

INSTRUMENTOS MEDIEVALES

A la hora de acometer un trabajo de recreación de unos objetos de los que carecemos de ejemplares en uso, se plantean una serie de problemas que conviene reseñar. De un lado la búsqueda de fuentes de información, que son siempre indirectas, ya que no contamos con tratados específicos ni con planos de construcción de la época. Las fuentes literarias no pasan de ser citas episódicas de ambientación, con las que el autor pretendía dar un toque erudito a sus obras.

Las fuentes iconográficas se pueden obtener en las miniaturas de los códices escritos en incunables (los comentarios al Apocalipsis de los Beatos), en las tallas en piedra de las iglesias románicas y góticas (sobre todo en arquivoltas, tímpanos y capiteles) y en algunas pinturas (en las que suelen aparecer ángeles músicos loando a la Virgen).

De entre esas posibles fuentes de investigación cabe reseñar dos majestuosas obras que constituyeron cumbres en el arte medieval europeo. Por un lado el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, obra del genial maestro Mateo en el siglo XII y por otro Las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio, del XIII. En todo caso las representaciones artísticas sufren alteraciones y adaptaciones propias de la adecuación al entorno, técnica y materiales empleados, así como la repetición de ciertos programas iconográficos de los que el artista, a veces, sólo tenía un conocimiento oral. Todo ello añade mayor incertidumbre, si cabe, y pone en duda la verosimilitud de estas representaciones.

Otros problemas están relacionados directamente con el aspecto artesanal del trabajo. ¿Cuáles eran las técnicas constructivas específicas para instrumentos musicales en la Edad Media? Y, ¿qué material se empleaba para cada elemento de los mismos?

Podemos trasladar lo que conocemos sobre instrumentos más modernos hacia un incierto pasado, en el que podemos escudriñar determinados usos, oficios y herramientas en los dibujos de algunos códices. Lo que ya no podremos hacer es utilizar determinados materiales que, seguramente habituales en el medievo, hoy se hallan extintos o protegidos por la ley (maderas como el ébano y materiales como el marfil)

Un problema que afecta, tanto al artesano, como al intérprete es indagar en los sonidos de estas herramientas sonoras.Cuál era su afinación y el timbre producido. Qué técnicas de interpretación se empleaban.

Para intentar aportar alguna luz sobre esta gran oscuridad podemos acudir a dos posibles ayudas, por un lado los ejemplos de escritura musical conservada de la época nos dan una idea clara de las frases melódicas, pero, en la mayoría de los casos, no nos indican el ritmo y la medida. No obstante, estos fraseos pueden permitirnos, gracias a los intervalos, amplitudes y conjuntos de notas repetidos, especular sobre posibles afinaciones. La otra posible fuente de información musical puede ser la tradición musical, transmitida de generación en generación y apoyada en la memoria de los intérpretes y modernamente en los medios de difusión musical. El folklore se nos muestra, en ocasiones, como una puerta abierta hacia el pasado, a veces incluso remoto.

Con todo el trabajo de todo artesano que se entregue a la tarea de la reconstrucción de los instrumentos musicales de la Edad Media, debe pasar inevitablemente por la especulación en los diseños, las afinaciones y el ensayo con técnicas y materiales, lo que confiere a su trabajo un entorno de incertidumbre, que puede mitigarse, sólo en parte, tras un buen resultado musical.



RABÉ MORISCO: De la voz árabe rebâb. Cordófono frotado con arco procedente de la cultura islámica. Fue adaptado para ser tocado con arco hacia el siglo X, ya que anteriormente se trataba de un instrumento punteado. Penetró en la Península hacia el siglo XI, donde se tocó de manera culta, hasta que se usó por manos populares, tomando entidad propia y mezclándose con otros instrumentos de los que recibió grandes influencias. Fruto de este mestizaje es la supervivencia de este instrumento en manos de pastores e intérpretes populares, que hoy en día siguen sirviéndose del rabel para interpretar sus coplas. En el norte de África se sigue utilizando un instrumento prácticamente idéntico al rabel morisco de la España Medieval. El instrumento suele representarse con dos cuerdas, una caja armónica excavada en un solo bloque alargado y ahuecado casi hasta el clavijero, que está inclinado casi 90°. Las clavijas son laterales y las cuerdas, de tripa, no se aprietan sobre un batidor, sino que se digitan en el aire, hecho que la da al sonido un timbre especial y obliga a un modo de interpretación lleno de glisandos. La tabla armónica es doble. Su parte inferior es de piel curtida en pergamino (es aquí donde descansa el puente) y la parte que correspondería con hipotético mástil es de madera calada con rosetas y oídos circulares. El arquillo es de varilla doblada y de reducidas dimensiones. Podemos ver dos modelos casi iguales en la Cantiga de Santa María nº 110.

FÍDULA EN FORMA DE OCHO: El término fídula procede del latín medieval fitola, aunque hay autores que le dan un origen occitano en el vocablo viula o piula, término que parece reservado para instrumentos de viento. Se trata de un cordófono frotado con arco. Es el antecedente de la viola y del violín. Parece que en un primer momento era un instrumento punteado con los dedos, que los pueblos del Mediterráneo adaptaron para arco. El primer instrumento de arco representado aparece en el Beato de Liébana del siglo X. El ejemplo que presentamos está basado en las esculturas del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela (año 1188). Se trata de un instrumento que se tañía sobre las rodillas, y parece que estaba destinado a la música culta e incluso sacra. Está construido con madera de nogal, arce, olivo (para el diapasón) y boj para las partes que soportan las tensiones. El arco es de crin de



caballo y las cuerdas son de tripa.





LA MANDORA: Cordófono punteado con plectro. Del latín mandurium, y éste del griego pandoura. Se trata de un antepasado de la Bandurria y la Mandolina, que también fue conocido como mandola. En el siglo XIII encontramos varias representaciones del instrumento en el Códice de las Cantigas de Alfonso X, y a comienzos del siglo XIV es citado por el Arcipreste de Hita con la denominación manduria. Se trata de un instrumento de caja ovalada y cuerpo abombado, con mango corto y clavijero en forma de hoz echada hacia atrás y provisto de clavijas laterales al modo árabe. En un primer momento se construía de un solo bloque de madera, del que se vaciaba el interior a modo de cucharón gigante, al que se añadía la tapa (o membrana) con su cordal y su puente, y la cabeza (o clavijero) con una talla decorativa y las clavijas de afinación. Por influencia del Laúd el cuerpo se construyó, más adelante, con costillas para conseguir un abombamiento más ligero. La membrana pudo ser en un principio de piel, pero al ganar tamaño y número de cuerdas debió de substituirse por madera para evitar el hundimiento de la misma. El mango podía llevar batidor con trastes o sin ellos, y en los ejemplos más sencillos, carecía de este elemento. La decoración era más bien austera, salvo en los ejemplos que aparecen con rosetón en la membrana. Lo que hoy conocemos como Bandurria es el resultado de influencias modernas, como la de la vihuela, que erradicó del instrumentario español los corpudos abombamientos, que tanto recordaban la cultura andalusí. Para construir este instrumento he empleado madera de nogal, cerezo, bubinga y boj. Las cuerdas son de tripa.



LA CÍTOLA: Cordófono punteado con plectro. Del latín cithara. Instrumento musical de caja plana a modo de guitarra con las fajas próximas al cuello del mástil rectas. El batidor del mango podía llevar trastes de hueso. El clavijero suele tener forma de hoz o forma plana con las clavijas frontales o traseras. Gonzalo de Berceo ya la cita en el siglo XIII en su obra *La vida de San Millán de la Cogolla*. Parece que el término cítola debió emplearse para designar a diversos instrumentos de cuerda. En algunos edificios medievales (Palacio de Gelmírez en Lugo, Colegiata de Toro en Zamora) aparecen representadas cítolas que algunos investigadores denominan guiternas, y que tienen como particularidad una especie de refuerzo trasero que comunica el fondo de la caja con la cabeza de l instrumento. Ignoramos la utilidad de ese refuerzo, aunque nos sugiere un exceso de tensión de las cuerdas que quizá debiera de ser compensado mecánicamente por alguna estructura como esta. La roseta de la tabla armónica solía estar profusamente decorada. El modelo que presentamos está inspirado en las *Cantigas de Alfonso X* y está realizado en madera de cerezo, koto, roble y boj para las clavijas y refuerzos. Tiene adornos de nogal y cuerdas de tripa.

CORNAMUSA (GAITA) MEDIEVAL: Aerófono de lengüetas (simples y dobles). Su soplo es indirecto y su sonido es constante gracias a un odre de cuero. Parece que el término gótico gaits (cabra) es el origen del nombre de este instrumento, que generalmente se confecciona a partir de una piel de ese animal. En la Edad Media se emplearon designaciones como chevrette o francés odrecillo para designar a determinados tipos de cornamusa, pero el término hispano gaita tuvo éxito en otros muchos países de Europa del Este. El origen del instrumento parece encontrarse en las tierras de Asia Menor (tal vez en la India). Hacia el año 400 a. C. en Grecia, Aristófanes cita en sus obras un antiguo tipo de gaita. Historiadores romanos citan un instrumento denominado tibia utricularis, del que parece que era un consumado intérprete el emperador Nerón. En el ocaso del Imperio Romano el instrumento cayó en un absoluto olvido, y parece que en la Edad Media despertó de ese letargo, o fue reinventada como aseguran algunos investigadores. Hasta finales de del siglo XIII, las gaitas que encontramos representadas carecen de bordones (tubo largo que produce la nota pedal). Pero a partir de esa fecha se le van incluyendo cada vez más, hasta llegar a modelos de tres y más tubos de acompañamiento armónico. El modelo que presentamos está basado en el que puede verse en la Cantiga nº 280, que parece representar un instrumento con un tubo melódico (el puntero) y un bordoncillo, ambos insertos en la parte frontal del instrumento, que está constituida por la talla de una cabeza de animal o de rey. Nuestro ejemplar se ha realizado a partir de una piel enteriza de cabrito, curtida en cerrado, que era una forma muy habitual de construir las gaitas más primitivas. Las



maderas son nogal, bubinga y boj.



ZANFONIA: Vocablo originado en el término latino symphonia, también conocida como viola de rueda. Cordófono frotado por medio de una rueda impregnada de colofonía. De un lado cuenta con una caja acústica,

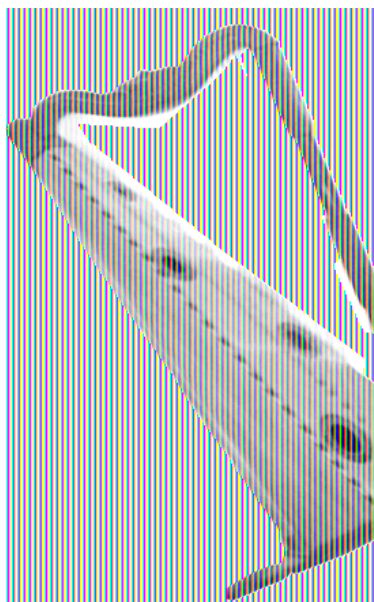
en el interior de la cual está alojada una rueda que asoma a través de la tapa superior del instrumento. El mástil de las fídulas se sustituye, en este caso, por una suerte de cofrecillo con teclas atravesadas, que cumplen la misma misión que los dedos del intérprete, y que detienen, por medio de unas pequeñas hachuelas de madera, la vibración de la cuerda donde corresponde, para la producción de una determinada nota. Las cuerdas no cumplen todas una misión melódica, sino que existen varias de ellas que producen constantemente la misma nota, de la misma forma que los bordones de la gaita (instrumento que tienen, curiosamente, un sonido similar). Estamos ante un instrumento estrictamente europeo, resultado de la búsqueda del sonido continuo aplicado a las fídulas ya existentes. Es así como a partir del siglo X surge el Organistrum, gigantesco instrumento de más de 1,5 metros de longitud que era interpretado por dos tañedores (uno de los cuales hacía girar la rueda, y el otro tiraba de las teclas que producían las distintas notas). La evolución de este incómodo instrumento dio como resultado los modelos más pequeños, que servían para que un solo intérprete se sirviera de su mano derecha para mover el manubrio, y de su mano izquierda para las teclas melódicas.

En el siglo XIII convivirán dos tipos de zanfona, de un lado las que toman el aspecto originario del organistrum, pero ven reducido su tamaño notablemente, y de otro lado las cinfonías con caja cuadrangular, cuya rueda y mecanismos se acomodan en el interior de un mismo espacio, cerrado por una gran tapa. El instrumento se halla, aún hoy día, muy extendido por toda Europa, con múltiples particularidades regionales.

El modelo que aquí presentamos es una especulación artesanal, resultado de aplicar el diseño del organistrum del Pórtico de la Catedral de Santiago, a un instrumento para un solo intérprete. Fue construido por la Escuela Taller de Velilla del Río Carrión (Palencia) en el año 1992.

ARPAS: Las arpas se reconocen por su forma aproximadamente triangular y por sus cuerdas de longitud desigual, tensas en un plano perpendicular al cuerpo sonoro, entre éste y una consola que lleva las clavijas. El arpa pequeña portable y sin duda venida de Irlanda con los monjes irlandeses, todavía es el emblema heráldico de este país. Desde el s. IX, los juglares acompañan con ella sus relatos, y la nueva nobleza feudal aprende a tocarla. Pero, a pesar de su continua aceptación, no parece que el arpa haya suscitado un repertorio específico antes del siglo XVI.



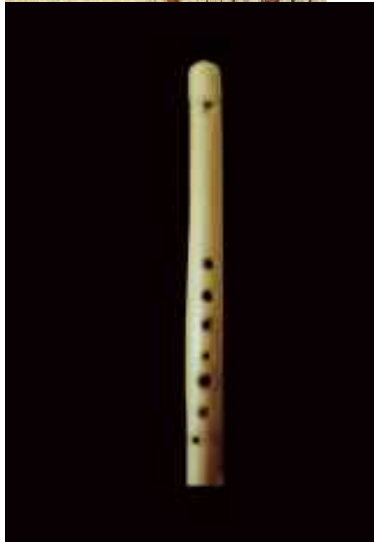


Organos: Bizancio fue el primer centro de fabricación de órganos en la Edad Media, y allí si duda se construyeron los primeros órganos neumáticos, que sustituyeron a los hidráulicos. Al menos, un instrumento de este tipo está representado por primera vez en un obelisco bizantino. Desde Constantinopla se exportan los órganos a todo el imperio, e incluso a Oriente. En adelante, se fabrican en Occidente: en España, desde el s. V, y en Inglaterra, a partir del año 700.



La ejecución de estos instrumentos era bastante rudimentaria. Una serie de tablillas correderas, que servía de teclado, permitía introducir el aire de una máquina neumática en los tubos de cobre o de bronce perpendiculares con teclas corredizas; cada tecla podía hacer hablar a uno o varios tubos simultáneamente. Al menos desde el siglo X hubo órganos de pequeñas dimensiones positivos (para poner sobre un mueble); en el siglo XII se construirán portables. A partir del siglo XIII, los tubos se reparten en juegos, de una a diez filas. Se introduce el instrumento en las iglesias; pero, según el testimonio de Ailredo, abad de Rievaulx, los fuelles hacen tanto ruido que el sonido del órgano más evoca el estampido de los truenos que la dulzura de las voces.

Instrumentos de Viento:



1. Guillermo Machaut distingue en el s. XIV dos tipos de flauta: las traversas y en las que tocas recto cuando soplas. Pero no parece ser que, en Europa, las flautas fueron rectas hasta el siglo XII. La flauta travesera vendría como entonces, de Oriente. Una pequeña flauta recta llamada flajol, o el flaihutel se tocan en asociación con un tamboril o tabor, por un solo ejecutante, como todavía se practica hoy en Provenza, o en el País Vasco.
2. Los instrumentos con estrangul o boquilla (generalmente de doble lengüeta, como el oboe) están representado por los caramillos, las bombardas (una quinta más graves) y las dulzainas, de tubo más estrecho y timbre velado.
3. Los instrumentos de las familias de los cuernos y de las trompetas son, en general, instrumentos guerreros. El olifant, cuyo uso duró un poco más de dos siglos, es un cuerno tallado en un colmillo de elefante (de donde su nombre, por aproximación fonética). El instrumento que Dante llama trombetta es una pequeña trompa, una pequeña bocina, una trompeta. Las cuatro tubae y la tubecta de plata que se hizo hacer Federico II en Italia (1240) son probablemente instrumentos del mismo tipo, uno y otro inspirado también libremente en la tuba y la buccina latinas. Desde el s. X se utilizaron igualmente instrumentos cónicos, de cuernos de animal o de madera, provistos de una embocadura de cuerno y perforados por orificios, como el caramillo: son las cornetas, llamados también cornetas con boquillas, del nombre que se llama a su embocadura.

Instrumentos de percusion:

Hasta el Renacimiento los instrumentos de percusión no desempeñaron sino un papel marginal en la música. Antes del s. XII no existían prácticamente, aparte de los juegos de campanas empleados en los monasterios. No obstante, el ornato cotidiano estaba realzado por ruidos diversos, de los que la literatura medieval evoca con frecuencia los aspectos comunes: matracas de los leprosos, amuletos tintineantes con que se cubrían los héroes y los peregrinos, cencerros, cascabeles, campanas, aldabones de las puertas, etc. Sólo en los siglos XII y XIII aparecieron en Europa los tambores de dos pieles, con los que se acompañaban sobre todo los que tocaban instrumentos de vientos, y el pequeño tambor sobre un cerco con crótales (pandereta), que los franceses llaman impropriamente tambor de vasco, ya que procede de oriente.

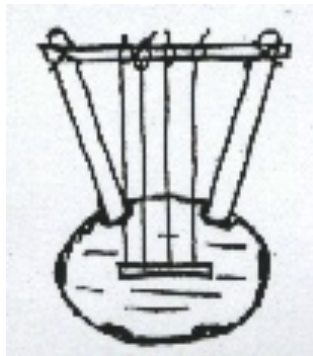
LOS ORIGENES DE LA GUITARRA

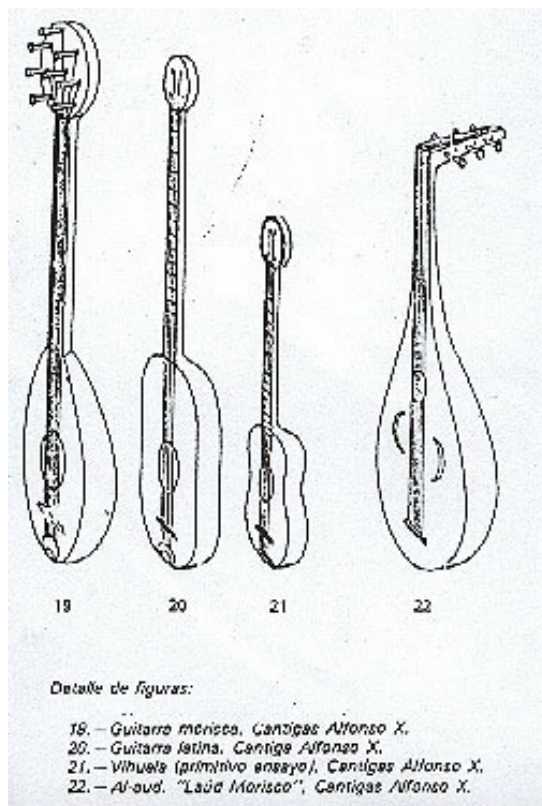


El origen y formación de la guitarra española es un tema misterioso y complejo que ha sido investigado a lo largo del siglo XX por numerosos musicólogos y expertos. Sin embargo, la escasez de pruebas documentales y de datos históricos concretos ha impedido hasta el momento determinar con absoluta certeza cuándo se produce el nacimiento de la guitarra, de qué instrumento proviene o quiénes fueron sus creadores. No obstante, si tenemos en cuenta que los primeros modelos de la guitarra moderna no surgen hasta el siglo XV y que toda su evolución anterior, desde sus orígenes en la Antigüedad, se pierde en una enmarañada red de influencias músico-culturales y en una amplia colección de instrumentos de similares características, no debe extrañarnos la dificultad del empeño y la existencia de diversas hipótesis sobre el asunto.

Como punto de partida en la historia de la guitarra es necesario remontarse a las antiguas civilizaciones de Oriente Medio. En la mayoría de los pueblos que habitaron la zona desde siglos anteriores al nacimiento de Cristo (babilonios, sumerios, caldeos, asirios, hititas, hebreos, egipcios,...), el uso de instrumentos musicales de cuerda era bastante habitual y aunque se trataba de modelos primitivos contruidos con palos, cuerdas de tripa y caparazones de animales, muchos de ellos pueden ser considerados como antepasados de los que serán comunes en Europa durante la Edad Media, una vez que romanos, griegos y árabes los asimilaran, transformaran e introdujeran en el continente.

Entre los instrumentos que surgieron en Europa en el periodo medieval se encuentra la guitarra, cuyo nacimiento sitúan la mayoría de los investigadores en los reinos hispánicos hacia el siglo XIV. Ahora bien, las divergencias son mayores a la hora de señalar por qué camino llegó la guitarra a la Península Ibérica, cuál fue su antecedente más directo como instrumento y sobre todo, a qué pueblos o culturas hay que atribuir su creación.





Básicamente, las teorías sobre la cuestión se pueden agrupar en dos líneas: la que mantiene que el instrumento proviene de las formas musicales grecolatinas y cristianas que llegaron a la Península Ibérica por el sur de Europa y la que afirma por el contrario que la guitarra procede de las culturas árabes y musulmanas que entraron en la Península por el norte de África.(1)

La primera hipótesis sostiene que la guitarra española descende originalmente de la kithara, instrumento habitual en los pueblos de Oriente Medio que fue importado en Europa por los griegos y que llevaron a la Península Ibérica los romanos con el nombre latino de cítara. A pesar de que el modelo primitivo de kitharah es más parecido a la lira que a la guitarra (ver ilustración), los defensores de esta teoría aseguran que en la época romana se difundió un nuevo modelo de cítara con caja de resonancia y mástil, denominado fídula, que sería el que derivó en los reinos hispanos cristianos de la Edad Media en otros instrumentos como la cítola, la guitarra latina o la vihuela, a los que se considera precedentes directos de la guitarra española.

La segunda teoría, por el contrario, defiende que el remoto antepasado de la guitarra española no es la citada kitharah, sino el laúd, que llegó a la Península Ibérica por medio de los árabes. El laúd era otro de los instrumentos comunes en los pueblos de Oriente Medio que alcanzó su mayor desarrollo en las culturas egipcia y persa, aunque fueron los árabes los que asimilaron el instrumento como propio, con el nombre de al-ud, y lo introdujeron en Europa en el siglo VIII d.C. al invadir la Península Ibérica. Y según afirman los seguidores de esta teoría, durante la larga presencia musulmana en esta tierra, sobre todo en la mitad sur, surgieron nuevos instrumentos semejantes al laúd como la mandora o la guitarra morisca, que pueden ser calificados como antepasados cercanos de la guitarra. Entre ellos, el precedente más directo sería la guitarra morisca, a la que los musulmanes hispanos denominaban qitar.

Hasta el momento, no existen pruebas definitivas que verifiquen la validez de una u otra teoría. Pero si tenemos en cuenta que a lo largo de la mayor parte del periodo medieval en el que se formó la guitarra reinos cristianos y musulmanes se disputaron el territorio de la Península Ibérica, y que esa larga y obligada convivencia provocó una constante mezcla de población y culturas, parece lógico pensar que la guitarra, más que un instrumento musical de raíces únicamente europeas o árabes, debe ser considerado como un instrumento que nació como consecuencia del contacto, intercambio y mutua influencia de las culturas hispano-cristiana e hispano-musulmana en una tierra que contaba de antemano con una rica tradición

ancestral sembrada por civilizaciones como la fenicia, la griega, la ibérica, la celta, la romana, la visigoda o la judía.

Asignar por tanto la paternidad del instrumento a uno u otro pueblo o cultura no sería justo ni exacto, porque si bien es cierto que el desarrollo físico de la guitarra española parece apuntar hacia la guitarra latina y la vihuela, usados principalmente en los reinos cristianos, como sus precedentes más directos, no es menos cierto que la cultura hispano-musulmana ejerció un peso importante en la conformación de la música española y sus instrumentos.

Canciones y danzas para las estaciones medievales

En este programa, The Dufay Collective presenta la música que revela la importancia que tenían las estaciones del año para los músicos poetas medievales, los trovadores y trouvères.

Invierno: a tiempo de reclusión para reflexionar acerca de los aspectos más duros de la vida y esperar tiempos mejores y más cálidos. Aquí se incluyen canciones de Inglaterra en las que se lamenta el mal tiempo y los infortunios, así como la canción de un juglar francés que teme la llegada del invierno, la época en que su vida es más ardua.

Primavera: es la época más importante para los trovadores. Vemos cómo nace una nueva vida en todas partes y los pensamientos de los hombres y mujeres jóvenes se centran en el amor. Existen cientos de canciones que ensalzan las alegrías de la primavera y celebran el destierro del invierno. El alivio que supone el final del invierno se manifiesta en canciones como *Kalenda Maya* y *A l'entrada del tens clar*. El famoso canon *Sumer is icumen in* ilustra maravillosamente la exaltación que provocaba la abundancia del despertar de la naturaleza.

Verano: es un tiempo alegre y ocioso, de descanso en los bosques y campos, de encuentros fortuitos y danzas. Las *estampies*, *caroles* y *pastourelles* representan esta estación de amor y fiesta.

Otoño: es la época de la vendimia y la celebración para prepararse frente al duro invierno que sobrevendrá. Las *chansons de toile* describen los pensamientos de la mujer mientras teje las prendas de abrigo y cómo, a medida que los árboles se quedan sin hojas, esos pensamientos se vuelven hacia el inmutable ciclo de las estaciones del año que refleja el ciclo humano de la vida y la muerte y la incesante rueda de la fortuna.

Música para una peregrinación medieval

La peregrinación era el gran "viaje organizado" de la Edad Media. La noción de viajar a tierras lejanas en nombre de la fe y la salvación personal era una empresa que resultaba sumamente atractiva a majestuosos reyes y humildes siervos por igual.

Este concierto presenta la música que oían los peregrinos que se dirigían al impresionante santuario de la Virgen negra de Montserrat, emplazado en un gran monasterio en lo alto de la sierra de cuya peculiar forma deriva su nombre; un duro trayecto de aproximadamente 35 kilómetros al noroeste de Barcelona. La música se extrajo de dos fuentes: las Cantigas de Santa María, una maravillosa colección de más de 400 canciones que relatan los milagros de la Virgen María y el Llibre Vermell (Libro Rojo), compilado por los monjes del monasterio de Montserrat a principios del siglo XIV para deleitar a los peregrinos con textos devotos en lugar de recurrir a textos seculares.

Valiéndose de los instrumentos que reflejan la rara comunión de las tradiciones orientales y occidentales presente en la península ibérica en esa época, además de solos vocales y canciones a capella, The Dufay Collective pone de manifiesto la naturaleza diversa de la música medieval.

Musica de unas Navidades medievales

La época de diciembre que nosotros conocemos como Navidades fue durante muchos miles de años un tiempo sagrado de las creencias paganas europeas. Durante la Edad Media, cuando la Cristiandad se expandía rápidamente hasta lugares remotos, fue útil adoptar los períodos de celebración pagana y adaptarlos a los acontecimientos cristianos. La fiesta de Yuletide y el solsticio de invierno constituían justo este tipo de festivales los cuales, aunque conservaron sus raíces paganas, se fueron vinculando al calendario cristiano. Así "Yule log", "wassailing" (cantos festivos), el acebo y la hiedra pasaron a formar parte del escenario navideño, a pesar de proceder de una tradición bien distinta.

Este concierto de The Dufay Collective muestra el tipo de música que se habría escuchado en las fiestas navideñas que se celebraban en las cortes de la Europa medieval desde el siglo XII hasta el XV. También se incluyen *estampies* y *carols* (villancicos) de Inglaterra y Francia, alegres *istanpittas* de Italia y familiares canciones navideñas que todavía se cantan hoy día. Los cantos se amenizan con las bandas instrumentales de chirimías, trompeta de vara y el sonido más dulce de la fídula, el rabel y el arpa que recrean el vibrante ambiente musical del arte trovador.

Canto gregoriano

San Ambrosio, obispo de Milán (344–397), introdujo en Occidente el canto alternativo de estilo oriental, conservando los cuatro modos auténticos de la música de las islas griegas.

Por su parte, San Gregorio Magno, en el año 590, dio al canto eclesiástico la forma moderna, conservando los cuatro modos auténticos de San Ambrosio, pero dividiendo cada uno de ellos en otros dos, o sea en dos plagals.

Se mantuvieron así ocho tonos como escala general que se extiende desde el LA grave hasta el SOL de la segunda octava, repitiendo sucesivamente las octavas lo mismo subiendo que bajando. De allí nace el canto llano o gregoriano.

Polifonia

Posibilidad de acompañar una melodía con otra que mantenga su independencia, estas totalmente diferenciadas se convierten luego en tres, cuatro y más melodías.

Es una nueva técnica musical resultante del cruzamiento de varias voces, según reglas y esquemas armónicos. Se difundió en especial en Francia durante los Siglos XII, XIII y XIV, luego por el resto de Europa. Mas tarde se fueron adaptando diversas matrices de acuerdo con el temperamento y gusto de cada pueblo.

En realidad la música polifónica tubo origen en el canto Gregoriano, o sea que el tema de un canto litúrgico se tomaba como base superponiéndole otro nuevo.

El Organum: forma más antigua de la polifonía que se conoce y tiene por base la superposición de voces a distancia de intervalos de 4ª o 5ª (do – fa; do – sol).

El Discantus: las voces o melodías realizaban movimientos contrarios en lugar de movimientos directos (sí una voz sube la otra baja y viceversa).

El Conductus: con su aparición los compositores tienen una mayor libertad en su creación, sin sujetarse a la melodía base.

El Gymel: las voces o melodías se movían en distancia de terceras solamente comenzando y concluyendo en

el unísono.

El Faux-Bordon: Procedimiento musical en el cual las voces se disponían en intervalos de 3ª y 6ª.

El motete fue un nuevo estilo y forma heredados por elementos incorporados a la composición musical.

La lengua empleada era el latín para el teros y otras dos voces en francés.

