



# Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 120

13 de marzo de 2010

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

Nacimiento del arte cristiano a través de la historia de su música II

## RESUMEN

A lo largo de toda la Edad Media se manifiesta constantemente la dualidad de una corriente, interesándose por el estudio científico de las proporciones, de la ciencia musical y del número (música matemática), y de otra corriente que se interesa más que nada en el aspecto práctico.

## PALABRAS CLAVE

Música, Paleocristiana, Historia, Evolución, Musicología.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte.  
Directora de la Galería The Art Deco  
Galery. Marbella.

[Claseshistoria.com](#)

13/03/2010

A lo largo de toda la Edad Media se manifiesta constantemente la dualidad de una corriente, interesándose por el estudio científico de las proporciones, de la ciencia musical y del número –música matemática-, y de otra corriente que se interesa más que nada en el aspecto práctico: por un lado, están los “herederos” de Boecio y Casiodoro, interesados en una música únicamente especulativa, mientras que, por otro, los tratados puramente prácticos –como el célebre Guido de Arezzo en su *Micrologus* o la *Epistola de ignotu cantu-*, insisten en la supremacía del aspecto instrumental y funcional de la música sobre cualquier tipo de especulación. Esta dualidad durará hasta nuestros días, cuando se reconocerá el valor de determinadas teorías especulativas, negándose, a menudo, su valor práctico.

Ambas corrientes eran fundamentales, sin embargo, para la estructuración del fenómeno musical y su formulación teórica. Especulativos como Boecio, en *De Institutione Musica* y que fue uno de los más claros y perfectos transmisores de la ciencia griega a Occidente; o Casiodoro, otro de los más importantes intermediarios entre la ciencia antigua y la del medievo, y “prácticos” como Odo de Cluny, Guido de Adrezzo –interesado especialmente en los problemas del solfeo-, o el anónimo autor de la *Musica* y los *Scholia Enchiriadis*, eran absolutamente necesarios para establecer un balance entre teoría y práctica, lo que favoreció la eclosión de la polifonía, y las riquísimas aportaciones de las escuelas de San Marcial de Limoges, Santiago de Compostela, la obra –desafortunadamente perdida- del Maestro Lucas de Tarragona, y finalmente, el corpus de la escuela de Notre Dame de París.

En Limoges, como en Compostela, asistimos a la apoteosis de la “melodía”; los largos melismas de la *organa*, adornando y embelleciendo el canto litúrgico, se extienden inacabables, de una rara calidad melódica, sobre un *cantus firmus* convertido en un puro soporte de la invención melódica y la riqueza creativa del

compositor. Pero este abrirse a lo irracional del canto que embellece la inmutable liturgia, no se realiza como la expresión de un instinto bajo la fuerza del *jubilus* sagrado: el impulso de la ciencia numérica y especulativa es fortísimo, y el compositor –el *organista*- sabe escribir un *organum* que pertenezca a ambas esferas y, al mismo tiempo, sea únicamente música.

Leoninus es el único compositor de *organa* a dos voces del que conozcamos el nombre, y del que tengamos alguna –aunque muy escasa- noticia: “El maestro Leoninus fue el mejor autor de *organa* (*optimus organista*), a lo que se decía, y escribió el gran libro de *organa* de graduales y antífonas para magnificar el servicio divino (*pro servitio divino multiplicando*) que estuvo en uso hasta el tiempo de Perotinus Magnus, quien lo abrevió... ya que era el mejor autor de discantes (*optimus discantor*).

El *Gran Libro de Graduales y Antífonas*, no por poco conocido deja de ser una de las más notables invenciones melódicas que compositor alguno haya escrito; esta gran compilación de *organa* a dos voces, escrita probablemente entre 1160 y 1170 para las ceremonias litúrgicas de Notre Dame de París, patentiza una espléndida imaginación melódica por parte de su autor: el *cantus firmus* litúrgico desaparece ante el impulso emocional de estas melodías, tras las que se adivina una invención creadora de primerísima categoría; un *organum* como el que abre el *Magnus Liber...*, la antífona *Judea et Jerusalem* es una estructura musical escrita con toda evidencia por un perfecto organista.

La polifonía a dos voces, actuando una de ellas como una ola de sonido sobre una base dilatada y de larguísima duración, no se prestaba a suscitar problemas de tipo rítmico. Por esencia, el *organum purum* no es mensural, pero ya en Santiago de Compostela nos encontramos, por vez primera, con una obra a tres voces –probablemente la primera que, documentalmente, se conozca en Europa-. Ello plantea graves problemas de sincronización, a menos de que el ritmo de las tres voces esté claramente definido. Por otra parte, un texto métrico parece suponer, al ser cantado, un ritmo correspondiente (dáctilo, trocaico, etc.).

Todo ello desembocó en un período (aprox. 1170-1270) en que el ritmo, fijado en una serie de modos determinados (el trocaico equivale al primer modo rítmico, el iámbico, el segundo, etc.), con lo que se equiparaban los modos rítmicos a los pies

métricos de la poesía griega, aunque el único en identificarlos a ambos, de una manera inequívoca, fue Walter Odington, en *De Speculatione Musicae*) rije absolutamente como factor estructural y unitario a toda obra de música, sea cual fuere la forma empleada, *clausula*, *motete*, *conductus*, etc.

Este corpus musical del s. XII se dice que está escrito en *ritmo modal* ya que los seis modos rítmicos vienen siendo empleados en forma absoluta y definida. Estos ritmos se corresponden de la manera siguiente:

- Troqueo.....= primer modo
- Iámbico.....= segundo modo
- Dáctilo.....= tercer modo
- Anapéstico.....= cuarto modo
- Spóndeo.....= quinto modo
- Tríbraco.....= sexto modo

Su codificación se halla en la *Discantes Positio Vulgaris* (anónimo, 1230); en este tratado se establecen las bases que luego darán paso a la llamada *notación mensural*. Ésta se atribuye a Franco de Colonia, quien en su *Ars cantus mensurabilis* (1260) estableció, finalmente, las leyes de la notación rítmica. Anterior a él, fue Johannes de Garlandia (Inglaterra, 1195) que en su *De Musica Mensurabili Positio* completó el cuadro teórico de la *Discantes Positio* tratando sobre las pausas, y, muy en especial, sobre los modos perfectos e imperfectos, la composición a tres o más voces, etc. (El anónimo IV de Coussemaker es quien nos informa sobre los modos imperfectos; éstos casi no fueron usados: sólo nos ha llegado un ejemplo de un modo rítmico imperfecto, es el motete *Se je sui-Jolietemente-Omnes* del código de Montpellier, nº 316).

Estos tratados no precedieron la composición de la música práctica, sino que – tal como luego ha ido siempre sucediendo- dedujeron sus leyes de las obras ya existentes, y de ellas supieron extraer las leyes generales. G. Reese, en su *Music en the Middle Ages* (New York, 1940) indica a este respecto: “...el estudio de las complejidades del sistema mensural no debe hacernos perder nuestra perspectiva. Esta notación llegó a ser causa de los problemas que

presentaba la música existente, y no viceversa”. Y esta música era mensurada y no libre, porque el desarrollo de las polifonías a más de tres voces exigía que todas ellas marcharan con exacta sincronización. El estructurar rítmicamente el acaecer sonoro, fijando de modo absoluto la duración de cada sonido, constituyó un paso revolucionario en la historia de la música. El ritmo, establecido ya como una *codificación del tiempo* dio paso a la aparición de las formas, moldes a través de los cuales se abría paso al fenómeno musical, ahora ya posible de controlar y de alcanzar un complejo desarrollo gracias a la sistematización escrita de los ritmos.

Rápidamente se crearon una serie de formas concebidas por aquel espíritu “gótico”, fantástico y mágico que da soluciones a los problemas musicales tan nuevas y “modernas” que luego fueron descubiertas por compositores como A. Berg (isorritmos en *Der Wein* y *Lulu*) o especuladores como Stockhausen y Boulez, en quienes términos como *tropo* y *formantes* hallan su equivalencia en las medievales simultaneidades de textos (*motetes*), en las *cláusulas* (=sustitución de las correspondientes secciones de un *organum* por varias y diferentes músicas, a voluntad del intérprete), en el *hoquetus* (=melodía truncada y repartida entre varias voces, en breves fragmentos –a menudo, de una sóla nota-. Repartido entre varios instrumentos, se convierte en una *Klangfarbenmelodie* = melodía de colores, término usado por Schönberg, Berg y Webern) y, en general, en unas concepciones estructurales y rítmicas absolutamente racionalistas y penetradas, al mismo tiempo, de un arrebató esencialmente gótico.

En la notación modal, los varios signos tenían un valor relativo en conexión – relación- a la secuencia, es decir, a sus antecedentes y consecuentes; así, se creaban grupos (ligaduras), células rítmicas con vida propia. La notación mensural da a cada signo su valor propio. *Esta* exactitud de la notación permitió, asimismo, que se emplearan artificios como el *canon*, y poco más tarde, el *isorritmo*.

Ya en el códice *Calixtino* de Santiago de Compostela (fol 185), en el *Benedicamus Ad Supemi Regis Decus*, aparece una forma arcaica de *canon*, el llamado *Stimmtausch*, intercambio de melodías en las voces (canon al

unísono); esta forma aparece, asimismo, en una obra extremadamente elaborada, como el *Viderunt Omnes* de Perotin (a 4 voces). Otros artificios canónicos o de simetría en la distribución de los sonidos se encuentran en multitud de obras, concretamente, en el códice de Las Huelgas (fol. 80), en la *Salve Regina*.

El desarrollo técnico que demuestran los *motetes* (= cláusulas con uno o varios textos en las voces superiores; textos casi siempre diferentes, y con diferentes idiomas, a menudo) escritos a fines del s. XIII, se basa en la exactitud de las escrituras mensurales rítmicas, tal como se define, de manera absoluta, en la época de Franco de Colonia. La notación modal llevaba ya, implícita, esta exactitud, y la práctica, cada vez más sofisticada, llevó a establecer unas reglas de máxima precisión.

Sobre la existencia del ritmo binario, coexistiendo con la práctica del ternario (del que, posteriormente, se dijo era un homenaje a la Trinidad) y de su práctica, muy probablemente, desde los comienzos de la notación musical, véase *New Oxford History of Music*, vol II, págs. 399 y ss.; H. Anglés, defiende la tesis de que, en todos los momentos y países, se hallan ejemplos de ritmo binario que parece mucho más *natural* que no el ternario; éste se usó, quizá, bajo la presión de ideas teológicas; véase, asimismo de A. Machabey *Notations Musicales non modales* (París, 1959) especialmente dedicado a los *organa* de Santiago de Compostela.

Artificios cada vez más complejos, que influirán hasta en el arte actual, aparecen en estas músicas de la baja edad media. Es un gótico llevado a un paroxismo rococó, y su paralelo podrían ser los *tientos* de Correa de Arauxo (Alcalá, 1626), o las complejas estructuras canónicas en ciertas obras de A. Webern. Las obras de la Escuela de Notre Dame –que, en su tiempo, irradian a toda Europa– desembocaron en una especie de *preciosismo*, cada vez más sofisticado, hasta la aparición del llamado *Ars Nova*, los vanguardistas de su tiempo. Un exacto paralelo puede seguirse entre Notre Dame y la Segunda Escuela de Viena: las infinitas sutilezas de Webern han venido a parar al *nuevo arte* contemporáneo, en el que no hay parámetro musical (e incluso, el mismo

concepto de música) que no venga afectado por una suprema sofisticación –y con ello, una decadencia- de todos los elementos puestos en juego.

La idea del *isorritmo* (repetición constante de una forma rítmica determinada) como elemento básico y estructural de una obra, idea que hallará su máximo empleo en las obras del *Ars Nova* y el posterior *Ars Subtilior*, va unida, con frecuencia, a la repetición de líneas melódicas de desigual duración, y que vienen variadas en su acentuación al aplicárseles ritmos de distinta duración de los del primer elemento melódico. Al modelo rítmico se le denomina *talea*, y a la melodía *color*: así, en cuatro repetición es de una *talea* pueden haber dos de un *color* o bien, a tres *taleas*, pueden corresponder dos *colores*.

El corpus teórico medieval, si bien, de hecho, afectaba a las obras escritas para el culto, asimismo, influyó en las composiciones escritas para la corte, aunque su natural lugar de estudio fue la Universidad. La gran inquietud intelectual de los siglos XII y XIII halló un extraordinario impulso en las universidades. En esta época, se completa el desarrollo del arte románico y la eclosión del arte gótico, el florecimiento de la poesía vernácula –de la que tanto partido sabrán sacar los trovadores (músicos-poetas aristócratas, surgidos en el sur de Francia, en Italia y en Cataluña)-, y un nuevo interés por la lengua y la literatura latinas. Este siglo se inicia con la floreciente aportación de las primeras universidades en Salerno, Bolonia, París, Montpellier, Oxford y Salamanca (1243; la cátedra de música se estableció en Salamanca, por Alfonso X, en 1254: “...otrosi mando e tengo por bien que ayan vu maestro en organo eyo que le de cincuenta maravedis cada anno...”).

El siglo XII concluyó poseyendo completas las leyes del derecho romano, las obras de Euclides y Ptolomeo, y los libros médicos de griegos y árabes, haciendo así posible la existencia de una nueva filosofía y una nueva ciencia. El epicentro de todo este fermento intelectual se sitúa en París, hacia la segunda mitad del siglo. Allí, bajo al tutela de la gran catedral de Notre Dame –iniciada en 1163- la universidad de París alcanzó un nivel cultural único. Uno de sus estudiantes nos dice de ella (hacia 1210): “... en ninguna parte del mundo, ni en Atenas o Egipto, se reunieron tal cantidad de estudiantes. La razón de ello no era tan sólo la admirable belleza de la ciudad, sino también los grandes privilegios que el rey Felipe –y antes de él, su padre- concedieron

a los estudiantes: en esta ciudad, el estudio del *trivium* y del *quadrivium* se llevó a su más alto grado...”



**BIBLIOGRAFIA**

Alejandro ORELLANA, *Temas de Historia de la Música, (Apuntes fotocopiados)*, Caracas, Venezuela

André HODEIR, *Cómo conocer las Formas Musicales*, EDAF, Madrid, España 1998

Casper HÖWELER, *Enciclopedia de la Música*, Edit. Noguer S.A., Barcelona, España 1974

Émile VUILLERMOZ, *Histoire de la Musique*, París 1949

Eusebio de CESÁREA, *Historia Eclesiástica*, Edit. CLIE, Madrid, España 1973

HAMEL & HÜRLIMANN *Enciclopedia de la Música*, Edit. Grijalbo, Barcelona, España 1970

J. LORTZ, *Historia de la Iglesia en la perspectiva de la historia del pensamiento*, Edit. Cristiandad, Madrid

Jacques CHAILLEY, *40.000 Ans de Musique*, Edit. Luis de Caralt, Barcelona, España 1970

Jean COMBY, *Pour lire l' Histoire de l' Eglise*, Edit. Verbo Divino, Pamplona, España 1996

Joaquín TURINA, *Enciclopedia Abreviada de la Música*, Bibl. Nueva, Madrid, España 2000

Lewis ROWELL, *Introducción a la Filosofía de la Música*, Gedisa Edit., Barcelona, España 1996

LLORCA & GARCÍA VILLOSLADA, *Historia de la Iglesia Católica*, 5 vol. Edic. BAC, N°54, 76, 104, 199, 411), Madrid

M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Edic BAC, N° 132, 144) Madrid

M. ROLAND, *Plaisir de la musique*, París 1950

Manuel VALLS GORINA, *¿Qué es la Música?*, B.B. Verbo, Lisboa, Portugal 1971

Manuel VALLS GORINA, *Para entender la música*, Alianza Edit., Madrid, España 1978

MILTON CROSS & David EWEN, *Encyclopedia of the Great Composers and Their Music*, NY, USA, 1962

Paul Henry LANG, *La Música en la civilización occidental*, Edit.UDEBA, Argentina 1963

Ricardo BACH *Pequeño Diccionario Musical*, Edic. Ave. Barcelona, España 1955

Ulrich MICHELS, *Atlas de Música*, Edit. Alianza, Madrid, España 1992.