

TEMA 4: MONODIA PROFANA MEDIEVAL

• FRANCIA

1.- Inicios

1.1.- Poesía latina: Goliardos y estudiantes errantes

Los especímenes más antiguos de música profana que se han conservado son canciones con textos en latín. Las primeras de éstas forman el repertorio de las *canciones de goliardos*, entre los siglos XI y XII. Los goliardos (llamados así por un santo patrón probablemente mítico, el obispo Golias) eran estudiantes o clérigos mendicantes que migraban de una escuela a otra en los tiempos anteriores a la fundación de las grandes universidades permanentes.

Su modo de vida vagabundo, reprobado por las gentes respetables, se celebraba en sus canciones, de las que se confeccionaban numerosas antologías manuscritas.

Los temas de sus textos están extraídos, en gran parte, de la eterna trinidad del interés masculino juvenil: vino, mujeres y sátira. Su tratamiento es a veces delicado y otras no; su espíritu es decididamente mordaz e informal, como es fácil advertir cuando se escuchan algunas de sus versiones modernas en los Carmina Burana de Carl Orff.

Muy poco de la música original de los goliardos se anotó en manuscritos y cuando se hizo fue mediante neumas sin sistemas de líneas; por consiguiente, las transcripciones modernas se fundamentan en conjeturas, salvo que alguna melodía se haya conservado en alguna otra fuente con una notación más exacta.

1.2 .-Poesía vernácula: Juglares y ministriles.

Uno de los primeros tipos conocidos de canción vernácula fue la *chanson de geste* o canción de gesta, poema épico narrativo que relata las hazañas de héroes nacionales, cantado según fórmulas melódicas sencillas, una de las cuales podía servir, inalterada, para cada verso a lo largo de prolongadas secciones del poema.

Los poemas se transmitían de en forma oral y no se documentaron hasta una fecha relativamente tardía; de su música, virtualmente nada es lo que se ha conservado. La más famosa de las *chansons de geste* es la *Chanson de Roland*, epopeya nacional de Francia que data de la segunda mitad del siglo XI, más o menos, aunque los sucesos que relata pertenecen a la época de Carlomagno (siglo VIII).

Quienes cantaban las canciones de gesta y otras profanas en la Edad Media eran los juglares o ministriles, clase de músicos profesionales de los que se tiene constancia hacia el siglo X: hombres y mujeres que erraban solos o en pequeños grupos, de aldea en aldea, de castillo en castillo, ganándose un precario sustento con el canto, la ejecución instrumental la prestidigitación y la exhibición de animales amaestrados. Se trataba de marginados sociales a los que a menudo, se les negaba la protección de las leyes y los sacramentos de la Iglesia.

Con la recuperación económica de Europa en los siglos XI y XII, a medida que la sociedad se tornó más establemente organizada sobre la base feudal y las ciudades comenzaron a crecer, fue mejorando la situación de los juglares, aunque pasó mucho tiempo antes de que las gentes dejaran de contemplarlos con una mezcla de fascinación y repugnancia.

Durante el siglo XI se organizaron en cofradías que luego se desarrollaron para convertirse en gremios de

músicos que ofrecían adiestramiento profesional a la manera de un conservatorio moderno.

Los juglares y ministriles no eran poetas ni compositores en el sentido que le adjudicamos a esos términos. Cantaban, tocaban y bailaban al son de canciones compuestas por otros o tomadas del dominio común de la música popular, alterándolas o elaborando sus propias versiones sobre la marcha. Sus tradiciones y habilidades profesionales desempeñaron un importante papel en un significativo legado de la música profana en Europa occidental: el conjunto de canciones que en la actualidad se conocen comúnmente como la música de los trovadores y troveros.

2.- Trovadores y troveros

2.1 Generalidades

Ambas palabras significan lo mismo: los que encuentran o inventan. El término *troubadour* (en femenino *trobairitz*) se utilizaba en el sur de Francia y el de *trouvère* en el norte.

En el Medievo, estos términos se aplicaban indistintamente a cualquiera que escribiese o compusiese algo. Los trovadores eran poetas-compositores que florecieron en Provenza, la región que comprende actualmente la Francia meridional; escribían en provenzal, la *langue d'oc* o también llamado occitano. Su arte, que tomó su inspiración original de la cultura hispano-morisca de la península Ibérica, se difundió rápidamente hacia el norte, en especial por las provincias de Champagne y Artois. Allí los troveros, que actuaron durante todo el siglo XIII escribían en la *langue d'oïl*, dialecto del francés medieval que se convirtió en el francés moderno.

Ni los trovadores ni troveros constituían un grupo bien definido. Tanto ellos como su arte prosperaron en círculos generalmente aristocráticos (hasta hubo reyes entre ellos), aunque un artista de cuna más baja podía ser aceptado por una clase social superior debido a su talento.

Muchos de los poetas-compositores no sólo creaban sus canciones, sino que asimismo las cantaban.

Como alternativa, podían confiar la interpretación a un ministril. Cuando las versiones existentes difieren de un manuscrito de un manuscrito a otro, ello puede ser atribuido a la labor de diferentes copistas o, acaso , a diversas versiones de una misma canción a cargo de diferentes ministriles que la aprendieron de memoria y posteriormente desarrollaron una versión personal, como ocurre siempre que la música se transmite oralmente durante un tiempo antes de ser anotada.

Las canciones se han conservado en antologías (*chansonniers* o cancioneros), algunas de las cuales se han publicado en ediciones modernas con facsímiles. En total se han conservado unos 2.600 poemas trovadorescos y alrededor de una décima parte de sus melodías. En contraste, existen unos 2.130 poemas de troveros, pero se conocen al menos dos terceras partes de sus melodías.

2.2 Historia

El primer trovador conocido es Guillermo IX de Aquitania (1071 a 1126) aunque probablemente haya tenido predecesores. Leonor de Aquitania, nieta de Guillermo IX, cobró importancia por haber contribuido a transmisión del arte trovadoresco al norte, pues en su primer matrimonio (1137-52) estuvo casada con Luis VII, rey de Francia, y en segundas nupcias (1152) con el duque Enrique de Anjou-Plantagenet, quien en 1154 se convirtió en rey de Inglaterra bajo el nombre de Enrique II.

Una de sus hijas, María, casada con Enrique I de Champagne (T 1181) quien residía en Troyes supo atraer a su corte a los más importantes trovadores y troveros, entre ellos Conon de Béthune, Gace Brulé y Chrétien de Troyes, fundador de la tradición novelesca en torno del legendario rey Arturo y sus caballeros.

El movimiento de los trovadores tocó fin durante el primer tercio del siglo XIII, teniendo una de sus causas en las guerras de los albigenses (1209–1229) en el sur de Francia.

El movimiento de los troveros se prolongaría hasta finales del siglo XIII. El último de los más destacados fue Adam de la Halle (1237–1287), ministril de Roberto II de Arras, a quien acompañó en 1283 a Nápoles. De sus obras destacan 16 rondeaux a 3 voces y 18 jeux partis, entre ellos la comedia con música Jeu de Robin et de Marion, con diálogos y 28 canciones.

2.3.– Música: temática, melodías, estructuras

Según su temática podemos distinguir los siguientes tipos de canciones:

- Chanson (canción) : canción amorosa, con anhelos incumplidos o su satisfacción ilusoria.
- Alba, aube (canción del día): el tema es la llegada del alba que separa a los amantes.
- Pastorela: canta el amor bajo, normalmente entre caballero y muchacha campesina.
- Sirventés (aforismo): canciones políticas, morales, sociales y otras.
- Chanson de Croisade (canción de las Cruzadas): exhortación a las Cruzadas o relatos de las mismas.
- Lamentación, planch (canción fúnebre): lamento a la muerte del amo etc...

Además existe el jeu parti, tenso o partimen que se articula en forma de diálogos y disputas y las ballades (canciones de baile).

La melodía, tanto de las canciones de trovadores como de las de troveros, era generalmente silábica con ocasionales y breves figuras melismáticas, especialmente en la penúltima sílaba de un verso.

Tal melodía invitaba a la improvisación de ornamentos y otras variantes a medida que el cantante pasaba de una estrofa a otra. La extensión era reducida, frecuentemente no más de una sexta y difícilmente excedía la octava. Los modos parecen ser principalmente el primero y el séptimo, con sus plagales.

La notación no aporta pistas acerca del ritmo de las canciones. Algunos estudiosos sostienen que estas que estas canciones se cantaban con un ritmo libre y no mensurado, tal y como parece indicarlo la notación: sin embargo, otros creen que se les aplicaba un ritmo bastante regular y que la melodía se medía en notas largas y breves que corresponden, de manera general, a las sílabas tónicas y átonas de las palabras.

La mayoría de los estudiosos prefieren las transcripciones sin líneas divisorias de compás y en notas de valores iguales.

En función de su estructura, las canciones se pueden clasificar en:

- Tipo de letanía: forma expositiva de las más antiguas epopeyas en verso, cantándose cada verso con la misma letanía.
- Canción o cantar de gesta: la canción épica narrativa en versos extensos, sin estrofas fijas, sino con incisos libres (laisses) ; estos incisos son de diferente longitud y concluyen con un cambio de rima al final.
- Estrofa de laisse: formación regular de incisos en el cantar de gesta, a determinado número de repeticiones de la melodía por verso con semiconclusión (ouvert) le sigue una última repetición con conclusión definitiva (clos).
- Rotrouenge: estrofa de laisse de 3 a 5 líneas y un estribillo. El solista cantaba la estrofa y el coro el estribillo.

El rotrouenge y la estrofa de laisse son las formas más antiguas de la canción francesa.

La chanson de toile es una forma menor de la chanson de geste. Relata cuentos, romances y asuntos amorosos.

- Tipo de secuencia: al igual que en la secuencia sacra con sus versículos dobles, cada dos versos tienen la misma rima y la misma melodía con semiconclusión y conclusión definitiva: los pares de versos son de melodía desigual. Existen varias denominaciones: lai, laich (leich), descort, estampida (estampie) siendo esta última de carácter instrumental.
- Tipo de himno: se remonta a la forma del himno ambrosiano: dimetros yámbicos en 4 versos

con melodía de composición desarrollada a b c d. Si se repite el primer verso doble se origina la

- Estrofa de cansó: estrofa, estrofa, épodo. En alemán se denomina Barform.
- Cansó circular: al acabar el épodo se vuelve a la fase final de la estrofa.
- Tipo de rondel: formas de canción con estribillo, seguramente derivadas del tipo de la secuencia (lai estrófico abreviado), pero el fragmento central de la estrofa en la balada y el virelai se superpone parcialmente con la estrofa de cansó del tipo de himno.
- Balada: una estrofa de cansó con estribillo, a veces precedida por el estribillo y de versos dobles.
- Virelai: una estrofa de cansó enmarcada por el estribillo, cuya segunda mitad aparece también en el épodo.
- Rondeau: alternancia de coro (estribillo) y solista (llamado additamenta o añadido); ambos cantan la misma melodía de dos versos o su primera mitad.

Los trovadores empleaban, además de los primitivos versos de composición desarrollada, sobre todo el tipo de himno y las formas estróficas más sencillas, mientras que en los troveros predominaban las formas de la letanía, la secuencia y los tipos de rondel.

II.- ALEMANIA

1.- Minnesinger: origen y evolución, características musicales y evolución.

El arte de los trovadores constituyó modelo para una escuela alemana de poetas-músicos caballerescos, los Minnesinger, que floreció entre los siglos XII y XIV. El amor (Minne) que cantaban en sus Minnelieder era más abstracto que el amor trovadoresco y a veces contenía un tinte claramente religioso. La música se, por consiguiente más sobria; algunas de las melodías se hallan en los modos eclesiásticos, mientras otras apuntan hacia la tonalidad mayor.

Hasta donde puede deducirse del ritmo de los textos, la mayor parte de las melodías se cantaban en metro ternario. Las canciones estróficas también muy comunes como en Francia. En la mayor parte de las canciones francesas de trovadores y troveros la poesía posee una mayor organización que la melodía. La principal forma de los Minnelieder fue la forma estrófica de la cansó francesa, conocida como Bar.

En los textos de los Minnelieder se incluían amables descripciones del esplendor y la frescura de la Primavera y además figuraban las canciones del amanecer o del sereno (Wächterlieder), cantadas por el fiel amigo que monta guardia y advierte a los amantes de la proximidad del alba.

Tanto franceses como alemanes escribieron canciones de devoción religiosa, muchas de ellas inspiradas por las Cruzadas.

Eran los propios Minnesinger los que cantaban, pero a menudo se hacían acompañar por instrumentistas (juglares) con viola, laúd, arpa..... Los instrumentos se encargaban de ejecutar preludios, interludios y postludios.

Con el canto no tocaban acordes, sino una especie de heterofonía: tocaban la misma melodía con variantes y ornamentaciones. No existen notaciones de acompañamientos instrumentales. Los mismos se improvisaban.

2.- Meistersinger

Hacia finales del siglo XIII el arte de los troveros en Francia comenzó a verse cultivado cada vez más por ciudadanos cultos de clase media, que acabaron con el predominio que ejercían en este terreno los nobles en épocas anteriores. Un movimiento similar tuvo lugar en Alemania en el transcurso de los siglos XIV, XV y XVI. Los últimos sucesores de los Minnesinger fueron los Meistersinger o maestros cantores, rústicos comerciantes y artesanos de las ciudades alemanas cuya vida y organización fueron retratadas por Wagner en su ópera Los maestros cantores de Nuremberg. Hans Sachs, el protagonista de esta ópera es una figura típica (un zapatero de Nuremberg del siglo XVI)que compuso miles de poemas y melodías para ser cantados.

Los Meistersinger constituían una organización de carácter gremial, con estrictas reglas.

Se distinguían entre alumnos (que aún cometían errores), poetas (que cantaban textos nuevos sobre melodías antiguas) y maestros (que inventaban textos y melodías nuevos).

La forma estrófica más importante sigue siendo la forma Bar, al igual que en los Minnelieder.

Sin embargo, aún constituyendo obras maestras del repertorio el artes de los Meistersinger se vio tan constreñido por sus rígidas reglas que su música parece hierática e inexpresiva en comparación con la de los Minnesinger.

El gremio de los maestros cantores entró en decadencia en el sigloXVII aunque no fue oficialmente disuelto hasta el siglo XIX.

III.- ESPAÑA

1.- La música árabe-andaluza

El auge musical comenzó durante el Califato de Córdoba (s.IX d.C.), uno de los periodos más brillantes de la civilización musulmana en España, en el que tuvieron lugar grandes avances en ciencias como la medicina, la agricultura, la arquitectura y la astronomía y en el que se difundieron obras filosóficas y poéticas que causaron asombro en Europa. A pesar de que la música era considerada por las leyes religiosas islámicas como un arte indigno que sólo estaba permitido ejercer a esclavos y esclavas, los gobernantes del Califato cordobés, al igual que sucediera en otras metrópolis árabes como Bagdad, Medina o Damasco, no tuvieron reparos en rodearse de numerosos músicos, cantantes y bailarinas y en reclutar a los mejores artistas de Oriente para que animaran la vida de sus palacios.

De esta forma llegó a la Península Ibérica un músico de origen persa conocido como Ziryab (de nombre *Abul Hasán Alí ibn Nafí*), que con el paso del tiempo se iba a convertir en la figura más importante de la música hispano-musulmana. Establecido en Córdoba al servicio del califa Abderramán II, Ziryab introdujo importantes innovaciones en el arte musical de la época como la incorporación de una quinta cuerda al laúd, instrumento árabe por excelencia del que era un virtuoso, o la enseñanza del canto en tres fases (ritmo, melodía y ornamento). Pero la aportación más trascendente del genial artista a la cultura española será sin duda la composición de miles de nuevas melodías inspiradas en la tradición musical de la población del sur de la Península que se convertirán en la base de la llamada música andalusí (árabe-andaluza).

Tras el brillante periodo cultural del Califato de Córdoba, la música continuó disfrutando en la España musulmana (*Al-Andalus*) de una importante actividad en ciudades como Sevilla, Toledo o Granada y como consecuencia de su larga presencia en la Península Ibérica, los dulces y melodiosos sonidos orientales, las

canciones de amor y los particulares melismas del canto árabe quedarán integrados y profundamente arraigados en la música española, sobre todo en la andaluza, pues Andalucía fue la tierra que albergó por más tiempo la cultura musulmana. La riqueza del arte hispano-musulmán medieval tendría además en la época una notable influencia en la música de los reinos cristianos en formación y también en la música europea, especialmente en el arte de los trovadores franceses. Y a medida que la población musulmana se iba retirando al norte de África ante el avance cristiano su influjo se dejaría notar también en los países del Magreb.

La música arábigo-andaluza existe hoy en su forma clásica, la *núba*, una suite vocal e instrumental que prefigura algunas de las grandes formas clásicas, pero también pervive en repertorios árabes como el *malún*, el *chaabi* y el *hawzi*.

Conserva una vitalidad extraordinaria en todos los países del Magreb, es objeto de innumerables conciertos, grabaciones, análisis y polémicas, y se ha convertido en emblema de la conciencia cultural árabe.

2.- Las Cantigas de Alfonso X El Sabio

El término cantiga se utilizó ampliamente en el reino castellano hasta la mitad del siglo XV para designar una composición poético-musical, ya fuera sacra o profana, en lengua galaico-portuguesa. Se oponía de esta manera al vocablo *decir* que se aplicaba a un poema no puesto en música. Del total de cantigas galaico-portuguesas conservadas en diversos cancioneros bajomedievales, que superan las 2000, sólo las 6 obras atribuidas al juglar de Vigo Martin Codax y las pertenecientes al corpus conocido como Cantigas de Santa María se nos han conservado con música.

Esta colección, las Cantigas de Santa María, con más de 400 obras dedicadas a la Virgen, debió realizarse en la 2ª mitad del siglo XIII, hacia 1250-80, bajo la dirección del entonces rey de Castilla Alfonso X el Sabio. Por su coherencia interna, tanto temática como formal, por su homogeneidad estilística, por su número, incluso por la propia belleza de los manuscritos que nos la transmiten (alguno de ellos plagados de lujosas miniaturas) esta colección se convierte en un fenómeno realmente singular en la historia de la música medieval y, desde luego, constituye el cancionero de argumento mariano más rico de Europa.

Dentro de la vasta producción científico-literaria surgida bajo el mecenazgo del rey sabio, estos cantos a la Virgen suponen posiblemente su realización más original.

Es el único trabajo escrito en una lengua distinta al castellano. El uso del galaico-portugués se debió sin duda a que esta lengua era considerada en su momento como idioma más cortesano y aristocrático, y por ello más apto para la poesía lírica. También es una de las poquísimas obras no dedicadas a temas científicos, jurídicos o históricos. Finalmente es la obra que más alusiones a la figura del rey contiene; son varios los poemas en los que se nos presenta como trovador dedicado a su dama, la Virgen María, o donde en primera persona, narra acontecimientos de su vida en los que la intervención de la Virgen fue providencial.

Por otra parte es conocida la gran estima que Alfonso X tenía a esta colección hasta el punto de solicitar en su testamento que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare.

En realidad al rey sólo se le atribuye una pequeña parte de las más de 400 piezas de la colección en lo que a la composición misma se refiere. Labor suya fundamental sería la de dirección y corrección, por lo que si parece mérito suyo la homogeneidad estilística de la obra. En cuanto a los autores reales de cada pieza no podemos olvidar que Alfonso X se supo rodear de grandes poetas y músicos. Su corte era un refugio natural para los trovadores huidos de la Provenza post-albigense. El en su época famosísimo Guiraut Riquier, por ejemplo, quien con anterioridad ya había escrito varias *cançons* dedicadas a la Virgen, estuvo en la corte alfonsina en los años en que se redactaron las Cantigas y muy bien pudo participar en éstas. Se conoce el nombre de otros trovadores de menor importancia que, viniendo del sur de Francia, también podrían haber aportado varios

poemas, así como otros músicos–poetas provenientes de Galicia o Portugal o de la propia Castilla como Joan Airas, Pero da Ponte o Joan Soares de Coelho. Tampoco puede descartarse la colaboración de artistas de origen islámico o judío.

Las Cantigas de Santa María han llegado hasta nosotros en 4 manuscritos, uno conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, 2 en el Real Monasterio del Escorial y uno más en Florencia, este último sin música a pesar de tener los pautados destinados a ella.

Sólo el volumen que se encuentra en el Escorial (signatura T.j.1) conserva la totalidad de la colección. El de Madrid, que procede de Toledo, tan sólo conserva las 100 primeras cantigas, lo que parece reflejar un primer estudio en la composición de la obra completa. El otro volumen del Escorial (signatura B.j.2) destaca por la abundancia y belleza de sus miniaturas así como por la perfección de su notación musical lo que le ha valido el sobrenombre de Codex Princeps.

La temática general de las Cantigas es la narración de milagros acaecidos por la intercesión de la Virgen (denominadas Cantigas de miragre). Sin embargo, a lo largo de toda la colección, cada 10 piezas aparece una que no es narrativa sino que tiene una intención más lírica. Estas son conocidas como Cantigas de loor. En ellas se alaba a la Virgen María, se agradece su actitud mediadora o se cantan sus virtudes y, por su carácter himnico enlazarían con otras formas sacras piadosas como el tropo, la secuencia o el conductus.

Como fuente para la recopilación de la gran cantidad de argumentos necesarios para las cantigas milagro, Alfonso X y sus colaboradores recurrieron directamente a las leyendas divulgadas por todo el occidente cristiano y a las historias relacionadas con santuarios de la Península más que a los antecedentes literarios, que sin duda también se emplearon.

En cuanto a las fuentes literarias, no cabe duda de que algunas colecciones de poemas en honor de la Virgen, existentes ya gran número tanto en latín como en lengua vernácula, eran conocidas por el rey sabio y se emplearían no sólo para la obtención de milagros que narrar sino incluso como modelos generales a la obra completa. Este es, por ejemplo, el caso de Les Miracles de Notre Dame de Gautier de Coincy de donde pudo haber surgido el plan general de la obra alfonsina ya que en aquella también se estructura en torno a la división de poemas de milagros y de alabanza. Argumentos concretos que sirvieran para las Cantigas se tomaron, además de la obra de Coincy, entre otras, de su homóloga española, Los milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo, del Speculum historiale de Vicente de Beauvois, o del Liber Mariae del teólogo y teórico musical amigo de Alfonso X, Gil de Zamora, todas del siglo XIII.

Existe una extraordinaria variedad métrica en las Cantigas en cuanto al número de sílabas por versos, o el número de versos por estrofa, pero en cambio hay una gran uniformidad en la estructura general de cada pieza. Más del 90% de las composiciones se presentan como herederas de la forma árabe conocida como Zéjel en cuanto que, como ésta, consisten en la repetición constante de un estribillo alternando con diversas estrofas cuyo último o últimos versos riman con el estribillo (lo que sirve a algunos expertos para fundamentar la procedencia árabe de este repertorio). Musicalmente estas Cantigas con refrán (como las denomina Higinio Anglés) se encuadrarían dentro de una de las formas fijas fundamentales de la baja Edad Media: el virelai. La relación entre estos últimos versos de cada estrofa y el estribillo es aún mayor por el hecho de que aquellos toman la música de éste. Aquellas cantigas que no pueden asociarse a la forma virelai suelen ser composiciones sin estribillo.

De esta manera se estaban poniendo las bases de un esquema musical que se haría tremendamente popular tanto en España como en Portugal y que a partir del siglo XV comenzaría a denominarse villancico.

En un momento en que la poesía trovadoresca está completamente asociada a la idea del amor cortés no parece equivocada en absoluto la idea de ver en Alfonso X la figura de un trovador que canta a su dama idealizada que no es otra sino que la propia Virgen María. Desde este punto de vista la colección supone la

traslación a lo divino de la actitud trovadoresca.

IV.- DANZAS Y MÚSICA INSTRUMENTAL

En la Edad Media, las danzas se acompañaban, no sólo con canciones, sino también con música instrumental. La *estampie*, de la cual existen varios ejemplos ingleses y continentales de los siglos XIII y XIV era una pieza de danza, a veces monofónica y a veces polifónica, formada por diversas secciones (*puncta* o partes) cada una de las cuales se repetía (compárese con la secuencia); la primera exposición terminaba con una cadencia abierta (*ouvert*) o imperfecta; la repetición, con una cadencia cerrada (*clos*) o perfecta.

Habitualmente, las mismas terminaciones abiertas y cerradas se utilizaban a lo largo de toda la *estampie* y las secciones que precedían a las conclusiones eran asimismo similares.

De la *estampie* francesa se derivan las *istanpites* que se hallan en un manuscrito italiano del siglo XIV y muestran una variante un tanto más compleja de la misma forma. La *Istampita Palamento* tiene 5 partes, cada una de las cuales está construida, como hemos dicho antes, con finales abiertos y cerrados, marcando las dos mitades de cada *pars*.

Las *estampies* son el primer ejemplo conocido de un repertorio instrumental que, indudablemente se remonta mucho más allá del siglo XIII.

Es improbable que la Alta Edad Media haya tenido otra música instrumental que la que se asocia con el canto o la danza.

V.- ORGANOLOGÍA

1.- Cordófonos

La lira romana sobrevivió en el Medievo, aunque el instrumento más antiguo genuinamente medieval fue el arpa, importada al continente desde Irlanda y Gran Bretaña poco antes del siglo IX.

El principal instrumento de arco de la época medieval fue la fídula, *vielle* (en francés) o Fiedel (en alemán) ; tenía muchos nombres diferentes y gran variedad de formas y tamaños. Es el prototipo de la viola renacentista y del violín moderno.

La viela del siglo XIII tenía 5 cuerdas, una de las cuales era habitualmente un bordón. Este es un instrumento con el cual aparecen representados normalmente los juglares y con el que probablemente acompañaban sus cantos recitados.

Otro instrumento de cuerda era el organistrum; descrito en un tratado del siglo X, era una viela de 3 cuerdas con una rueda giratoria movida por una manivela; sus cuerdas eran tañidas por una serie de varillas, en lugar de emplear los dedos. En la Alta Edad Media, el organistrum era en apariencia, un gran instrumento que requería dos ejecutantes y se empleaba en las iglesias. Después del siglo XIII evolucionó y adquirió una forma más pequeña, de la cual decende el organillo moderno.

Otro instrumento que aparece con frecuencia en el arte medieval es el salterio, un tipo de cítara que se tocaba por punteo o, más frecuentemente, golpeando sus cuerdas. Es un antecedente remoto del clave y del clavicordio.

El laúd ya era conocido desde el siglo IX, fecha en la que lo introdujeron en España los conquistadores árabes, aunque su uso no se generalizó en otros países antes del Renacimiento.

2.- Aerófonos

Había flautas, tanto dulces como traveseros y chirimías, instrumentos de lengüeta de la familia del oboe.

Las trompetas eran utilizadas por los músicos ambulantes y, más tarde, por los vigilantes de las torres. El instrumento popular era la gaita o cornamusa.

En la Edad Media existían, además de los grandes órganos de las iglesias, dos tipos más pequeños, el portativo o portátil y el positivo. El órgano portativo era lo suficientemente pequeño como para transportarlo a cuestas (portatum), a veces suspendido de una correa que pasaba alrededor del cuello del ejecutante. Tenía una sola hilera de tubos y sus teclas o registros se tocaban con la mano derecha mientras la izquierda accionaba el fuelle.

El órgano positivo también podía transportarse, pero había que colocarlo (positum) sobre una mesa para tocarlo y requería un ayudante para el fuelle.

3.- Otros

Los tambores comenzaron a usarse durante el siglo XII, principalmente para marcar el tiempo en el canto y la danza.

La mayor parte de estos instrumentos llegaron a Europa desde Asia, por el camino de Bizancio o por mediación de los árabes del Norte de África y España. Sus orígenes son oscuros y su nomenclatura es, a menudo, ilógica y se presta a confusión.

Además, a falta de una descripción correcta precisa, no podemos tener la certeza de si un artista ha dibujado un instrumento real o basado en sus impresiones.