

TEMA 3: MONODIA RELIGIOSA MEDIEVAL

• **Contexto histórico: transición del Mundo Antiguo a la Alta Edad Media.**

En el 395 d.C. el emperador Teodosio dividió el Imperio Romano en 2. El Imperio de Occidente, con capital en Roma y el Imperio de Oriente con capital en Bizancio, posteriormente Constantinopla y actualmente Estambul. Este último imperio de cultura y lengua griega, posteriormente llamado Imperio Bizantino, que comprendía básicamente la cuenca del Mediterráneo Oriental sobrevivió hasta 1453, año en que los turcos tomaron su capital, Constantinopla.

Por el contrario en Occidente la decadencia del Imperio creó un vacío de poder en Europa Occidental que fue ocupado por los diversos reinos en que se fragmentó, a raíz de las invasiones de los bárbaros. La vida en el Imperio de Occidente se volvió más pobre e insegura.

Las ciudades son lugares donde se concentran grandes cantidades de gentes que no producen alimentos. La posibilidad de alimentar a toda esa población radica en que la agricultura avance tecnológicamente de tal manera que permita producir cantidad para alimentar a los productores y a la población urbana que no produce.

También es necesario un desarrollo de las vías de comunicación que permita el abastecimiento regular de los centros urbanos, y una autoridad fuerte que asegure el tránsito de las personas y las mercancías en general y alimentos en particular.

Cuando no se dan estas condiciones, como ocurrió durante la decadencia del Imperio Romano de Occidente, la vida en las ciudades se vuelve más difícil por lo que la gente tendió a volver al campo, es decir más cerca de las fuentes de alimentos.

El debilitamiento de la vida ciudadana trae como consecuencia un empobrecimiento de la vida social y cultural. Por consiguiente se van perdiendo saberes, técnicas y cánones artísticos que, algunos no se recuperarán hasta varios siglos después, otros se recuperarán pero distorsionados y otros no se recuperarán nunca.

El vacío del poder imperial, como elemento unificador de Europa Occidental será ocupado por la Iglesia. Se puede aceptar que el poder papal es en cierta medida el heredero del poder imperial de Roma, más que como poder político como poder espiritual.

La Iglesia desempeñó un papel contradictorio en la conservación de la cultura clásica durante ese periodo.

Por un lado condenó la cultura clásica por considerarla parte del paganismo anterior, pero por otro lado, se convirtió en la conservadora y administradora del saber durante toda la Edad Media hasta el Renacimiento, siendo la Iglesia un motor importante del mismo.

Dado el papel fundamental de la Iglesia durante toda la Edad Media en general, y la Alta en particular, el estudio de la música en este periodo debe centrarse necesariamente en el estudio de la música religiosa, en concreto de la monodia.

• **Canto cristiano primitivo**

1.-Primeros teóricos (los padres de la Iglesia)

Los Padres de la Iglesia fueron escritores y eruditos cristianos que ejercieron una gran influencia, interpretaron la Biblia y establecieron algunos principios para guiar la iglesia primitiva. (San Clemente de Alejandría, Orígenes, san Basilio, san Juan Crisóstomo, san Ambrosio, san Agustín y san Jerónimo).

Los Padres de la Iglesia mantenían que había que valorar la música dado su poder de elevar las almas hacia la contemplación de las cosas divinas. No se centraron en la idea de que la música podía escucharse únicamente con fines de goce estético.

Aún reconociendo que podía provocar placer el escuchar música sostenían que todos los placeres debían juzgarse según el principio platónico de que las cosas bellas existen para recordarnos las bellezas aparentes del mundo que sólo inspiran un goce centrado en sí mismo o en su deseo de posesión.

Por consiguiente para estos autores la música debía ser servidora de la religión. Sólo es digna de oírse en la iglesia aquella música que abre la mente a las enseñanzas cristianas y la predispone a pensamientos sagrados.

Se elimina la danza, la música instrumental y en definitiva cualquier elemento de placer que pudiera ser susceptible de ser asociado con el pasado pagano.

En esta concepción de la música, los Padres de la Iglesia se encuentran cerca de los clásicos griegos cuando hablan del efecto que provocan los distintos modos sobre el ánimo (ethos) y la formación de la persona, por lo que recomendaban unos modos (p.e el dorico), un tipo de instrumentos (la lira, asociado a Apolo frente a los aerófonos como el aulos asociado a Dionisios) mientras que censuraban otros modos e instrumentos.

Este debate sobre la idoneidad y conveniencia de determinado tipos de músicas, al igual que en el resto del arte, ha perdurado hasta las dictaduras del siglo XX .

La filosofía y teoría musical del mundo antiguo fueron transmitidas principalmente por la obra de Boecio (ca 480–524). Su tratado De institutione musica, escrito en los primeros años del siglo VI fue un compendio de la música dentro del esquema del quadrivium (las artes matemáticas: geometría, aritmética, astronomía y armonía).

La conclusión de este tratado es que Boecio y los clásicos griegos a los que nos transmite en su obra, concebían la música como objeto de conocimiento antes que como acto creativo o de expresión del sentimiento. Afirma que la música es la habilidad de examinar cuidadosamente la diversidad de sonidos agudos y graves por medio de la razón y de los sentidos. Por consiguiente el verdadero músico no es el cantor, ni quien compone canciones por instinto, sin conocer el significado de lo que hace, sino el filósofo, el crítico, el que posee la facultad de juzgar, según la especulación o la razón

apropiada y adecuada a la música en lo relativo a modos y ritmos, las clases de melodía y mezclas de todas las cosas pertenecientes a la materia.

Es decir, el verdadero músico no sería ni el compositor, ni el intérprete sino el teórico.

2.- Fuentes: Grecia, culturas mediterráneas y hebrea.

De las culturas mediterráneas, el mundo antiguo en general, podemos decir que se transmite a la música medieval:

- Una concepción de la música , según la cual ésta consistiría en la línea melódica pura, despojada de trabas
- La idea de la melodía íntimamente ligada al texto, especialmente en cuestiones rítmicas y métricas
- La ejecución musical basada fundamentalmente en la improvisación, sin una notación fija, en la que

el ejecutante recreaba la música cada vez que la tocaba, aunque dentro de convenciones comunmente aceptadas y haciendo uso de ciertas fórmulas musicales tradicionales.

- Una filosofía de la música que consideraba el arte no como un juego de sonidos hermosos dentro de un vacío espiritual y social del arte por el arte, sino más bien como un sistema ordenado, coincidente con el sistema de la naturaleza y como fuerza capaz de afectar al pensamiento y a la conducta humanos.

Más concretamente del pensamiento griego adquiere:

- Una teoría acústica basada en fundamentos científicos.
- Un sistema de formación de escales basado en tetracordos.
- Una terminología musical bien desarrollada.

La influencia del mundo judío en la música se transmite a través de la liturgia cristiana.

Por un lado esta el culto en el templo de Jerusalem. Este culto consistía principalmente en el sacrificio, casi siempre de un cordero, a cargo de sacerdotes ayudados por levitas, entre los que se hallaban algunos músicos. En el transcurso de esta ceremonia un coro de levitas, de al menos 12 personas, entonaba un salmo acompañado de instrumentos de cuerda, que era diferente y propio de cada día de la semana.

En días importantes de fiesta se cantaban los salmos 113 a 118 que cuentan con estribillos de aleluya, mientras la gente realizaba sus sacrificios particulares. Luego un instrumento de viento que recordaba al aulos, toman parte en el acompañamiento junto a las cuerdas .

Existen paralelismos con la celebración de la eucaristía. Es evidente si se tiene en cuenta que la eucaristía cristiana es la conmemoración de la Última Cena de Cristo, que a su vez es la celebración de una fiesta judía, la Pascua.

Por otro lado la sinagoga era más un centro de lecturas y homilias que de sacrificio y oración. La liturgia cristiana le debe principalmente a la sinagoga la práctica de lecturas específicas de acuerdo a un calendario y los sermones públicos sobre ellas en un lugar de reunión público. Como más adelante veremos en la misa, se puede afirmar que la liturgia de la palabra es heredera de la actividad de la sinagoga y la liturgia de la eucaristía de la actividad del templo.

3.- Cantos de la época apostólica: salmodia e himnodia

.

Las dos modalidades principales del canto cristiano son la salmodia y la himnodia.

La salmodia es el . canto tradicional de los Salmos de la Biblia. Los Salmos constan de versículos que tienen diferente número de sílabas. Cada versículo se canta empleando siempre la misma fórmula en la que intervienen los siguientes elementos:

- *initium*
giro introductorio ascendente
- *tenor (tuba, repercurssio)*
nota que se repite según el número de sílabas del versículo
- *flexa*
breve cesura descendente
- *mediatio*
cadencia central con un pequeño melisma

- *terminatio (punctum)*
cadencia que reconduce al tono final.

Una forma típica podría ser: 1 2 3, 2 4, 2 3, 2 5.

Normalmente no continua de inmediato el versículo del siguiente Salmo sino que se interpola una *antífona* (contravoz). Para que se produzca una buena transición, el final del versículo se modifica según el comienzo de la antífona.

El cantante debe dominar estas variaciones o *diferencias*

La salmodia responsorial. es una ejecución en la que el coro y el solista se alternan. Por regla general el solista presenta el versículo con gran profusión de melismas. La antífona se interpretaba por el coro como un estribillo de respuesta (*responsorio*).

La himnodia hace referencia a los textos de nueva composición .

Al principio fueron en prosa, como la gran doxología *Gloria in excelsis Deo*. Los primeros himnos se remontan a San Ambrosio de Milán y a Hilario de Poitiers.

– Tipos de ejecución del canto cristiano primitivo

Desde muy pronto empezó a practicarse el canto alternado (*antifonal y responsorial*). El término *antifonal* se refiere a participantes de iguales características (un coro dividido en dos mitades) y el término *responsorial* designa a un coro y un solista. Especialmente en el canto antifonal hay varias posibilidades formales:

– *Repetición simple*

Cada versículo se canta sobre la misma melodía

– *Repetición progresiva*

– *Forma de estribillo*

Después de dos versículos, cada uno de ellos con su propia melodía, cantados por el Coro I y el Coro II, ambos coros cantan un estribillo.

4.-Liturgias primitivas:Galicano, Mozárabe, Bizantino, Ambrosiano Paleorromano

– Bizancio:

Las iglesias orientales, a falta de una autoridad central fuerte, desarrollaron liturgias diferentes en las diversas regiones. Aunque no hay manuscritos de la música empleada en estos ritos orientales antes del siglo IX, se puede concluir que las prácticas bizantinas dejaron su impronta en la salmodia occidental, particularmente en la clasificación del repertorio en 8 modos y cierto número de cantos tomados en préstamo por Occidente durante distintos momentos entre los siglos VI y IX.

• Liturgias de Occidente

Al igual que en Oriente, las iglesias locales al principio eran relativamente independientes. Si bien compartían muchas prácticas comunes, cada región recibió la herencia oriental de forma diferentes. Ello combinado con las condiciones locales particulares dio lugar a la aparición de liturgias y repertorios de música litúrgica distintos entre los siglos V y VIII.

La mayoría de estas versiones locales (salvo la Ambrosiana) desaparecieron o fueron absorbidas por una

práctica uniforme cuya autoridad central Roma.

De estas liturgias destacan las siguientes:

- **Galicano:** se desarrolló en la Galia (más o menos la actual Francia).

Contenía elementos celtas y bizantinos y estuvo vigente hasta cerca del final del siglo VIII. Fue suprimida por Pipino y su hijo Carlomagno que impusieron el canto romano en sus dominios. Hoy en día apenas se sabe algo sobre esta liturgia.

- **Mozárabe o visigótico:** se dio en España y aunque se conservan casi todos los textos y sus melodías, el sistema de notación ha imposibilitado su transcripción ya que quedó anticuado antes de que los cantos se anotaran en pentagramas. Aunque fue oficialmente sustituido por el romano en el 1071, incluso hoy se conservan rastros en iglesias de Toledo, Salamanca y Valladolid.
- **Paleorromano:** es un repertorio de canto que se conserva en manuscritos procedentes de Roma, cuyas fechas oscilan entre los siglos XI y XIII aunque sus orígenes pueden remontarse al siglo VIII: Se cree que representa un uso más antiguo que se mantuvo y continuó desarrollándose en Roma, incluso después de que el repertorio posteriormente llamado gregoriano, muy influido por los estilos francos y septentrionales se extendiera por toda Europa.

– **Ambrosiano:** esta liturgia se dio en Milán y alrededores. Milán era el centro más importante de la Iglesia occidental fuera de Roma, que además mantenía fuertes relaciones culturales con Bizancio. San Ambrosio fue obispo de Milán desde el 374 al 397 y fue el primero en introducir la salmodia antifonal en Occidente.

La liturgia ambrosiana con su cancionero completo (aunque hay dudas si esa música data de los tiempos de san Ambrosio) se ha mantenido en Milán más o menos hasta hoy. Muchos de sus cantos, en su forma actual son similares a los de la Iglesia romana lo que indica un intercambio o una fuente común. Cuando hay dos versiones de una misma melodía de tipo ornamentado (como un aleluya) la ambrosiana es más elaborada que la romana. Si se trata de un tipo llano(como el tono de un salmo) la ambrosiana es más sencilla.

Otras liturgias fueron el Beneventano que se dio en el sur de Italia y en fechas más tardías surgió en Inglaterra un dialecto propio del canto llano, llamado uso de Sarum (Salisbury) que continuó vigente desde finales de la Edad Media hasta la Reforma.

• **Canto gregoriano**

1.- Historia: reforma de Gregorio Magno

Ante la diversidad de liturgias en Europa Occidental, el Papa Gregorio I (llamado Gregorio Magno) que ejerció de 590 a 604, inició una tarea de unificación de la liturgia, de tal forma que existiera un repertorio de canto llano común a toda la cristiandad. Dado a que partió de él esta iniciativa, dicho repertorio recibe el nombre de canto gregoriano.

Las fuentes de este canto son principalmente 2. Por un lado parece que este repertorio se basó principalmente en el canto romano. Tras la coronación de Carlomagno en 800 como cabeza del Sacro Imperio romano, él y sus sucesores se ocuparon de promulgar este repertorio gregoriano y de suprimir los diversos dialectos del canto llano

(ambrosiano, galicano, mozárabe.....) aunque no pudieron evitar los usos locales.

Dado que el mayor número de manuscritos nos ha transmitido un repertorio y unas versiones de canto llano que fueron recopiladas y publicadas en el reino de los francos, los estudiosos han tendido a creer que una gran

parte del canto llano se compuso y adquirió su forma final en los centros religiosos septentrionales.

Sin embargo, las comparaciones recientes entre las versiones francas y viejo romanas han reforzado la creencia de estas últimas representan las verdaderas fuentes de los cantos, que sólo se vieron ligeramente modificados al depositarse en la Galia.

Según esta opinión , el canto llano conservado en los manuscritos francos nos transmite

2.- Periodos

Los especialistas califican en la actualidad como antiguo romano el repertorio que evolucionó desde la época de los catecúmenos y que desapareció en el curso del siglo XIV. La refundición de este repertorio en lo que se conocerá desde entonces como Canto Gregoriano, se produce concretamente entre los años 680 y 730 y en centros concretos como Corbie y sobre todo Metz, en la Galia, o en la abadía suiza de Sankt Gallen, lugar del que son originarias las primeras notaciones semiológicas de las que se tiene conocimiento (ver "Semiología gregoriana" de Dom Eugene Cardine. Solesmes, 1970. Editado por Abadía de Silos, Burgos, y traducido por Francisco Lara). A partir de ellos, el Gregoriano se divulgó rápidamente por el norte de Europa. Posteriormente, el Gregoriano sufrió importantes modificaciones que pueden resumirse en cuatro puntos:

- La introducción del pautado;
- La diferencia en las modalidades de ejecución;
- La creciente generalización del canto a varias voces y
- La imposición del compás regular, condición indispensable para las cadencias armónicas que se pusieron en boga a partir del siglo XII.

Los elementos característicos de este Gregoriano original, esencialmente monódico (antífonas, salmodias, graduales, tractos, responsorios, aleluyas...), fueron sin embargo de una riqueza tan considerable como para sobrevivir y reaparecer en la inspiración de las canciones de los goliardos y de los primeros trovadores. La producción de obras litúrgicas que puedan considerarse auténticamente Gregorianas concluyó hacia finales del siglo XI, pero su huella o su imitación se advierte en muchas composiciones posteriores, incluso tan tardías como las misas de Du Mont, en pleno siglo XVII.

3.-Características

Las características del canto gregoriano se pueden resumir en las siguientes:

- Es monódico: es decir, tiene una sólo línea melódica.
- Está cantado en latín: la relación de la música y texto da lugar a 3 tipos de cantos:

Silábicos (a cada sílaba del texto corresponde un sonido),melismáticos (a una sílaba corresponde un largo pasaje melódico) y neumático (cantos que combinan características de los anteriores) .

- Es modal: es decir, que utilizan, no escalas que representan valores absolutos con un ordenación de tonos y semitonos establecida, sino modos, que son una ordenación relativa y variable de esos tonos y semitonos de los diferentes sonidos.
- El canto gregoriano suele utilizar una línea melódica suave, es decir, moviéndose

principalmente por movimiento conjuntos, permitiendo algún salto de 3ª y excepcionalmente de 4ª y 5ª.

- Existen dentro de esa línea melódica existen unas determinadas notas sobre las que gravita el canto. (

algo similar a nuestros grados tonales).

- Existen giros melódicos establecidos, especialmente en las pausas o cadencias que generalmente se realizan sobre las notas sobre las que gravita el canto.

4.- Teoría y práctica: el sistema modal.

El sistema modal medieval, a diferencia de lo que creían los teóricos de la época, no eran los modos griegos. Debido a errores en la transmisión de la cultura clásica, especialmente por medio de Boecio, a la Edad Media creyeron que con los modos medievales, rescataban del olvido los modos griegos, de tal modo que les pusieron los mismos nombres. Sin embargo existen más diferencias que semejanzas:

- En primer lugar los modos griegos eran descendentes mientras que los modos medievales son ascendentes.
- Los modos griegos se construyen mediante la unión de tetracordos, cuando los modos medievales se consideran como escalas completas.

Por ejemplo, el modo dórico griego era una escala descendente de Mi a Mi mientras que el modo dórico medieval era una escala ascendente de Re a Re.

Más bien los modos medievales derivan de los echoi bizantinos.

Éstos constituían unas escalas ascendentes Re-Re, Mi-Mi, Fa-Fa y Sol-Sol. Estos modos tenían una numeración (1,3,5 y 7 respectivamente, también conocidos como dórico, frigio, lidio y mixolidio)

A distancia de 4ª de cada uno de estos modos, e sitúan los correspondientes plagales: La-La, Si-Si, Do-Do y Re-Re y su numeración (2,4, 6 y 8 respectivamente, también conocidos como hipodórico, hipofrigio, hipolidio e hipomixolidio).

La diferencia entre modos (1 y 8) que comparten las mismas notas se hallan sobre esas notas sobre las que gravita el canto.

Estas notas se llaman finalis y repercusio (o tenor).

En los modos auténticos (1,3,5 y 7) la finalis es la primera nota de la escala.

La repercusio se sitúa a una distancia de 5ª ascendente de la tenor. Si la repercusio cae en la nota Si se traslada a Do (como ocurre en el modo 3).

En los modos plagales la finalis es la misma que su correspondiente auténtico. Es decir que Re es finalis de los modos 1 y 2, Mi de los 3 y 4, Fa de los 5 y 6, y Sol de los 7 y 8.

La repercusio en los modos plagales está a distancia de 3ª ascendente de la finalis.

Al igual que en los modos auténticos si la repercusio cae en Si se traslada a Do (como en el modo 8) . Pero además, si este cambio se ha producido en el modo auténtico se producirá también en el plagal (pero no al revés) tal como ocurre en los modos 3 y 4.

La única alteración utilizada ocasionalmente era el Si bemol, especialmente en los modos 1 y 2 y en menor medida en el 5 y 6.

Los modos con finales en La, Si y Do están ausentes de la teoría medieval. Esto se debe a que estaban

ausentes de los echoi bizantinos. Pero cuando los modos en Re Mi y Fa se cantaban con el Si bemol, se tornaban equivalentes a los modos en La, Si y Do, por lo que se convertían en superfluos.

Los modos en La y Do sólo se han reconocido teóricamente desde mediados del siglo XVI por el teórico suizo Glarean (Dodekachordon 1547). Según este tratado los modos en La (auténtico y plagal) serían el 9 y 10 (también llamado eólico e hipoeólico) y los modos en Do 11 y 12 (jónico e hipojónico).

Rechazó el final en Si porque le faltaba una 5ª perfecta por encima y una 4ª perfecta por debajo.

El sistema de modos fue un medio que sirvió para clasificar los cantos y ordenarlos en libros destinados al uso litúrgico, más que un patrón de composición ya que la teoría de los modos coincide aproximadamente con el fin de la producción original de canto gregoriano.

No obstante, hay cantos que presentan características pertenecientes a varios modos con lo que se dificulta su clasificación . La correspondencia entre teoría y práctica no es más exacta en el caso de melodías modales medievales que en el de cualquier otro tipo de música en general.

En el terreno de la teoría musical los tratados de la época carolingia y de la Baja Edad Media estaban mucho más orientados a la práctica que los de la época clásica y de la Alta Edad Media. Aunque las aportaciones de estos últimos se aceptaban para la construcción de escalas y la especulación sobre consonancias y disonancias, no eran de mucha ayuda a la hora de resolver los problemas de notación, lectura, clasificación y entonación de cantos, ni a los de la improvisación o composición de organum y otros tipos de polifonía temprana.

Estos temas eran los que predominaban en los tratados de la época, de los que destacamos el Micrologus (de Guido d'Arezzo ca 1025–28), Musica enchiriadis (anónimo del siglo IX) y Scolica enchiriadis. Estos tratados estaban destinados a aquellos estudiantes que aspiraban a tomar órdenes religiosas.

Los centros de educación eran los monasterios y las escuelas vinculadas a las iglesias catedrales.

En los monasterios la instrucción musical era primordialmente práctica. Las escuelas catedralicias tendían a prestar mayor atención a los estudios especulativos, preparando a los estudiantes para la universidad.

Pero la educación más formal en la época medieval estaba orientada hacia las cuestiones prácticas y la mayor parte de los tratados musicales reflejan este enfoque. Sus autores rinden homenaje a Boecio al principio para pasar a ocuparse de cuestiones más prácticas. Algunos de estos libros están escritos en verso, otros son diálogos entre un estudiante y maestro. Además, constituyen un reflejo del habitual método de enseñanza que ponía gran énfasis sobre la memorización. El texto incluía ayudas visuales bajo forma de diagramas y tablas. A los estudiantes se les enseñaba a cantar los intervalos, memorizar los cantos y, más adelante a leer música.

5.-Notación

Para la enseñanza de la lectura, el monje del siglo XI, Guido d'Arezzo propuso un grupo de sílabas: ut, re mi, fa sol, la, como medio que ayudase a los cantantes a recordar el diseño de tonos y semitonos entre los 6 grados, comenzando por Do o Sol.

En este esquema, de igual forma que en Do–Re–Mi–Fa–Sol–La hay un semitono entre el 3er y 4º grado, mientras que todos los demás intervalos son tonos enteros. La sílabas se derivaron del himno Ut queant laxis, al que probablemente Guido pusiera música para su propósito. Cada una de las 6 frases comienza con una de las notas del esquema en orden regular ascendente. Este esquema se conoce como solmisación.

Este esquema dio pie a un sistema de hexacordos. El hexacordo es un patrón interválico desde ut a la. Existen de 3 tipos. El que empieza en ut (llamado natural), el que empieza en sol(llamado duro o durum) y los que

empiezan en fa (llamado blando o molle).

Este último necesita bemolizar el si para conservar el patrón interválico.

El espacio musical completo dentro del cual trabajaron los compositores medievales, compuesto mediante la yuxtaposición solapada de estos hexacordos, y del que se ocuparon los teóricos de la época se extendía desde el sol 1 (escrito como la letra griega gamma) hasta el mi 4.

Para aprender cualquier melodía que excediese de una extensión de 6 notas era necesario cambiar de un hexacordo a otro. Esto se efectuaba mediante un proceso llamado mutación, en el que una nota comenzaba como si estuviese en un hexacordo y terminaba como si estuviese en otro, del mismo modo que se usa un acorde modulante en la armonía moderna.

Una ayuda pedagógica era la llamada mano guidoniana. A los discípulos se les enseñaba a cantar intervalos según el maestro señalase, con el dedo índice de su mano derecha, las diferentes articulaciones de su mano izquierda abierta. Cada una de las articulaciones representaba una de las 20 notas del sistema, mientras que a cualquier otra nota, tal como el Fa# o el Mib, se la consideraba situada fuera de la mano.

Sin embargo, quedaba el problema de inventar una notación musical adecuada.

Mientras los cantos se transmitían en forma oral y se toleraba cierta laxitud en la aplicación de los textos a las melodías tradicionales, todo cuanto se requería era un ocasional recordatorio del esquema general de la melodía.

Se empezó por colocar signo (neumas) por encima de las palabras, similares a los acentos gramaticales que se utilizan en el francés moderno. (mediados del siglo IX).

Hacia el siglo X los copistas empezaron a colocar los neumas a diversas alturas para indicar la melodía con mayor exactitud. (neumas de altura o diastemáticos).

Más adelante se trazó una línea roja, que indicaba la altura de Fa para todos los neumas situados sobre esa línea.

Posteriormente se añadió otra línea, habitualmente amarilla para señalar el do.

Hacia el siglo XI Guido d'Arezzo describió un sistema de 4 líneas por entonces en uso, con letras que indicaban las líneas del Fa del Do y a veces del Sol. Con el tiempo, estas letras evolucionaron hasta convertirse en nuestros signos modernos aplicados a las distintas claves.

La invención del sistema de líneas posibilitó anotar con mayor precisión la altura relativa de las notas de una melodía liberando a la música de su dependencia de la transmisión oral. Sin embargo este sistema no proporcionaba las duraciones relativas de las notas. En muchos manuscritos medievales existen signos indicadores de tiempo pero los expertos no se han puesto de acuerdo acerca de su significado.

La práctica moderna, elaborada por los monjes benedictinos de Solesmes, consiste en tratar a todas las notas de un canto llano como si todas ellas tuvieran el mismo valor básico. Las notas se hallan rítmicamente reunidas en grupos binarios o ternarios, que a su vez se combinan en unidades rítmicas mayores.

Los especialistas en canto llano tienen dudas acerca de si las interpretaciones de Solesmes reflejan la práctica medieval.

6.- Formas musicales: misa y oficio

Las dos clases de formas musicales religiosas son el oficio y la misa.

Los oficios u horas canónicas, codificados por 1ª vez en los capítulos 8–19 de la regla de san Benito (ca. 520) se celebran todos los días en horas establecidas según un orden regular, aunque su recitación pública generalmente se observa en monasterios y en ciertas iglesias catedrales: maitines (antes del amanecer), laudes (al amanecer), prima, tercia, sexta, nona (6,9,12 y 15 horas respectivamente), vísperas (al atardecer) y completas (por lo general después de las vísperas).

El oficio, desempeñado por el clero y miembros de órdenes religiosas, está constituido por oraciones, salmos, cánticos, antífonas, responsorios, himnos y lecturas.

La música de los oficios se halla reunida en un libro litúrgico llamado Antifonario, que toma el nombre de antífona, un canto que varía con el calendario, y se entona precediendo a un salmo o asociado a él.

Los rasgos principales de los oficios son el canto de salmos con sus antífonas, el de himnos y cánticos y el de lecciones (pasajes de las Escrituras) con sus responsorios.

Desde el punto de vista musical, los oficios más importantes son maitines, laudes y vísperas.

Los maitines incluyen alguno de los cánticos más antiguos de la iglesia. Las vísperas tiene el cántico Magnificat anima mea Dominum , de gran importancia para la historia de la música sacra en la medida de que era el único que admitía canto polifónico desde épocas primitivas. Un rasgo distintivo de las completas es el canto de las 4 antífonas marianas, Alma Redemptoris Mater caelorum, Regina caeli laetare, Ave Regina caelorum y Salve Regina.

La misa es el servicio principal de la iglesia católica (cuyo nombre proviene de la frase final del servicio Ite missa est, id se acabó). El acto culminante de la misa es la eucaristía en la que se recuerda la Última Cena de Cristo con la consagración del pan y el vino y la participación de los fieles.

Los distintos componentes de la misa entraron a formar parte de la liturgia en en diferentes momentos y en sitios diversos. Su estructura, tal como se practicaba a finales de la Edad Media y quedó codificada en el misal de 1570 sería la siguiente.

Cabe distinguir 3 partes: introducción, liturgia de la palabra y eucaristía.

Dentro de cada parte distinguiremos entre el propio (conjunto de oraciones, lecturas, cánticos, himnos, antífonas, salmos y demás partes de la misa que varían conforme el calendario litúrgico) y el ordinario (aquellas partes que no varían).

Propio Ordinario

Introducción Introito

Kyrie

Gloria

Colecta

Liturgia de la palabra ----- Epístola

Gradual

Aleluya/Tracto

Secuencia (común en la Edad Media)

Evangelio

Sermon

Credo

Liturgia de la eucaristía Ofertorio

Prefacio

Sanctus

Agnus Dei

Comunión

Post-comunión

Ite, missa est

El introito era un salmo íntegro con su antífona, que se cantaba durante la entrada del sacerdote pero luego se acortó hasta quedar únicamente en un solo versículo del salmo con su antífona. Inmediatamente después el coro canta el Kyrie , sobre las palabras griegas Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison. Cada una de estas invocaciones se canta 3 veces. (Señor ten piedad, Cristo ten piedad, Señor ten piedad).

Inmediatamente se inicia el Gloria (salvo Adviento y Cuaresma), que el sacerdote inicia con la frase Gloria in excelsis Deo y el coro responde Et in terra pax etc.....

Vienen luego las plegarias (colecta) y la lectura de la espístola del día, seguido por el gradual y el aleluya, ambos cantados por uno o más solistas, con respuestas por parte del coro. En ciertas festividades, por ejemplo en Pascua de Resurrección, al aleluya le sigue una secuencia. En las épocas penitenciales se sustituye el aleluya por el más solemne tracto. Después de la lectura del evangelio viene el sermón (si lo hay) y el Credo, finalizando la liturgia de la palabra.

Hasta aquí, la misa ha seguido el esquema de la misa de catecúmenos que en el principio del cristianismo era la misa para los nuevos fieles que todavía no podían participar en la eucaristía.

La liturgia de la eucaristía empieza con la preparación del pan y el vino mientras se canta el ofertorio. A éste le siguen diversas oraciones. La secreta y el prefacio conducen hacia el Sanctus y el Benedictus. Viene luego el canon o plegaria de consagración, seguido por el Padre Nuestro y Agnus Dei (Cordero de Dios).

Después de haberse consumido el pan y el vino, el coro canta la comunión y el sacerdote las oraciones de la

post-comunión.

El servicio concluye luego con la fórmula de despedida *Ite missa est* o *Benedicamus Domino* cantada en forma responsorial entre el sacerdote y coro.

El canto de las partes de ordinario (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y el Agnus Dei) está a cargo del coro, aunque en los tiempos cristianos primitivos también las cantaba la asamblea. Desde el siglo XIV constituyen los textos que con mayor frecuencia han sido puestos en música polifónica, de modo que los músicos usan a menudo la palabra *misa* para referirse sólo a estas partes.

La música destinada a la misa, tanto para el propio como para el ordinario, aparece publicada en un libro litúrgico llamado Graduale. El Liber usualis, otro libro de música, contiene una selección de los cantos más frecuentemente utilizados, tanto del Antifonario como del Graduale. Los textos de la misa y de los oficios se hallan impresos en el Misal (Missale) y en el Breviario (Breviarium) respectivamente.

7.-Evolución: Tropo y secuencia

Los tropos están constituídos casi siempre por interpolaciones verbales cantadas con la melodía litúrgica después o antes del texto original. El procedimiento clásico consiste en cantar primero la pieza litúrgica hasta el final de la primera vocalización que después se reanuda superponiendo una sílaba por nota. Este procedimiento es clásico para nosotros ya que es el de Sankt Gallen, pero hay otros que son por lo menos igualmente antiguos. Los tropos del kyrie y del Gradual consisten a menudo en una frase musical y verbal nueva, expuesta antes del texto litúrgico. Ahora bien, los tropos del kyrie son muy anteriores a la carta de Nôckera. Los tropos se encuentran en la mayor parte de las piezas de la Misa y del Oficio. Los más extendidos son los del ordinario de la misa, kyrie, sanctus, y agnus dei. Casi siempre en prosa, están extendidos entre las invocaciones y son bastante breves. Si alcanzan una cierta dimensión, están en verso. En el oficio nocturno, es el *Benedicamus Domino* el que recibe un tropo y adopta la forma de un himno estrófico breve.

Para la Misa, las secuencias se limitan a la vocalización del Aleluya. En los oficios están reservadas a los responsorios que terminan los nocturnos, terceros, sexto y noveno entre los seculares, y son más cortos que en la Misa. Su composición varía. La constante absoluta es la división del texto en estrofas iguales, dos a dos, exactamente como si se tratara de alternar dos coros. La melodía es igualmente repetida en dos estrofas y cambia al mismo tiempo que la forma de estas. Esta alternancia no empieza siempre en el mismo principio del poema. Se encuentra a menudo una primera estrofa impar que utiliza la forma del mismo aleluya, partiéndolo en caso necesario, la primera mitad de la palabra antes, la segunda mitad después del primer verso. Al principio, las estrofas fueron asonantadas, en "a" por lo general, pero también en "e". Después aparece la rima y los poemas toman una forma verbal afectada e incluso decadente, forma esta que ha llegado hasta nuestros días.

TEMA 3: MONODIA RELIGIOSA MEDIEVAL

I.- CONTEXTO HISTÓRICO: TRANSICIÓN DEL MUNDO ANTIGUO AL MEDIEVAL. ALTA EDAD MEDIA.

II.- CANTO CRISTIANO PRIMITIVO

1.- PRIMEROS TEÓRICOS (PADRES DE LA IGLESIA)

2.-FUENTES: GRECIA, CULTURAS MEDITERRÁNEAS Y HEBREA

3.-CANTOS DE LA ÉPOCA APOSTÓLICA: SALMODIA E HIMNODIA.

4.-LITURGIAS PRIMITIVAS (GALICANO, MOZÁRABAE, BIZANTINO, AMBROSIANO, PALEORROMANO)

III.- CANTO GREGORIANO

1.-HISTORIA; REFORMA DE GREGORIO MAGNO

2.- PERIODOS

3.- CARACTERÍSTICAS

4.-TEORÍA Y PRÁCTICA: SISTEMA MODAL

5.- NOTACIÓN

6.-FORMAS MUSICALES: MISA Y OFICIO

7.- EVOLUCIÓN: TROPO Y SECUENCIA.

Bibliografía:

- Historia de la Música Occidental 1, Grout, Palisca ,Alianza Editorial, Tercera Edición 2001
- Página web del Monasterio de Silos
- Otras páginas web no identificadas