

## EL CANTO GREGORIANO Y SU INFLUENCIA EN LA ESTRUCTURA TÉCNICA DE LA POLIFONÍA MEDIEVAL

Juan Carlos Asensio Palacios

*Conservatorio Superior de Música de Salamanca*

*Resumen. El autor defiende la actualidad y pervivencia del repertorio gregoriano en cada una de las épocas de la historia y su convivencia con los otros estilos, al tiempo que analiza la responsabilidad contraída con el Canto Gregoriano por la música posterior. Se estudia la estética propia de un canto concebido hace más de mil doscientos años y que todavía perdura en algunos recintos, responsable de proporcionar una estructura técnica a una de las principales características de la música occidental: el desarrollo polifónico.*

Es muy pertinente hablar sobre una parte del repertorio originado en la Edad Media, cuya actualidad fue y es paralela al devenir musical de Occidente. Su contemporaneidad como música viva (aunque cada vez en mayor peligro de extinción) está asegurada no solamente por el fenómeno mediático que hace unos años lo convirtió en superventas de las listas de éxitos europeas y americanas, sino porque diariamente se sigue interpretando dentro del contexto para el que fue creado. Me refiero al Canto Gregoriano, definido como el “canto propio de la Iglesia Romana” y que desde hace más de doce siglos suena y resuena en los recintos sagrados como genuina expresión de oración y arte de Occidente. En el año 2004 se conmemoraron exactamente 1250 años del encuentro del papa Esteban II y Pipino el Breve, rey de los francos en la abadía de Saint-Denis, al norte de París. Allí además de coronar a Pipino como rey, legitimando su poder, se produciría un hecho sin precedentes para la historia de la música. El encuentro de la capilla papal, portadora de un repertorio concreto con los cantores de la capilla del rey franco daría en

el futuro como resultado la elaboración de un nuevo repertorio que es lo que hoy conocemos como Canto Gregoriano.

La cosa no hubiera pasado de ahí si con el tiempo el nuevo repertorio se hubiera quedado “estancado”. Pero la sorprendente acomodación del Gregoriano a las sucesivas “modas” musicales de tiempos posteriores hicieron de él un perfecto contemporáneo de las novedades sonoras que inundaban templos y cortes europeas de la Baja Edad Media, el Renacimiento, la Edad Moderna... y así hasta nuestros días. Cuando bajo las bóvedas de la catedral de Notre-Dame de París todavía en construcción resonó por primera vez en la Navidad de 1198 el famoso organum a 4 voces *Viderunt omnes*, compuesto por Perotín, allí le acompañaba el Canto Gregoriano desempeñando una doble función que más adelante detallaremos. En la capilla de la cismática corte papal de Aviñón, el repertorio monódico se codeaba con las más elaboradas composiciones del estilo que denominamos *Ars Subtilior*. Su interpretación fue objeto de algunas polémicas en el interior de las sesiones conciliares de Trento, de las que partiría una reforma que aunque minaba algunas de sus características, dejaba su esencia impresa en los libros oficiales. Al mismo tiempo algunos templos emblemáticos de la cristiandad se convertirían en los verdaderos custodios de ese repertorio venerable. Felipe II, al dotar al recién construido monasterio de El Escorial con la mayor colección de cantorales que nunca había conocido la cristiandad, y al especificar en su decreto fundacional que esa y no otra debía ser la música que sonara en ese recinto, consagraba de manera duradera al Canto Gregoriano y lo ponía en preferencia (al menos durante la vida del monarca) al repertorio polifónico. La corte francesa del rey Sol se deleitaba a menudo escuchando las llamadas “Misas de Órgano” en las que el Gregoriano alternaba con sus propias paráfrasis instrumentales. Y ya en el siglo XIX, la mentalidad romántica con su afán de recuperación de estéticas antiguas propició una vuelta al estudio de las fuentes primitivas del repertorio. Aquello que comenzó de manera discreta y sin mayores pretensiones en un pequeño priorato francés, que más tarde se convertiría en la abadía de san Pedro de Solesmes, inició lo que hoy conocemos como el movimiento de interpretación de la música antigua con criterios de época. Reforzado por el *Motu Proprio* de Pio X –cuyo centenario se celebró en 2003– y tras unos años de auge comparable solamente con aquel que debió vivir en los siglos IX y X, tras el Concilio Vaticano II el Canto Gregoriano ha visto su interpretación relegada progresivamente a algunos monasterios y catedrales. Su estudio científico se ha desplazado hacia los Departamentos de Musicología de Universidades y Conservatorios y su interpretación ha hecho lo propio cayendo en manos de grupos más o menos especializados que a menudo ofrecen conciertos fuera de todo contexto. Actualmente los nuevos enfoques de investigación e interpretación sobre supuestos etnomusicológicos han dado un nuevo impulso a los estudios y sobre todo a la interpretación del canto desde un prisma distinto, que le trata como una música de tradición oral, lo que fue durante una parte de su existencia. A pesar de todo, el repertorio sigue vivo y actual en los lugares en los que se ha preferido mante-

nerlo, no como una reliquia, sino conscientemente como una forma de arte perfecta en su género.

Después de este largo párrafo en el que ya se me ha visto la intención de defender la actualidad y pervivencia del repertorio gregoriano en cada una de las épocas de la historia y su convivencia con los otros estilos, parece pertinente dedicar unas palabras a la responsabilidad que el Canto Gregoriano contrajo con la música posterior. Más que responsabilidad del Gregoriano hacia las músicas futuras, podríamos hablar de su influencia en la historia de la música. Vayamos por partes:

- Gracias a él, el sistema de organización melódica de la música occidental, lo que conocemos como la modalidad-tonalidad, es el que es y no otro. En efecto, el sistema de modos-tonos de la música de nuestra civilización europea se basa en la organización establecida por primera vez de una manera sistemática para el repertorio gregoriano. De la incipiente modalidad arcaica, pasando por el sistema de los ocho modos (el *Octoechos*), la progresiva evolución del mismo derivaría en nuestros modos mayor y menor.
- La notación musical tal y como la conocemos en la actualidad procede de manera directa y por evolución de los primitivos neumas gregorianos. La búsqueda que intentaba reflejar sobre el pergamino dos de los parámetros fundamentales para la fijación por escrito de los sonidos, el ritmo y la altura, tuvo sus primeros y fructíferos resultados en la escritura del primitivo repertorio.
- La teoría musical en Occidente, lo que conocemos como *Ars Musica* se basaba precisamente, al menos en una parte, en el conocimiento del repertorio. Los principios del canto llano (como se conocía al canto gregoriano a partir del siglo XII, en contraposición con la música a varias voces), se enseñaban como la base de gran parte de los conocimientos musicales en la Edad Media.
- Algunas de las formas musicales que tuvieron su origen en desarrollos litúrgicos particulares se transformaron en formas que perdurarán en la historia de la música. Algunas veces ni siquiera sería una pieza entera la que evolucionando ha llegado hasta prácticamente nuestros días. En algunos casos, como el motete, su más lejano ancestro se basa en la manipulación de un fragmento concreto.
- Y por último, la principal característica de la música occidental, la polifonía, no podría entenderse sin la existencia previa del repertorio gregoriano.

Me voy a centrar en este último punto, pero no sin antes decir que aunque me circunscriba al ámbito de la polifonía medieval, en cualquiera de las épocas de la historia de la música se podría hacer lo mismo, con los mismos razonamientos; eso sí, aplicados a las técnicas de cada momento concreto. Toda-

vía hoy encontramos al Canto Gregoriano como inspirador de obras de compositores actuales que utilizan sus melodías no sólo como pretexto, sino como fuente de inspiración.

Pero antes de hablar de la supuesta influencia del Canto Gregoriano en la primitiva polifonía, dedicaré unas palabras a la propia estructura técnica del Canto Gregoriano. Si algo es importante en el repertorio gregoriano, lo es la palabra, el texto; la palabra cantada posee un valor místico. En palabras de Solange Corbin<sup>1</sup>:

*"[la palabra cantada]...No es un arte en sí mismo, no es un adorno culto, sino una suerte de puente entre el hombre y Dios..."*.

Los musicólogos se afanan en nuestros días en buscar el origen del canto cristiano en su correspondiente de la sinagoga hebrea. En el ritual judío todas las palabras son más o menos cantiladas, para participar de ese sonido o cualidad musical, de esa amplitud sonora. Aunque para ellos no es una manera exclusiva de comunicación para la Biblia, sí es la más indicada. Como en otras tradiciones, también forma parte de la enseñanza, de los cuentos, epopeyas de los pueblos... Este fenómeno, algo más que hablar y algo menos que cantar, es lo que conocemos como *cantilación*, y sin duda forma parte del patrimonio religioso de muchas comunidades mediterráneas y de otras partes del mundo.

Pero como un arte incipiente, la cantilación tiene sus propias reglas<sup>2</sup>:

- Se hace sobre un número pequeño de grados
- Sirve para resaltar las cualidades intrínsecas de la propia lengua a la que soporta. En el caso de la cantilación cristiana occidental se realzan fundamentalmente las dos características que ayudan a entender el discurso: acentuación y puntuación. Además los distintos grados en estas dos cualidades jerarquizan el texto indicándonos su ordenamiento fraseológico (interrogaciones, punto y seguido, punto final...)
- Por último, utiliza el *iubilus* o melisma como recurso expresivo<sup>3</sup>.

Para nosotros ahora no es difícil encontrar en nuestro repertorio monódico ejemplos que se asemejan algo a este tipo de canto: el tono sencillo de la epístola o del evangelio nos evocan estas sonoridades, en las que no participa

---

<sup>1</sup> S. CORBIN, *L'Église a la conquête de sa musique*, París, NRF Gallimard, 1960 (reed. Líbano, Kaslik, 2000), p. 43.

<sup>2</sup> Cf. Marie-Noël COLLETE, "L'invention musicale dans le Haut Moyen Age: ponctuation et transposition", *Analyse musicale* 18, 1<sup>er</sup> trimestre 1990, 7-17.

<sup>3</sup> Cf. Ernesto T. MONETA-CAGLIO, *Lo jubilus e le origini della salmodia responsoriale*, Venise, S. Giorgio Maggiore, Ed. Jucunda Laudatio, 1976-77. Cf. además, Jean CLAIRE, "La place traditionnelle du mélisme dans la cantillation", *Yuval*, volumen V, Jerusalén, 1986.

el último recurso descrito. E incluso encontramos pruebas de ello en algunos textos de San Agustín. Gracias a él podemos documentar la práctica de la cantilación en el canto cristiano, aunque oriental, según nos refiere en sus *Confesiones* (X, 33, 50):

*“Otras veces, empero, queriendo inmoderadamente evitar este engaño [deleite sensual de los cantos de la Iglesia] yerro por demasiada severidad; y tanto algunas veces, que quisiera apartar de mis oídos y de la misma iglesia toda melodía de los cánticos suaves con que se suele cantar el Salterio de David, pareciéndome más seguro lo que recuerdo haber oído decir muchas veces al Obispo de Alejandría Atanasio, quien hacía que el lector cantase los salmos con tan débil inflexión de voz que pareciese más recitarlos que cantarlos.*

*Con todo, cuando recuerdo las lágrimas que derramé con los cánticos de la iglesia en los comienzos de mi conversión, y lo que ahora me conmuevo, no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz clara y una modulación convenientísima, reconozco de nuevo la gran utilidad de esta costumbre...*

*...sin embargo, cuando me siento más movido por el canto que por lo que se canta, confieso que pecho en ello y merezco castigo, y entonces quisiera más no oír cantar.”*

Igualmente es san Agustín quien nos informa del procedimiento del iubilus en sus *Enarrationes in psalmos* (Ps. 99):

*“He de decir lo que sabéis: qui iubilat, el que se regocija, no pronuncia palabras, sino que lanza cierto sonido de alegría sin palabras...”*

Toda musicalidad está en función del texto: la ornamentación al servicio de las palabras o de la frase; el ritmo es el de la declamación solemne.

En lo que se refiere a la expresión de los ritos cristianos occidentales, el latín, el revestimiento con esta proclamación solemne revaloriza las características del propio texto. Las lenguas mediterráneas dotadas a menudo de un acento melódico, en palabras de Cicerón<sup>4</sup> de un *cantus obscurior*, traducen este fenómeno en una tendencia a la elevación melódica de la sílaba acentuada. Nadie como el gramático Martianus Capella<sup>5</sup> ha expresado nunca esta cualidad: *“Accentus est... anima vocis et seminarium musices...”* (*De nuptiis Mercurii et Philologiae*).

En cuanto a la puntuación, ésta forma parte del discurso. Primeramente es una exigencia vital para el lector, quien para desarrollar bien su cometido ha de respirar e interrumpir momentáneamente el desarrollo de su actividad. Además los que escuchan necesitan de ciertos reposos para captar la plena inteligibilidad del texto, que se verá ayudada por una jerarquía en las propias pausas. El mismo silencio forma parte de la música.

<sup>4</sup> *De Oratoria*, XVII, XVIII.

<sup>5</sup> Cf. Paolo FERRETI, *Esthétique Grégorienne*, París, Desclée et Cie, 1938, (reed. Solesmes, 1989), p. 9.

Podemos decir entonces que el canto primitivo de la iglesia latina, que después se conocerá como Canto Gregoriano, nació como la recitación de un texto en el que los acentos cantan al agudo, las divisiones fraseológicas importantes al grave y el *jubilus* o melisma se emplea para adornar palabras no de manera superflua, sino cuando se ha de destacar alguna cualidad especial. Evidentemente el primitivo repertorio se desarrolló siguiendo las exigencias de la práctica litúrgica que demandaba de él mayor complejidad. Si en los primeros tiempos solamente era el solista el encargado del canto, mientras todos los demás escuchaban (época de la salmodia directa), ya en la época de san Agustín se encuentran testimoniadas formas musicales con respuesta (salmodia responsorial) y en la de san Benito las más desarrolladas formas antifonales. Todas ellas cumplirán un papel fundamental en la historia de la música y posteriormente serán las protagonistas de los cambios de monodia a polifonía que tendrán lugar en Occidente a partir del s. X.

Si hemos de buscar las razones del nacimiento de la polifonía, podremos encontrar al menos una de ellas en la búsqueda de un embellecimiento de las celebraciones litúrgicas. Los cantores medievales intentaron solemnizar más aún sus ceremonias introduciendo principalmente dos artificios en el canto monódico:

- Embellecimiento horizontal, esto es, alargar las composiciones del repertorio gregoriano mediante la adición de melodías nuevas o mediante la acomodación de un texto a un melisma preexistente, lo que denominamos *tropo*<sup>6</sup>.
- Embellecimiento vertical, logrado a base de superponer melodías que armónicamente produjesen consonancias agradables al oído humano: la polifonía.

El nacimiento de la polifonía en Occidente<sup>7</sup> nos plantea varios enigmas. En primer lugar su antigüedad. La teoría musical nos transmite los primeros balbuceos polifónicos en forma de notación musical más o menos al mismo tiempo que se escribe por primera vez el canto gregoriano, es decir, hacia el año 900. Podemos aventurar que la práctica polifónica existía de una manera paralela al canto monódico. Si echamos un vistazo a estos primeros ejemplos a varias voces, nos encontramos con una sorpresa. No hubo compositores que “de la nada” elaboraran melodías completamente nuevas, sino que partiendo de una melodía del repertorio gregoriano, que era suficientemente conocida por todos, sobre ella se adaptó una nueva, formando una suerte de canto simultáneo. Esta simultaneidad recibió el nombre de *organum*, para distinguirlo de otras formas musicales del momento. Además se concibió de dos maneras distintas:

---

<sup>6</sup> Cf. Annie DENNERY, *Le Chant Postgrégorien. Tropes, Séquences et Prosules*, París, Honoré Champion, 1989.

<sup>7</sup> Jacques VIRET, *Les premières polyphonies: 800-1100. Étude historique et théorique. Édition pratique de textes musicaux*, Lyon, Éditions À Cœur Joie, 2000.

1. *Organum paralelo* en el que la voz gregoriana se veía adornada por la voz polifónica a una distancia preestablecida (intervalos de 4ª, 5ª y 8ª) pero respetando estrictamente el movimiento de la voz original. La primera composición que sigue este procedimiento es un fragmento del conocido himno *Tē Deum*, en su estrofa *Tu Patris sempiternus es Filius*. Con este procedimiento era posible conseguir más de dos voces sonando simultáneamente. Para la musicología queda la tarea de discutir si esto es propiamente polifonía o si se trata más bien de una simple heterofonía. (cf. ejemplo 1)

2. *Occursus* u *Organum paralelo modificado*, en el que las dos voces polifónicas partían y terminaban en unísono, produciéndose en el resto intervalos armónicamente interesantes (2ª, 3ª y 4ª). Una secuencia en origen monódico, fue la escogida para representar este ejemplo, *Rex cæli domine*. (cf. ejemplo 2)

Estos primeros ejemplos del siglo X, de incontestable antigüedad, tienen en común su ancestro gregoriano. No se concibe ninguno de ellos sin la existencia anterior de una de las partes, por ello la propia teoría conoce a esta voz preexistente como *vox prius facta* o *vox principalis*, destacando ya su papel de parte fundamental. La voz añadida recibe el nombre de *vox organalis*.

Estos ejemplos nos han llegado en dos tratados atribuidos a teóricos del norte de Francia<sup>8</sup>: los conocidos *Musica Enchiriadis* y *Scolica Enchiriadis*. Sus procedimientos además de producir una manipulación sonora que quedaría patente inmediatamente en el plano armónico, debieron tener una inmediata consecuencia sobre la ejecución rítmica, ya que el autor del primero de los manuales (*Enchirias*) nos dice textualmente:

*Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta dumtaxat & concordi morositate, quod suum est huius meli, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum*<sup>9</sup>.

*Así, en el canto simultáneo de dos o más voces con la contenida y concordante lentitud [de ejecución] que es característica de esta música, percibirás el nacimiento del tranquilo acuerdo de la mezcla de tonos.*

Imaginemos entonces que el canto monódico llevaba un ritmo, mientras que la polifonía debía ejecutarse con esa *concordi morositate* que permitiese a todos deleitarse en esas nuevas experiencias sonoras. Primera consecuencia, pues, de este matrimonio entre monodía y polifonía: ruptura del ritmo verbal característico del canto gregoriano.

El primero de los muchos enigmas que plantea el nacimiento de la polifonía es su antigüedad en el tiempo, y parece claro que si la teoría confirma por

<sup>8</sup> Cf. Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiæ, Galliæ & Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*, 3 vols. St. Blasien 1784 (red. Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1990, cf. además *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*, translated, with introduction and notes, by Raymond Erickson; Edited by Claude V. Palisca, New Haven & London, Yale University Press, 1995.

<sup>9</sup> M. GERBERT, o.c., p. 166.

escrito que en el siglo X era posible ejecutar un canto melódico con varias voces más o menos independientes, la práctica llevaría algunos años de adelanto sobre las reflexiones de los teóricos. Aunque no tengamos pruebas irrefutables, la historia de la música nos enseña que entre teoría y práctica, ésta suele ir muchas veces en vanguardia.

Otro de los enigmas es la elección de los intervalos consonantes de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> para formar las primeras armonías polifónicas. Estos intervalos, llamados consonancias perfectas por los teóricos medievales y que forman la base del sistema polifónico occidental en los primeros siglos de andadura polifónica, no dejan de ser un perpetuo interrogante a la hora de plantearse su elección. Dejando de un lado las teorías que propugnan estos intervalos como los más naturales, y en los que la octava se descompone de manera sencilla y aun a riesgo de hacer algo de musicología-ficción pensemos en el siguiente ejemplo. Un grupo de cantores termina la interpretación de un canto dentro de un recinto abovedado. Este recinto, por sus características acústicas, recoge la última nota que ha sonado y la amplifica armónicamente, de manera que a ese sonido base se suman los llamados armónicos naturales, que producen una resonancia primero a la octava e inmediatamente después a una quinta de esa octava y como complemento una cuarta sobre esa quinta, formando así una doble octava. Esto que parece algo complicado se observa muy bien cuando se emite un sonido en un recinto abovedado. No quiero decir con esto que podamos hacer responsable de la idea de la polifonía a una simple aplicación del principio físico-armónico, pero no podemos olvidar que los cantores medievales eran testigos día tras día de este fenómeno que concluía sus cantos uno tras otro.

Y hablando de la aplicación de estos intervalos en el primitivo organum paralelo tampoco podemos olvidar que aunque el tema de esta exposición es la influencia del Gregoriano sobre la primitiva polifonía, es posible que se ejerciera una influencia también a la inversa: de la polifonía hacia la sonoridad del canto monódico. Pongamos otro ejemplo. Hoy sabemos que en el primitivo fondo de música litúrgica de la iglesia occidental, algunas piezas estaban construidas sobre cuerdas de recitación en la zona inferior del intervalo que contiene un semitono. Hablando en términos de nuestro solfeo recitaciones sobre *mi* o sobre *si*. A partir del año 1000, se observa que los manuscritos copiados en zonas del centro-norte de Europa esas recitaciones sobre *mi* se hacen sobre *fa* y las recitaciones sobre *si*, han subido a *do*. En ambos casos se ha buscado la estabilidad de la zona superior del semitono, pero además de paso se ha solucionado el problema de cantar un organum paralelo en intervalo de quinta sobre *si* que produce una inversión del famoso *diabolus in musica*, un intervalo no deseado en aquellas épocas, al menos en los ambientes más teóricos. He aquí un caso de influencia en el sentido contrario.

Pero aquellas simples armonías no debieron parecer suficientes a los músicos que vivieron el primer cambio de milenio de nuestra era. Poco a poco se fueron liberando de la tiranía que supone el procedimiento del para-



lelismo y optaron por la búsqueda del movimiento contrario, elaborando así una línea melódica complementaria a la melodía gregoriana. Surge así el contrapunto que tanto debe al Canto Gregoriano, pues de la ordenación del *Cantus Firmus* (así se llamará con el tiempo a la *vox prius facta*) va a depender la nueva melodía que se quiere componer<sup>10</sup>. Surgen así las florecientes escuelas del centro-norte de Francia<sup>11</sup> (Fleury, Chartres, Saint-Maur-des-Fossés) y la escuela de Winchester en Inglaterra, cuyos troparios, aunque de influencia francesa, nos muestran una escuela de ejecución polifónica insular bastante desarrollada<sup>12</sup>. En todos los casos no se concibe ninguna composición sin el soporte previo del canto gregoriano, verdadero inspirador de las nuevas melodías.

La elaboración de estas nuevas composiciones dará como resultado que la palabra organum sea utilizada como sinónimo de polifonía, y, en el futuro, como procedimiento ligado a una voz previamente compuesta y procedente del repertorio gregoriano. Además, debido a la progresiva complejidad que iban adquiriendo las nuevas piezas polifónicas, no todo en ellas era música a voces, sino que algunas de las partes seguían ejecutándose a una sola voz, como recuerdo y homenaje a su primitiva factura. Surge así la ejecución *alternatim*, en la que las secciones de una voz alternan con las partes polifónicas. Una vez más la influencia del Canto Gregoriano está servida, pues los ritmos deben concordar y las distintas partes aunque contrastantes, forman un todo complejo.

Poco a poco el nuevo repertorio polifónico fue ganando terreno e imponiéndose cada vez más. Uno de los resultados fue que la línea del canto gregoriano a veces resultaba invadida por la nueva melodía creada para embellecer al *cantus firmus*, resultado de frecuentes cruzamientos que incluso podrían hacer perder el hilo conductor de la primitiva melodía gregoriana. Uno de los mayores exponentes de esto que acabo de decir es la escuela de san Marcial de Limoges<sup>13</sup>. Durante la segunda mitad del siglo XI y hasta más de la mitad de la centuria siguiente elaboró complejas polifonías sobre formas antiguas y de nueva creación (como los *versus*) y concibió un nuevo uso del canto gregoriano. El estilo contrapuntístico iba a cambiar. Ya no se trataba de contraponer una nota de la melodía gregoriana contra una nota de la

<sup>10</sup> Cf. Annie DENNERY, "Le cantus firmus et les chants du Propre. Du IXe siècle à la fin du XIIIe siècle", *Itinéraires du Cantus Firmus IV. De l'Eglise à la salle de concert*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 9-19.

<sup>11</sup> Cf. Michel HUGLO, "Les debuts de la polyphonie à Paris: les premiers organa parisiens", *Aktuelle Fragen der Musikbezogenen Mittelalterforschung*. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975, pp. 93-162. Cf. además J. VIRET, o.c.

<sup>12</sup> Andreas HOLSCHNEIDER, *Die Organa von Winchester*, Hildesheim, G. Olms, 1968.

<sup>13</sup> Cf. J. VIRET, o.c. Cf. además Hendrik VAN DER WERF, *The Oldest Extant Part Music and the Origin of Western Polyphony*, Publicación del autor, Rochester, 2 vols. Nueva York, 1993 y Olivier CULLIN, "La polyphonie au XIIIe siècle: entre théorie et pratique", *Revue de Musicologie*, 81 (1995) 25-36.

nueva voz en el llamado estilo discanto, ni tan siquiera de buscar el movimiento contrario para enriquecer el discurso musical. Ahora las notas de la melodía gregoriana podían alargarse de manera casi indefinida y sobre ellas el cantor podía improvisar una melodía o el compositor componer la suya de manera que cada una de las notas de la melodía gregoriana se estiraba de manera casi irreal. Son los albores del organum melismático que tendrá como máximo exponente las fantásticas composiciones a cuatro voces de Perotin, en las que se alterna este estilo de notas pedal con unas secciones en las que la práctica nota contra nota está presente, como ya lo estuviera en las composiciones a dos voces de su antecesor Leonín<sup>14</sup>.

En primer lugar la práctica *alternatim* seguía haciéndose con regularidad. Lo que se componía en polifonía y lo que se dejaba en canto gregoriano dependía una vez más de la antigua práctica de ejecución de éste. Las grandes piezas responsoriales constaban de dos partes: la primera que era entonada por el solista y que después era ejecutada por el coro o la schola y el versículo, casi todo él encomendado al solista, por su difícil ejecución, excepto una pequeña sección al final del mismo. Pues bien, cuando los grandes responsorios se componían en organum, las partes polifónicas eran aquellas que en la ejecución monódica asumía el solista. La polifonía, al igual que los grandes melismas, son *les affaires des solistes*.

Pero no todo estaba compuesto en el mismo estilo. Y esa alternancia de estilos iba a depender una vez más del canto gregoriano en que se inspiraba y que tenía como base. Si el estilo de la monodia era silábico, esto es, una sílaba por nota, entonces automáticamente la composición polifónica alargaba cada una de esas notas convirtiéndolas en una especie de nota pedal, adquiriendo entonces el organum un estilo melismático. Por el contrario, las secciones melismáticas del gregoriano se convertían en secciones en estilo discanto, nota contra nota (que se llamarán cláusulas) que alternarán con las partes anteriores<sup>15</sup>. Más adelante la voz o voces superiores de estas cláusulas recibirían un tratamiento de tropos, se independizarán y darán lugar a los motetes<sup>16</sup>.

Llegados a este punto, cronológicamente cercanos a la mitad del siglo XIII, cuando la torre norte de la catedral de Notre-Dame de París ya ha sido edificada por completo<sup>17</sup> y cuando en su interior ya habían resonado esas melo-

<sup>14</sup> Cf. Michel HUGLO, "Observations sur les origines de l'École de Notre-Dame", *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age*, (L'École de Notre-Dame et son rayonnement. Colloque de Royaumont 1987), París, Créaphis, 1991, pp. 151-158.

<sup>15</sup> Cf. Rebecca A. BALTZER, *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*. V. Les clausules à deux voix du Manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29.1, Fascicule V, Edward Roesner (ed.), Monaco Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1995.

<sup>16</sup> Cf. Hans TISCHLER, *The Earliest Motets (To circa 1270)*, *A Complete Comparative Edition*, 3 vols., New Haven and London, Yale University Press, 1982.

<sup>17</sup> Cf. Craig WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

**EJEMPLO 1**

Organum paralelo a la cuarta superior

Tu Pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us

The musical notation shows a single staff in bass clef. The text "Tu Pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us" is written below the staff. The organum consists of a series of chords, each containing a pair of notes: a lower note and a higher note, with a consistent interval of a fourth between them.

Organum paralelo a la quinta inferior

Tu Pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us

The musical notation shows a single staff in bass clef. The text "Tu Pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us" is written below the staff. The organum consists of a series of chords, each containing a pair of notes: a lower note and a higher note, with a consistent interval of a fifth between them.

Organum paralelo a la quinta superior duplicado

Tu Pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us

The musical notation shows two staves, both in bass clef. The text "Tu Pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us" is written below the staves. The organum consists of two parallel lines of chords, each containing a pair of notes with a consistent interval of a fifth between them.

**EJEMPLO 2**

*Occursus* u organum paralelo modificado.

Rex ce-li Do-mi-ne ma-ris un-di-so-ni

The musical notation shows a single staff in bass clef. The text "Rex ce-li Do-mi-ne ma-ris un-di-so-ni" is written below the staff. The organum consists of a series of chords, each containing a pair of notes with a consistent interval of a fifth between them.

Ty-la-nis ni-ti-di squa-li-dis-que so-li

The musical notation shows a single staff in bass clef. The text "Ty-la-nis ni-ti-di squa-li-dis-que so-li" is written below the staff. The organum consists of a series of chords, each containing a pair of notes with a consistent interval of a fifth between them.

8 Te hu-mi-les fa-mu-li mo-du-lis ve-ne-ran-do pi-is

The musical notation shows a single staff in bass clef. The text "8 Te hu-mi-les fa-mu-li mo-du-lis ve-ne-ran-do pi-is" is written below the staff. The organum consists of a series of chords, each containing a pair of notes with a consistent interval of a fifth between them.

8 Se iu-be-as fla-gi-tant va-ri-is li-be-ra-re ma-lis

The musical notation shows a single staff in bass clef. The text "8 Se iu-be-as fla-gi-tant va-ri-is li-be-ra-re ma-lis" is written below the staff. The organum consists of a series of chords, each containing a pair of notes with a consistent interval of a fifth between them.

días gregorianas solas o recubiertas de los adornos polifónicos, parece prudente hacer un alto para concluir esta exposición. Mi intención ha sido comunicar cuál ha sido la importancia del canto gregoriano en la concepción y en la elaboración de la polifonía medieval. No he pretendido dar un curso de historia de la música. Únicamente he querido exponer cómo la estética propia de un canto concebido hace más de mil doscientos años y que todavía perdura en algunos recintos ha sido la responsable de proporcionar una estructura técnica a una de las principales características de la música occidental: el desarrollo polifónico. Antiguo, sí, pero actual y en constante evolución, ha sido capaz de adaptarse a las distintas modas, influir en ellas y aprender al mismo tiempo de sus características.

#### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA NO CITADA A PIE DE PÁGINA

##### *Canto Gregoriano*

- CARDINE, Eugène, *Primer año de canto gregoriano*, Abadía de Santa Cruz, s. a.
- HILEY, David, *Western Plainchant: a handbook*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- LEVY, Kenneth, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- SAULNIER, Daniel, *Le Chant Grégorien*, Solesmes, 1996, traducción española a cargo de Laurentino Sáenz de Buruaga y José Ignacio González Villanueva, *El Canto Gregoriano*, Solesmes 2001.

##### *Primitiva Polifonía*

- FULLER, Sarah, "Discant and the Theory of Fifthing", *Acta Musicologica*, 50 (1978) 241-285.
- GUI D'AREZZO, *Micrologus*, traduction et commentaries Marie-Noël Colette & Jean-Christophe Jolivet, La Villette, París, Éditions ipmc, 1993.
- HUGLO, Michel, "Organum décrit, organum prescrit, organum proscrit, organum écrit", *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*. Actes du Colloque Royaumont-1990, París, Éditions Créaphis, 1993, pp. 13-21.
- KARP, Theodor, *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, Oxford, Clarendon Press, 1992, 2 vols.
- RANKIN, Susan, "Winchester Polyphony. The Early Theory and Practice of Organum", *Music in Medieval English Liturgy* (Susan Rankin & David Hiley, eds.), Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 59-99.
- VAN DER WERF, Hendrik, "L'état le plus ancien de la polyphonie occidentale", *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*. Actes du Colloque Royaumont-1990, París, Éditions Créaphis, 1993, pp. 23-30.

*Discografía básica sobre la primitiva polifonía*

- AQUITANIA. Christmas Music from Aquitanian Monasteries (12th century). Sequentia. Dirs. Benjamin Bagby & Barbara Thornton Deutsche Harmonia Mundi 05472 77383 2, 1997.
- CAMINO DE SANTIAGO II. Eine Pilgerstrasse, Leon/Galicia. Studio der frühen Musik. Dir. Th. Binkley. EMI Reflexe 1C063-30108 (LP- 198-).
- CAMINO DE SANTIAGO. Music on the Pilgrimage Route to St. James. Ensemble für frühe Musik Augsburg. Christophorus Verlag CD 74530, 1988.
- CAMPUS STEALLÆ. Saint Martial de Limoges-Santiago de Compostela. 12th century. Discantus. Dir. Brigitte Lesne. Opus 111 - OPS 30.102, 1994.
- CODEX CALIXTINUS (Vox Iberica I). Sequentia. DHM RD 77199, 1991.
- CODEX CALIXTINUS. Missa Sancti Iacobi. Grupo de Música Alfonso X el Sabio. Dir. Luis Lozano. SONY SK 60075, 1997.
- EYA MATER. Chant Grégorien. Polyphonies des XI-XII siècles. Discantus. Dir. Brigitte Lesne. Opus 111- OPS 30 143, 1995.
- LE GRAND LIVRE DE SAINT JACQUES DE COMPOSTELLE. Intégrale des polyphonies Codex Calixtinus. Ensemble Venance Fortunat. dir. Anne-Marie Deschamps, Harmonia Mundi, DE 13023, 1993.
- MIRACLES OF SANT'IAGO. Music from the Codex Calixtinus. Anonymous 4. Harmonia Mundi France, HMU 907156, 1995.
- NOVA CANTICA. Latin songs of the High Middle Ages. Dominique Vellard & Emmanuel Bonnardot. DHM RD 77196, 1990.
- POLYPHONIE AQUITAINE DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE. Saint Martial de Limoges. Ensemble Organum. Dir. Marcel Pérès. Harmonia Mundi France HMC 901134, 1984 (CD 1987).
- LES PREMIERES POLYPHONES FRANÇAISES. XI<sup>e</sup> SIÈCLE. Ensemble Gilles Binchois. Dir. Dominique Vellard. Virgin Veritas, 7243 5 45135 2 7, 1996.
- Shining light. Music from Aquitanian Monasteries (12th century). Sequentia. Dirs. Benjamin Bagby & Barbara Thornton. Deutsche Harmonia Mundi 05472 77370 2, 1996.
- STIRPS JESSE. Fulbert de Chartres, chantre de l'an 1000. Ensemble Venance Fortunat. Dir. Anne-Marie Deschamps, Quantum QM 6899, 1989.