. Pertenecen a la categoría de “cantigas de amigo” (la protagonista es una mujer que canta su amor por un hombre: su amigo). Sólo se conservan seis con música. La estructura de estas obras es sencilla tanto desde el punto de vista melódico como literario. Son cantigas con refrán (en color gris en el ejemplo) en las que se utiliza la repetición de pequeñas células melódicas recurrentes que pasan de la estrofa al refrán y nuevamente a la siguiente estrofa, uniendo musicalmente estas obras. Tiene su equivalente en la repetición de versos (conocido como *leixaprén*, representado por colores abajo en el texto de la cantiga) presente en los poemas.



Ondas do mar de Vigo

Se vistes meu amigo

E ai Deus se verra cedo.

Ondas do mar levado

Se vistes meu amado

E ai Deus se verra cedo.

Se vistes meu amigo

O porque eu sospiro

E ai Deus se verra cedo.

Se vistes meu amado

Porque ei gran cuidado

E ai Deus se verra cedo.

También del siglo XIII son las Cantigas de Santa María, que forman un cuerpo de más de 400 canciones reunidas en cuatro códices recopilados en la corte de **Alfonso X el Sabio**, rey de Castilla y León (entre 1252 y 1284). Si bien la tradición y los propios códices atribuyen al rey la autoría de este cuerpo musical y se cree que pudo haber compuesto algunas, la mayoría seguramente fue obra de otros autores. Hay que tener en cuenta que intentó reunir en su corte a los personajes más importantes del momento, tanto del mundo de las artes como de las letras. Un ejemplo sería la cantiga **Santa María, strela do día**, siendo perceptible la forma *virelai* (AbbaA):



Santa Maria, Strela do dia, mostra-nos via pera Deus e nos guia (A). Ca veer faze-los errados que perder foran per pecados (b) entender de que mui culpados son; mais per ti son perdoados (b) da ousadia que lles fazia fazer folia mais que non deveria (a).

122.
X de otras, fol. 155 r.^o

Esta .x. é como el rei pediu
merece a santa maria que o
guarecesse d'ũa grãdo enferm-
dade que aua . i da como
señor piadosa o yulle seu ro-
go i reulle saude .

Santa maria ualeo
ay señor . i acorre a uosro
procedo . que malle uai .
tan gran mal e' acan gñ tag .
santa maria ualeo ay señor .

123.
X (sic) de loor, fol. 156 r.^o

como fofeste uosro loor
santa maria ualeo ay señor
i fide ia se uos en praser for
to que dis ay .
santa . ay ualeo ay señor .

Esta .x. é de loor de sã maria
santa maria strela
to dia . mostra nos uia pera de-
i nos guia .
Chauet faze los errados

124.
XI de otras, fol. 156 v.^o

que perder foran per pecados
de mal guardado com ca uo-
entender de que mui culpados
son . mas per ti son perdoados
da ousadia que lles fazia
fazer folia mui mais q' nã deua .
santa . ay strela to dia

Oun mirage de grado .
segund eu oi contar
que no moñester onrado
de clauual foi entrar
un monge mui letrado
que sabia ben otar

Sorprende en la época la unidad de estas cantigas, tanto desde el punto de vista temático, como de su estructura musical así como de su ordenación en los manuscritos. Todas ellas están dedicadas a la Virgen, diferenciándose las de loor o alabanza y las que cuentan milagros realizados. Las canciones están debidamente numeradas, acompañadas de unas miniaturas que representan instrumentos, labores de la época, vestimentas, etc.

Aunque son canciones dedicadas a la Virgen, se trata de obras profanas similares en su estructura a las de los trovadores, cambiado el amor terrenal por una dama inalcanzable, por el amor religioso a la Virgen. Analizándolas desde un punto de vista musical, en general se utiliza un ritmo métrico que puede ser transcrito a la notación mensural actual. Formalmente, suelen ajustarse con variaciones a la estructura del *virelai* francés. Melódicamente siguen un diseño en arco con procesos cadenciales claros, moviéndose por grados conjuntos y saltos consonantes.

3. La polifonía

El empleo de la polifonía en la música religiosa surgió posiblemente para embellecer la monodia aportándole esplendor y solemnidad, en un proceso similar al que dio lugar a la creación de tropos y secuencias. No se sabe a ciencia cierta cuándo comenzó su utilización pero posiblemente se practicaba de forma improvisada mucho antes de que aparecieran los primeros tratados teóricos describiéndola.

3.1 Organum inicial

El *organum* es la primera forma polifónica anotada en los manuscritos medievales. Podemos definirlo como una composición polifónica basada en una melodía de canto llano que se denomina *vox principalis* sobre la que se componen una o varias voces simultáneas que se llaman *vox organalis*. Tratados del IX proporcionan los primeros datos sobre su uso y la relación que mantenían las voces entre sí; los que más datos aportan son los anónimos del IX *Musica enchiriadis* (“Manual de música”) y *Scholia enchiriadis* (“Comentario sobre el manual”). Describen un *organum* formado por voces que discurren paralelas, en el que el canto llano (*vox principalis*) es la voz aguda y la otra, *vox organalis*, duplica a la primera a un intervalo de cuarta o quinta inferior o de octava (consonancias perfectas). Cuando solo hay dos voces paralelas se obtiene un *organum simple*; si una o las dos voces son duplicadas a la octava el resultado es un *organum compuesto*:

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Vox principalis' and 'Vox organalis'. It shows a melody in red notes on a five-line staff, with a blue line below it representing a lower voice. The notes are connected by lines, showing a parallel motion. The bottom staff shows a more complex arrangement with multiple voices, also in parallel motion. The lyrics 'Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.' are written below the notes.

Además, si las dos voces se mantienen siempre equidistantes se habla de *organum paralelo*, pero cuando éste se abandona (sobre todo al principio y final de las frases) se trata del *organum paralelo modificado*, según la denominación del propio *Enchiriadis*.

La distancia de cuarta, quinta y octava sería aceptada por tratarse de los primeros armónicos naturales, o bien por ser las quintas distancia que separa las tesituras vocales; así, si los cantores entonasen en su tesitura real el mismo canto, el resultado sería un movimiento paralelo. Quizás se originó al pasar el canto alternado a simultáneo entre diferentes tesituras; la mantener las quintas no habría problema, pero en las cuartas se producirían tritonos, que evitaron modificando el movimiento paralelo, dando lugar al *organum paralelo modificado*.

3.2 Organum en el XI

En la primera mitad del XI aparece el *Micrologus* (“pequeño discurso”) de Guido d’Arezzo. Aunque sigue empleando el movimiento paralelo, prefiere mayor libertad en el movimiento de las voces, centrándose en el *organum paralelo modificado*, para el que establece unas normas a seguir:

- Deja de permitirse el paralelismo a la quinta y se utiliza el *organum* a la cuarta, de hecho no se utiliza ningún intervalo mayor entre las dos voces.

- Permite el cruce de las voces; en ocasiones la *vox organalis* puede discurrir por encima de la *vox principalis*.
- Rechaza los intervalos de segunda menor: deben utilizarse el unísono, la cuarta justa y las terceras mayores y menores.
- Da gran importancia al comienzo y finalización en el *occursus* (momento de unión de las dos voces en el unísono) y presta especial atención a cómo se llega y abandona, posiblemente para evitar el intervalo de semitono. Si se alcanza por un salto de tercera en movimiento contrario, ésta debe ser mayor como también la segunda que llega por movimiento oblicuo.
- Permite el cruce de la *vox organalis* y la *principalis* y, en ocasiones, más de una nota de la voz principal sobre una misma de la organal. Sin embargo, esta afirmación hay que considerarla con reservas: solo abandona el tratamiento de nota contra nota cuando la *vox organalis* llega a la última nota y la mantiene mientras el canto llano finaliza. La duda está en si la *vox organalis* realmente se mantiene o se repite. [Ejemplo](#)

En la segunda mitad del XI aparece un nuevo tipo de *organum* llamado *organum libre*, tratado en el *De música* de John Cotton y en el anónimo *Ad organum faciendum*. Aboga por el movimiento contrario de las voces, de manera que la organal puede encontrarse por encima de la principal y finalizar en el unísono, en la octava superior o inferior a ella, adquiriendo además mayor independencia y ganando la composición en equilibrio entre sus partes. Se incrementan los intervalos posibles entre las voces, superándose la cuarta como distancia máxima permitida por Guido, utilizándose nuevamente las quintas y otros intervalos. Esto, unido al libre cruce de las voces (que no sólo se permite sino que se prefiere), abre nuevas posibilidades en la composición de los *organa* medievales. También se permite que dos o tres notas de la voz principal se opongan a una de la organal. [Ejemplo](#)

Ejemplos de estos últimos tipos de *organa* aparecen en el tropario de Winchester, colección integrada por dos manuscritos del X y del XI.

3.3 *Organum* en el XII: Saint Martial de Limoges

Durante el siglo XII aparecen dos estilos diferentes de *organum*: por un lado, se continúa escribiendo en el estilo de nota contra nota o estilo discanto pero, por otro, aparece un nuevo tipo llamado *organum melismático*. Se encuentran ejemplos de ambos estilos en los manuscritos conservados en la abadía de Saint Marcial de Limoges y en Santiago de Compostela, en el llamado *Códex Calixtinus*.

- [Organum florido o melismático](#), de Aquitania o de S. Marcial de Limoges: está formado por una *vox principalis* que discurre en valores largos a veces en estilo silábico y una *vox organalis* melismática que florea por encima de la primera. Es decir, la principal [el canto llano] pasó a ocupar el lugar más grave de la composición, con notas largas que actuaban a modo de bordones y perdían su carácter melódico; sobre ellos se desarrollaba una ornamentada voz organal que adquiere ahora mayor realce.

La *vox principalis* debido a su papel de sostener sobre sí la composición, empieza a denominarse *tenor*, término que procede de la palabra latina *tenere* (sostener) y que pasaría con el tiempo a designar una tesitura vocal. La voz superior se obtenía ornamentando las notas que formaban consonancia con el tenor lo que daba lugar a la aparición de numerosas disonancias que equivaldrían a las actuales notas de paso, floreos e incluso apoyaturas. A esta voz se le denominó *duplum* y por extensión a este tipo de composición *organum duplum*.

Necesariamente surge el problema de cuál es el valor que se debe dar a cada nota de la voz principal y para ello hay dos posturas: una que opta por otorgarle valores iguales y otra en la que esos valores se alargan en función de las notas que soportan de la voz organal, lo que

seguramente ocurría cuando los melismas tenían longitudes muy dispares. Pero esto posiblemente implicaría que cada voz la cantara un único cantor.

- **Discanto desarrollado:** era un estilo de nota contra nota, o *neuma* contra *neuma* también llamado *discantus*. En este tipo de composición las voces se mueven mayoritariamente por movimiento contrario y las disonancias son menos frecuentes al cuidarse más las coincidencias de las voces.

El estilo discanto se empleaba sobre todo en las partes melismáticas de los cantos, mientras que los fragmentos silábicos solían utilizar el tratamiento de nota tenida, siendo frecuente la coexistencia de ambos estilos en la misma obra, sobre todo en *conducti* y *organa* correspondientes a las secciones responsoriales del Oficio y de la Misa.

El *Liber Sancti Jacobi* (*Códice Calixtino*) data aproximadamente de la mitad del XII y en él se incluyen los cantos que se entonaban durante el culto al apóstol Santiago. El manuscrito contiene numerosas obras de canto llano, pero su gran importancia musical se debe a la veintena de cantos polifónicos que incluye, escritos en notación diastemática de estilo francés sobre cuatro líneas en una notación de puntos superpuestos emparentada con la aquitana. Son, sobre todo, cantos de tipo responsorial, en los que están presentes tanto el estilo de *organum* melismático como el discanto, y para algunos autores supone un estadio más avanzado de la polifonía de Saint Marcial de Limoges. Dentro de este repertorio se incluyen varios *conducti*, entre los que hay tropos de *Benedicamus domino*, responsorios, *Kyries* y tres *Benedicamus Domino* sin tropar.

Mención aparte merece una obra que aparece cosida al código sin pertenecer a él, y que figura como un himno de los peregrinos a Santiago, *Dum Pater Familias*, conocido como *Ultreia*.

Dum Pa - ter fa - mi - li - as, Rex u - ni - ver - so - rum. Do - na - ret pro - vin - ci - as

Ius a - pos - to - lo - rum. Ja - co - bus a - pos - to - lis. Lux i - llus trat mo - rum.

Pri - mus ex a - pos - to - lis. Mar - tiri - Je - ro - so - li - mis. Ja - co - bus e - gre - gi - us

Sa - cer et mar - ty - ri - o. He - rru Sanc - ti - a - gu, Grot Sanc - ti - a - gu.

E - ul - tre - u - ya, e ul - tre - u - ya. De - us a - i - a - nos.

Merece especial atención el *organum Congaudeant catholici*, atribuido a Magister Albertus de París. Es un tropo de *Benedicamus Domino* formado por siete estrofas de igual música que alternan con un estribillo. Una de sus particularidades es que se trata de la primera obra conocida escrita a tres voces: a un *organum libre* a dos voces (*duplum*) escrito en estilo discanto (nota contra nota) se superpone una voz melismática. Las tres voces se distribuyen en dos pautas, en la superior está la melismática y las otras dos aparecen en la inferior, una en color rojo y la otra en negro.



CONGAUDEANT CATHOLICI

Fol. 185r (=214r)

Magister Albertus parisiensis

Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, lae - ten - tur ci - ves

coe - li - ci, di - ci

sta

La dificultad para encajar las voces en *Congaudeant catholici* y en otras obras es evidente y varios autores intentaron encontrar una pauta rítmica en sus partituras, lo que daría solución a este problema, si bien esta cuestión sigue estando abierta. En cualquier caso son evidentes los problemas de interpretación que tienen las obras del Códice Calixtino y la atención que se tuvo que prestar a la mensuralidad que trajo como consecuencia la llegada de los modos rítmicos.

La siguiente audición es un tropo de *Benedicamus Domino* presente en el Códice Calixtino (es decir, que al melisma del *Benedicamus Domino* se le ha incorporado una nueva letra y, posteriormente, una voz superior (*organalis* o *duplum*) que florea sobre el canto llano (*tenor*). El tipo de rima responde a la secuencia, es decir, rima en pareados. Al final, la palabra *Domino* establece su filiación como tropo (al ser sustituido el melisma y la propia palabra inicial, *Benedicamus*, por un nuevo texto). [En la audición se escucha el tropo monódico inicial primero, y después el *organum duplum*].

Gratulantes celebremus festum
 Diem, luce divina honestum
 Haec est dies Iacobe insignis
 Illustrata signis eius dignis
 Quem praecamur ducat ut ad coelos
 Decantantes e ius Christo melos
 Suscipiens gratiam de coelis
 Benedicat ergo plebs fidelis
 Domino







3.4 Escuela de Notre Dame

A partir del siglo XI tuvo lugar un importante crecimiento demográfico en las ciudades europeas, siendo París uno de los centros culturales más activos e importantes de la Europa del siglo XII. En la catedral de Notre Dame, cuya piedra angular se puso en 1163, trabajaron varias generaciones de compositores y que desarrollaron estilos compositivos que estuvieron a la vanguardia de la música del momento. De este modo, una catedral desplazó a los monasterios y catedrales monásticas que hasta ahora habían llevado la iniciativa artística. Su música fue imitada en otros lugares de Europa y abrió nuevas vías compositivas que condicionaron su posterior evolución. Entre sus aportaciones más importantes destacan la configuración de los modos rítmicos, la evolución del *organum* medieval y la aparición de nuevas formas compositivas.

La creciente complejidad de la polifonía tuvo que plantear a los cantores medievales un problema a la hora de ensamblar las voces debido a la ausencia de medida (como compás y figuras, por ejemplo. Un caso claro de esta dificultad se advierte al analizar las tres voces de la obra *Congaudeant catholici* y preguntarnos cómo encajarían unas con otras). Tal problema se resolvería al adjudicar una duración relativa a cada sonido y reflejarla en las partituras, de forma que pudiera entenderse cómo se relacionaban entre sí en el tiempo: es el nacimiento de los modos rítmicos, una de las contribuciones más importantes de la llamada Escuela de Notre Dame, que permitió que se desarrollara una rica y compleja polifonía a partir de la segunda mitad del siglo XII.

Los compositores de Notre Dame idearon un sistema rítmico que se basaba en la utilización de notas cortas y largas llamadas *longas* y *brevis*, que combinaban de diferentes maneras para formar patrones denominados modos rítmicos para formar un ritmo modal. Los modos rítmicos medievales son ternarios y en ellos la *longa* equivaldría a la negra actual [aunque esto no es así, ni mucho menos, debemos asumirlo por cuestiones de claridad y espacio, además de claridad en la transcripción], que podía ser perfecta o *recta* (correspondería a la negra con puntillo en los modos III, IV y V). La *brevis* equivaldría a la corchea y podía ser *altera* (negra en el III y IV) o *recta* (coincidente con el *tempus*). Los modos rítmicos (*modi generales*) son:

- Primer modo (troqueo): se basa en la sucesión de una longa y una breve en una relación 2:1. Es muy frecuente en las voces superiores y posiblemente fue el primero en utilizarse, predominando en las composiciones del *Magnus liber organi*. [Negra-corchea].
- Segundo modo (yambo): surge inmediatamente de la inversión del primero, es decir, sucesión de *brevis, longa*. [Corchea-negra].
- Tercer modo (dáctilo): constituido por la sucesión de *longa, brevis, longa* como 3:1:2. Este modo se emplea sobre todo en voces superiores. [negra con puntillo-corchea-negra].
- Cuarto modo (anapesto): constituido por dos breves seguidas de una larga, este modo no aparece en la práctica.
- Quinto modo (espondeo): se forma por la sucesión de *longas*, habitualmente tras tres notas aparece una pausa y es un modo habitual en el tenor.
- Sexto modo (tribraquio): contrastando con el anterior, se forma por la sucesión de breves y es frecuente en las voces superiores.

| Modo | Pie | Equivalente musical |
|------|------------------------------|---|
| 1 | Troqueo: larga breve |  |
| 2 | Yambo: breve larga |  |
| 3 | Dáctilo: larga breve breve |  |
| 4 | Anapesto: breve breve larga |  |
| 5 | Espondeo: larga larga |  |
| 6 | Tibraquio: breve breve breve |  |

Hoppin, R.: *La música medieval*, p. 238

Los músicos de la Escuela de Notre Dame utilizaron dos estilos compositivos diferentes para sus composiciones, que constituyen una evolución de los descritos en el punto anterior:

- **Estilo de nota tenida** (*organum duplum*): se aplicaba en las secciones silábicas. Se diferencia del *organum florido* de S. Marcial en que los tenores son más largos y en la posible utilización de modos rítmicos, aunque este punto no está claro. Mientras que la voz del tenor era (probablemente) libre, la superior respondía al modo rítmico, aunque no tan claramente como se podría suponer.
- **Estilo discanto o de nota contra nota** (*discantus*): se utilizaba sobre todo en las secciones escritas sobre un tenor melismático, que pasan ahora a estar organizadas en un modo rítmico. La escritura de nota contra nota sólo era estricta cuando se utilizaba el mismo modo en todas las voces. Con frecuencia las superiores discurrían en el primer o segundo modo, mientras que el tenor se organizaba en el quinto. Las secciones escritas en este estilo dieron lugar a las cláusulas de discanto. [En el ejemplo, voz superior en el primero e inferior en el quinto].

Cuando los dos estilos de *organum* aparecen **yuxtapuestos en la misma composición** (más pasajes de canto llano), la dividen en secciones que se contraponen a nivel rítmico, textural y tímbrico, acentuando los contrastes interpretativos propios de los cantos responsoriales.

Sabemos de la existencia de dos compositores que enriquecieron el corpus musical de la catedral de París con numerosas composiciones: Leonin (*Magister Leoninus*) y Perotin (*Magister Perotinus*). Leonin estuvo posiblemente activo durante la segunda mitad del siglo XII y su estilo está a medio camino entre el de S. Marcial y el del autor posterior, Perotin, quien compuso cláusulas más elaboradas y *organa* a más voces (hasta cuatro).

Las formas empleadas fueron:

- *Organum* a dos, tres o cuatro voces, llamándose *organum duplum*, *organum triplum* y *organum quadruplum*, respectivamente. Cuando estos nombres aparecen aislados, *duplum*, *triplum* y

quadruplum están designando una voz, por orden de tesitura de la más próxima al tenor (*duplum*) a la más alejada (*quadruplum*).

- Durante la época de Leonin el género más utilizado era el *organum duplum* y la estructura básica estaba formada por una introducción polifónica (solistas) seguida de una respuesta monódica (coro).
- Más adelante, en la época de Perotin, se aumentó el número de voces para dar lugar a *organum triplum* y *quadruplum* que desplazaron en importancia al *organum duplum*. Se conservan aproximadamente unos 30 *organa tripla* de los que se sabe que dos eran de Perotin, y dos a cuatro voces: *Sederunt* y *Viderunt*. En estas composiciones, y a lo largo de toda su obra, se utilizan los modos rítmicos con predominio del primero durante largos pasajes que les proporciona cierto carácter hipnótico, con numerosos cambios melódicos entre voces (sin llegar al canon). Además de obras a 3 y 4 partes, Perotin siguió componiendo a dos voces en un estilo similar al de su predecesor.

Como eran cantados solo por voces de hombre agudas y el número de partes a las que se componía era considerable, el cruce entre ellas era frecuente y el ámbito de cada una reducido. Como consecuencia perdieron parte de su interés melódico para obtener en su conjunto un carácter más rítmico y acordal, con predominio de los pies rítmicos y frases cortas. En cuanto a las relaciones entre las voces, se basaban en la utilización de consonancias perfectas con el tenor, que solían aparecer al principio de cada patrón rítmico. Se utilizaban fundamentalmente la quinta, el unísono y la octava, pues la cuarta se volvió cada vez menos frecuente. Los compositores medievales cuidaban sobre todo la relación de las distintas voces con el tenor, pero menos las de las demás voces entre sí, por lo que es frecuente observar fuertes disonancias incluso en tiempos fuertes. Esto es un reflejo de su concepción todavía bastante horizontal de la polifonía.

- Las cláusulas de discanto son secciones polifónicas por lo general en estilo discanto cuyo tenor suele proceder de un fragmento melismático, lo que explica que muchas estén elaboradas sobre una sola palabra o incluso una sílaba. En su evolución las cláusulas se separaron de los *organa* en los que se insertaban para dar lugar a los motetes, género independiente [dado que dicha palabra ha sido empleada a lo largo de la historia de la música, conviene no confundir su acepción según corrientes histórico-estilísticas].
- El motete surgió a principios del siglo XIII al añadirseles a las cláusulas de discanto letras silábicas en las voces superiores (en un proceso similar al que dio lugar a tropos y secuencias, pero aplicado a la voz superior, creada sobre el tenor litúrgico). Estas cláusulas pronto se separaron de la obra en la que se habían originado para conformar composiciones independientes que se llegaron a interpretar fuera del ámbito litúrgico. A la voz que correspondía al *duplum* se le llamó *motetus* que deriva del término francés *mot* (palabra); las demás, si las había, mantuvieron el nombre de *triplum* y *quadruplum*. Por extensión, el término motete pasó a designar el nuevo género, que inicialmente tenía las mismas características musicales que una cláusula de discanto. Habitualmente, composiciones de origen religioso se transformaron en profanas al añadirles letra en **francés**, pasando a cantarse el tenor con una sílaba o bien instrumentalmente. [En el ejemplo, oiremos la letra en francés separada del tenor primero, para que observemos bien el movimiento rítmico y la combinación de sonidos verticalmente al entrar éste].

En función del número de voces y de su texto se puede hablar de diferentes tipos de motetes:

- Motete simple: tiene dos voces, tenor y *motetus*, cuyo texto está en latín o en francés [ej. anterior].
- **Motete doble**: escrito a tres partes, tenor, *motetus* y *triplum*, de las que las superiores llevan dos textos distintos que pueden estar en latín, en francés o cada una en una lengua. El *triplum* suele

ser más rápido, lleva mayor cantidad de texto y con frecuencia se compone sobre un motete simple para dar uno doble. Este es el motete más frecuente.

- Motete triple: tiene cuatro voces, al añadirse el *quadruplum*, y las superiores tienen textos diferentes que, al igual que en el motete doble, pueden estar en latín, en francés o en ambas.
- Motete-conductus: escrito a tres o cuatro partes y, a diferencia de los anteriores, con el mismo texto en las voces superiores, que por lo tanto son homorrítmicas. El tenor suele llevar tan solo el incipit del texto.

Veamos como ejemplo una serie de transformaciones experimentadas por el *Alleluia Pascha nostrum*. El canto original, quizás del siglo VIII, sería:



Es decir:

Solista Coro
Al - le-lu - ia
Solista
Pas - cha nos - trum in-mo-la
Coro
tus est
Coro
Chris - tus. El coro repite el Alleluia

Sobre la palabra *Alleluia* inicial se elabora el *organum duplum*, atribuido a Leonin. Así, el tenor se sitúa en valores largos no medidos, mientras se compone una voz superior (*duplum*) consonante con ella, que discurre en el primer modo rítmico (*troqueus*):

Al - le - lu -

ia.

Ahora, observemos el melisma producido sobre la palabra *Nostrum*:

nos - trum

Una ordenación rítmica del *tenor* en el quinto modo (*spondeo*), más el añadido de una nueva voz compuesta, consonante con él, y ordenada en el primer modo, daría lugar a la cláusula (en la transcripción, se ha transportado una quinta inferiormente el tenor, para facilitar la lectura evitando adicionales):

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a vocal line (treble clef, 8va) and a lute line (treble clef, 8va). The lyrics "Nos - trum." are written below the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Si a esa voz superior se añadiera una letra, y comenzara a funcionar como obra independiente (y no en el seno de otra obra más amplia, el resultado sería el motete:

8 Gau-de-at de-vo-ti-o fi-de-li-um; Ver-bum pa-tris in-car-na-tum. No-vapro-les

8 Nos - - - - - trum

8 no-bis da-tur Et no-bis-cum con-ver-sa-tur Sa-lus gen-ti-um. Vi-te pan-dit-o-sti-um,

8 Dum mor-tis sup-pli-ci-um. Pi-e to-le-rat. Mun-di prin-ceps ex-tur-ba-tur, Dum consi-de-

8 rat. Quod per mor-tem li-be-ra-tur Qui per-i-e-rat, lu-re su-o sic pri-va-tur,

8 trum.

8 Dum de-si-de-rat Il-lum si-bi sub-de-re, qui nil com-mi-se-rat.

3.5 Ars Antiqua

A pesar de que no existe acuerdo, consideraremos este término como sinónimo de *Ars Vetus*, para denominar a la polifonía anterior al *Ars Nova*. En la actualidad, *Ars Antiqua* posee diferentes acepciones, ya que hay autores que emplean el término en un sentido amplio, pero para otros incluye la polifonía creada desde el siglo XIII hasta la llegada del *Ars Nova*. Hay que señalar también que otros musicólogos evitan el término y hablan de diferentes escuelas o estilos compositivos (estilo de S. Marcial de Limoges, Escuela de Notre Dame...) [como optamos aquí].

Con la llegada de nuevos estilos compositivos más complejos y con frecuencia silábicos, el antiguo sistema de notación modal dejó de ser adecuado. Nace así la notación mensural, que tiene como máximo exponente a Franco de Colonia. El sistema que entonces se creó supuso uno de los mayores avances en la historia de la notación musical y es la base del que se utiliza en la actualidad. No inventó figuras nuevas, sino que se basó en las que ya existían: *longa*, *brevis* y *semibrevis*; de ellas tomó la *brevis* como unidad con el valor de un *tempus* o pulso. Aunque los valores menores a la *brevis* ya existían, en este momento adquirieron estabilidad.

Hacia finales del siglo XIII la evolución del motete se ve condicionada por la figura de [Petrus de la Cruce](#) (Pierre de la Croix), que compone un *triplum* más rápido que las otras voces para lo que subdivide la breve en valores más cortos que denomina aún semibreves aunque en realidad en algunos casos equivaldrían a la *minima* del *Ars Nova*, lo que nos conduce ya a este estilo.

En cuanto a las fuentes de conocimiento de estas obras, aparecen en los manuscritos de Notre Dame pero también en otros escritos, como el Manuscrito de Montpellier. En España cabe citar el Códice de las Huelgas (Burgos) del siglo XIV aunque con obras más tempranas, en general en estilo *discantus* y ritmo trocaico.

El término *conductus* procede de la palabra latina *conducere* (acompañar) y aparece por primera vez en el Códice Calixtino dando nombre a una serie de composiciones monódicas y polifónicas que se cantan antes de las lecturas litúrgicas a modo de introducción. Parece que su función inicial era acompañar a los sacerdotes en su camino del coro al altar. El *conductus* se componía inicialmente a partir de fuentes semilitúrgicas en verso muchas veces para celebrar las grandes festividades religiosas. Más adelante se admitieron textos profanos sobre acontecimientos históricos, religiosos o civiles, cuestiones morales o eclesiásticas contadas a veces desde la sátira y este género adquirió así una función comunicativa.

Para conocer sus características musicales nada mejor que remitirnos a las indicaciones que da el teórico da Franco de Colonia. Señala que el que quiera crear un *conductus* debe componer primero una melodía lo más bella posible y usarla luego como tenor para, sobre él, construir la polifonía. Franco nos indica también que esa melodía debe tratarse como un tenor silábico contra el que se escribe un *duplum* en estilo discanto. Además, si se quisiera escribir un *triplum* deben tenerse en cuenta las consonancias tanto con el *duplum* como con el tenor.

De aquí se pueden extraer varias conclusiones importantes:

- Se trata de una composición en la que todas las voces son originales, pues no se construye sobre una melodía de canto llano, sino que ha de crearse una nueva para el tenor. Esta es una de las diferencias fundamentales con el *organum* y es la primera composición polifónica que es fruto completamente de la creatividad del compositor.
- Es una composición homorrítmica.
- Todas las voces se componen en un estilo silábico; en realidad hay una excepción: los llamados *conductus* embellecidos o *conductus* con *caudae*.
- Deja traslucir que las voces se escribían una tras otra y no simultáneamente, aunque posiblemente esto no es posible en los más elaborados.

Tanto el *organum* como el *conductus* dejaron de cultivarse gradualmente después de mediados del siglo XIII, cuando fueron desplazados por el motete.

3.6 El Ars Nova

Ars Nova es el título de un tratado escrito en 1322 por el compositor y poeta Philippe de Vitry (1291-1361) y se utiliza habitualmente para designar el estilo de la polifonía que imperó en Francia durante el siglo XIV. Por contraposición, a la música del siglo XIII se le denomina en muchas ocasiones *Ars Vetus* o *Ars Antiqua*. En el terreno musical se crearon numerosas obras de carácter profano como las *ballades*, *virelais* y *rondeaux*, pero sin duda los géneros más importantes fueron el motete y la misa polifónica.

El motete se convirtió en el género más importante del Ars Nova continuando una tendencia que ya se vislumbraba en el siglo XIII. Pasó de estar confinado al ámbito religioso a convertirse en una forma artística pública, aunque por su complejidad estructural su completa comprensión quedó reservada a los entendidos. La colección más importante se encuentra en el *Roman de Fauvel* (1310-1314) que además de numerosas obras monódicas de los siglos XIII y XIV contiene treinta y cuatro motetes, de los que al menos cinco pertenecen a Philippe de Vitry.

Los textos destacan por su gran calidad literaria y en muchos casos fueron escritos por el propio compositor. Abarcaban temas tanto civiles como religiosos: el amor, la política, celebraciones solemnes, cuestiones sociales, críticas de tipo moral, etc.

La aportación más importante es la utilización de la isorritmia, que consiste en la repetición de un determinado patrón rítmico llamado *talea* a lo largo de una voz (mayoritariamente, el tenor, dando lugar al género del motete isorrítmico). La melodía del tenor se llama ahora *color* y suele repetirse al menos una vez y contener varias *taleas* rítmicas. El *color* podía repetirse utilizando valores rítmicos menores o mayores, aplicando una disminución o aumentación libre o estricta, respectivamente.

El tenor del famoso motete del Roman de Fauvel *Garrit gallus-In nova fert* (atribuido a de Vitry) tiene una melodía formada por dos colores que a su vez contienen seis *taleas*. Se puede ir un paso más allá y construir de forma simétrica la *talea*, como ocurre en este mismo ejemplo, en el que un silencio central la divide en secciones simétricas, que contienen además un cambio de coloración, es decir, se pasa de la perfección (ternario) a la imperfección (binario). Había varias posibilidades dentro de la relación entre *talea* y *color*.

Los motetes isorrítmicos se interpretaban públicamente y eran las obras más apreciadas para celebrar actos importantes. Posiblemente por lo complejo y sutil de su técnica compositiva entendían que aportaban solemnidad a las celebraciones. Sin embargo la comprensión de sus estructuras rítmicas y melódicas solo estaba al alcance de unos pocos, pues la utilización y repetición de *taleas* y colores es inapreciable a nivel auditivo y su percepción estaba condicionada al estudio de las partituras.

La isorritmia es un procedimiento que fue utilizado como recurso estructural para crear obras relativamente largas. En la segunda mitad del siglo XIV y en el XV se extendió a todas las voces, como se ve en algún motete del propio de Vitry y en varios de Machaut, y aunque acabó aplicándose a movimientos de las Misas, es en realidad un proceso característico del motete. Comenzó su declive coincidiendo con el éxito de las formas fijas francesas, totalmente diferentes en cuanto a su concepción y estilo musical.

Las principales fuentes del motete del Ars Nova son el *Roman de Fauvel* y el *Codex Ivrea*.

Pese a la notoriedad que adquirieron las producciones profanas, los compositores del Ars Nova siguieron cultivando música sacra. Mientras los músicos de la escuela de Notre Dame creaban las partes polifónicas de las secciones solistas de los cantos responsoriales de los Oficios y del Propio de la Misa, en el siglo XIV fueron los cantos del Ordinario los que recibieron la atención de los polifonistas (lo más práctico si pensamos que son las que permanecen inmutables a lo largo del año litúrgico y, por tanto, se podrían interpretar más veces). También hubo un cambio en cuanto a la interpretación, pues si antes las partes polifónicas las cantaban los solistas, ahora será un coro el que lo haga.

Los estilos utilizados para componer las Misas no son nuevos, sino que parecen derivar de los ya conocidos. Así, hay misas que aparentan estar inspiradas en los principios constructivos del motete, otras veces se utilizan composiciones que recuerdan a las canciones profanas o bien todas las voces discurren con el mismo ritmo y texto, en un estilo similar al del *conductus*, también llamado estilo simultáneo.

Aunque en el siglo XIV acabó siendo frecuente la interpretación polifónica de los cinco cantos del ordinario, muchas veces no se componían como partes de un todo, sino como obras independientes que normalmente poco tienen que ver entre sí. En fuentes como los Códices de Ivrea y Apt aparecen agrupados los Glorias, *Kyries*... en lugar de estar dispuestos en ciclos para formar el ordinario de una Misa. El primer ejemplo de misa de autor completa y creada como un todo es la *Messe de Nostre Dame* del compositor Guillaume de Machaut. Fue también la primera realizada a cuatro voces y de sus números el *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Ite, Missa est* están compuestas como un motete isorrítmico, mientras el *Gloria* y el Credo se concibieron en estilo simultáneo si bien en sus amenos melismáticos el compositor vuelve a utilizar el estilo motetístico. Esto último unido a la utilización de dos centros tonales, en re y fa, contribuyen a la unidad y cohesión de la obra.

Esta complejidad musical precisa de una notación de gran exactitud que se desarrolló en la época, dividiendo en valores binarios y ternarios las semibreves, dando lugar a mínimas. La breve sustituyó a la longa como unidad de compás y las composiciones comenzaron a moverse en valores más cortos, utilizando sobre todo breves, semibreves y mínimas. Con la introducción de estas nuevas figuras, la breve dejó de ser un valor tan corto (en la actualidad la semibreve equivaldría a la redonda). Se situaron los ritmos binarios en un plano de igualdad con los ternarios, lo que enriqueció las posibilidades creadoras de los compositores del XIV. Para cambiar transitoriamente el tipo de subdivisión en una obra se utilizaban notas de color rojo.

Las relaciones (binarias o ternarias) entre las diferentes figuras se establecieron en base al modo, tiempo o *tempus* (similar a nuestro compás) y prolación o *prolatio* (subdivisión). En todo caso, es perfecto si se divide en tres e imperfecto si lo hace en dos. El tiempo perfecto se representaba con un círculo y la prolación perfecta con un punto; el tiempo imperfecto y la prolación imperfecta con medio círculo y la ausencia de punto, respectivamente.



Hoppin, R.: *La música medieval*, p. 371

Las innovaciones en la notación incrementaron las posibilidades creativas de los compositores del *Ars Nova* y les permitieron una mayor flexibilidad rítmica al permitir diferentes divisiones del tiempo que además podían cambiar a lo largo de la obra. A esto se unía el empleo de recursos como el *hoquetus* (sucesiones de silencios y notas en voces diferentes, como un hipo, efecto habitual al final del motete isorrítmico) o repetidas síncopas para elaborar una polifonía mucho más compleja en cuanto a las relaciones verticales de las voces, con utilización de disonancias por retardo, floreos, etc.

Se presta atención a la composición de *formes fixes*, como baladas y rondós (seguramente ya no se utilizaban para danzar) y virelais.

En Italia se compusieron madrigales (de *mandriale*, que a su vez derivaría de *mandria*, rebaño, aludiendo a su contenido de tipo pastoril, aunque parece más probable que derive de *matricule*, de la matriz, de la madre), que abordan temas pastoriles, amatorios o satíricos. Estaban escritos inicialmente a dos voces que más tarde se extendieron a tres, todas ellas con el mismo texto, estando la melodía conductora en la voz superior y siendo el tenor de libre creación y muy melódico.

La *caccia* se llama así debido al proceso imitativo sobre el que se basa. Aunque los textos de las *caccias* son descripciones realistas, con gritos, exclamaciones, interjecciones, diálogos... solo unos pocos representan cacerías y algunos incluso representan historias amorosas. La *caccia* italiana está compuesta para tres voces de las que el tenor es libre, de ritmo tranquilo, generalmente sin texto y por tanto seguramente instrumental, y son las dos voces superiores, más rápidas, las que forman un canon al unísono y cantan el texto.

La *ballata*, originariamente, era una pieza popular destinada al baile y ahí el origen de su nombre. Hacia 1365 comenzaron a componerse a dos voces, que aumentaron más tarde a tres influenciadas ya por la música francesa. La *ballata* era rara antes de los años treinta, pero en la segunda mitad del siglo XIV ganó en importancia llegando a desplazar al madrigal. Formalmente es similar al virelai francés.

Autor destacado es Francesco Landini (ca. 1325-1397), representante de una segunda generación de compositores florentinos, el que más éxito tuvo y también el más prolífico, o quizás del que más obras se conservaron debido a su prestigio. Nació en los alrededores de la próspera Florencia y debido a la viruela quedó ciego siendo niño. Pese a ello tuvo un gran éxito en vida como músico, fundamentalmente en su faceta de intérprete del *organetto*, que era un pequeño órgano portátil. Su música es exclusivamente profana, influida por lo francés, como demuestra la utilización de la isorritmia, los ritmos sincopados y la preferencia en algunos casos de metros que se corresponden con los franceses.

Cabe mencionar aquí la presencia frecuente en los finales de los versos de las *ballate* de Landini de una cadencia que se utilizaba con frecuencia y denominada en el siglo XIX “cadencia Landini”, aunque parece ser que no fue inventada por este autor.

3.7 *Ars subtilior*

Con *Ars subtilior* (Arte más sutil) se da nombre al estilo musical que desarrolló en las últimas décadas del siglo XIV una generación de compositores posteriores a Guillaume de Machaut. Se originó en el Norte de España y sur de Francia, en cortes situadas a ambos lados de los Pirineos (Avión, Aragón y Foix) pero su influencia llegó hasta zonas meridionales de Francia, Inglaterra e incluso Norte de Italia. Es consecuencia de una sociedad cortesana muy sofisticada que dio lugar a la aparición de una música de texturas muy complejas a nivel rítmico con una intrincada notación, que surge de la combinación de la francesa y la italiana. En realidad no se trata más que de llevar al extremo las complejidades de la música del *Ars Nova*, con sus motetes isorrítmicos, con taleas y colores que no siempre coinciden en su comienzo, el uso de la disminución y la aumentación, de las sínkopas, etc. Sus características son:

- Son habituales las sínkopas, con un desplazamiento lateral de las notas de una consonancia, con lo que se incrementa la sensación de disonancia.
- La combinación de patrones que sugieren cambios de medida que hoy equivaldrían a la alternancia por ejemplo de compases de 6/8 y 3/4.
- Repetición de patrones de giros más largos o más cortos que el metro utilizado, con el que contrastan.