

DEL CANTO GREGORIANO A LA POLIFONÍA

LUIS PRENSA VILLEGAS
*Conservatorio Superior
de Música de Zaragoza*

I. EN EL PRINCIPIO ERA LA MONODIA

De la gran importancia del Canto Gregoriano y sus secuelas, a lo largo de los años y de los siglos, hemos ido dando cuenta en Jornadas anteriores, y también en los Seminarios celebrados a lo largo de los últimos años. Y que este inmenso y magnífico repertorio es como un río de enorme caudal que baña, riega y hace fructífero cuanto toca –como un Nilo occidental– es algo fuera de toda duda, así reconocido por los estudiosos de todos los tiempos y por los músicos no sólo sacros, sino también profanos.

Un musicólogo francés hacía una magnífica descripción del mismo al afirmar: *El Canto Gregoriano es, a la vez, un repertorio que forma parte de las grandes categorías de objetos de que se compone la enciclopedia musical del hombre occidental, y un hecho histórico considerable, que sin duda ha condicionado, en los albores de la Edad Media, los componentes esenciales de las conductas de escucha, de los intereses musicales, de los principios formales de construcción, de las elecciones e inhibiciones por las que se define durante más de un milenio la disciplina musical del extremo Oeste de Europa*¹.

O con otras palabras, en este caso del eminente musicólogo y gregoriano Ismael Fernández de la Cuesta –precisamente en las I Jornadas–: *La presencia del Gregoriano en el discurrir de la historia de la música ha sido tan importante que, sin ella, ésta se hubiera desarrollado muy de otra manera*².

Es ocioso insistir en algo que todos los presentes conocen y comparten, en mayor o medida. Pero si lo traemos a colación, hoy y aquí, es para señalar que no sólo el repertorio creció, para alimentar y embellecer las acciones litúrgicas de la iglesia de Occidente, con el mundo de los tropos, las secuencias y las prosas; con la prolifera-

¹ Jean-Yves Hameline: *Histoire de la Musique. La musique occidentale du Moyen Âge à nos jours*. Edit. M. Claire Beltrando-Patier. Paris: BORDAS, 1982, p. 19.

² “El Canto Gregoriano, ayer y hoy”, en *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, p. 20.

ción de los *versus*, *conductus* y *planctus*; y con la magnífica aparición del drama litúrgico³.

En realidad, todas estas nuevas formas vienen a “completar” el repertorio más antiguo, el que nace antes del siglo VIII, para enriquecer algo que, de por sí, estaba sobrado de belleza y emoción: antífonas, himnos, responsorios, introitos, graduales, ofertorios, comuniones, Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei.

Pero hoy no hemos venido a hablar de esto, porque ya se hizo también en años anteriores, sino de un avance más en la historia del Canto Gregoriano, o, quizá mejor, en la historia de la música occidental a partir de dicho canto. Lo que a mí me gustaría es tratar de mostrar cómo el fondo musical gregoriano ha servido –y sirve– para conformar otras formas de música, otros modos de expresar sentimientos y sensaciones con los elementos ya existentes.

II. Y APARECIERON OTRAS VOCES

Pero vayamos a lo concreto y, preguntémoslo:

¿Qué ha sucedido entre estas dos versiones de una misma obra, el introito de la misa de difuntos? La primera monódica⁴, la segunda con coro, órgano y orquesta⁵.

Entre una obra y otra han pasado bastantes siglos, y, sin embargo, a través de la última versión escuchada percibimos el mismo hábito, la misma línea musical, la misma emoción: pero expresada de manera distinta. Lo que ha sucedido es tan largo de explicar que ni todas las Jornadas posibles serían capaces de expresarlo, porque es justamente el hilo conductor de la historia de la música occidental.

Lo que sí sabemos es que la creatividad de los chantres y de los músicos de los siglos IX-X (y en adelante) hace que surjan nuevas necesidades, y de ellas, nuevos usos musicales:

– unas veces, con el afán de dar un brillo mayor y, en cualquier caso, distinto a una fiesta;

– otras, por la propia vanidad de los intérpretes.

Esto, unido a otros componentes más complejos, va a provocar la aparición en Occidente de una nueva forma de cantar: no a una sola voz, como hasta ahora era lo normal y más corriente, sino añadir otra, doblándola, y haciendo así una música que camine en vertical y no en horizontal, como hasta el momento.

³ De casi todo ello se ha hablado en anteriores Jornadas de Canto Gregoriano, y se encuentra en el libro de las correspondientes Actas, de la Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza.

⁴ La audición se hace sobre la grabación *Messe des Morts et Office des Défunts*. Coro de la Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, bajo la dirección de Dom Jean Claire. SM Studio, París, 1987.

⁵ *Requiem*, op. 9. Maurice Duruflé (1902-1986). Éditions Durand, París, 1997.

III. DE DÓNDE Y CUÁNDO APARECIÓ ESTA NUEVA PRÁCTICA

Estamos hablando, evidentemente del nacimiento de la primera polifonía (o heterofonía, según prefieren otros) en la liturgia, que, según los historiadores, se produce en el Norte de Francia, en el siglo IX.

Algunos etnomusicólogos⁶ afirman, con toda razón, que el uso de más de una voz para el canto (la heterofonía) era –y es– algo corriente, en las músicas populares, en determinadas culturas en Oriente, en la cuenca mediterránea, en el Cáucaso; e insinúan que bien hubiera podido practicarse en la Hispania del siglo VII⁷, no ya en las músicas populares, sino en la propia liturgia visigoda.

Se apoya esta hipótesis en un texto de san Isidoro de Sevilla (s. VI-VII), en su magnífica obra *Etimologías*, donde entre otras cosas, afirma: *Armonía es la modulación de la voz y la consonancia o adecuación de varios sonidos. Sinfonía es la combinación proporcionada de la modulación, mediante la consonancia de los sonidos graves y agudos que se producen por la voz, el aire o la pulsación. Gracias a ella, las voces agudas y graves se combinan de manera que cualquier disonancia producida molesta al oído. Lo contrario a ella es la diafonía, es decir, las voces en disonancia o discordantes*⁸.

Por otro lado, el musicólogo francés Jacques Chailley se aleja de esta teoría cuando afirma: *Todos los ensayos de demostración de la existencia anterior de una polifonía “sabía” reposan en bases más bien frágiles: la palabra “parafonista” utilizada en el siglo VIII para designar a determinados chantres (porque en Bizancio parafonon significaba intervalo), sin otra indicación. La institución por el papa Vitaliano (+672) de pueri symphoniaci (lo que puede muy bien significar que cantaban juntos, y no a varias voces). En fin, dos palabras de Gérald de Barri, describiendo en el siglo XII la diafonía del País de Gales como uso longaevo (3 siglos ¿no justifican este epíteto?) Nada de esto es muy sólido... Por otro lado, el desarrollo de la etnomusicología a lo largo de los últimos años ha demostrado que el fenómeno polifónico solía ser espontáneo y a veces incluso inconsciente, en su fase primitiva; pero sus leyes son totalmente diferentes de lo que los tratados “clásicos” entienden por las palabras armonía o contrapunto*⁹.

Y un último apunte, en este caso de la musicóloga M.C. Gómez: *A mi entender, la práctica polifónica tanto en los reinos de Castilla y León como en los de Aragón y Navarra debió introducirse una vez que la liturgia romana estuvo afianzada, lo cual nos conduce de pleno al siglo XIII. En ningún caso el folio burgalés con polifonía*

⁶ Así lo recoge M. Huglo: *Les livres de Chant Liturgique*. Belgium-Turnhout: Brepols, 1988, p. 34.

⁷ M. Huglo: *Les livres...*: p. 52.

⁸ S. Isidoro de Sevilla: *Etimologías I*. Madrid: BAC, 2000, p. 447.

⁹ *Histoire musicale du Moyen Âge*. Paris: Quadrige, PUF, 1984, p. 69.

*puede ser considerado como testimonio de una práctica antigua, puesto que la notación aquitana de transición se continuó usando en determinados lugares del reino castellano-leonés hasta el siglo XIV. El folio lo único que atestigua es la existencia partir de un momento dado de esa práctica, que debió penetrar en el reino a través de las mismas vías en que lo hizo el rito romano aunque más tarde. Si el repertorio polifónico del Calixtino no atrajo la atención del monje Arnaldo de Ripoll, es difícil que atrajese la de los monjes de monasterios más próximos, empeñados en el siglo XII en tareas musicales mucho más básicas que las del canto de la polifonía. Cuando estuvieron en condiciones de que esos u otros fragmentos polifónicos les llamasen la atención, la polifonía aquitana ya había sido desplazada por la de Notre Dame, y de ella sí se tuvo buena cuenta en España, si no desde el principio, sí al menos desde mediados del siglo XIII, época que corresponde al reinado de Alfonso X el Sabio (1252-1284)*¹⁰.

Opiniones de expertos, como vemos, no coincidentes e incluso contradictorias, pero que en ningún caso nos alejan de nuestro argumento: el nacimiento de otras voces a partir de una melodía gregoriana. Pues bien, vieran la luz estos nuevos usos musicales en España, o más tarde, en Francia, lo cierto es que, como decíamos, el hecho de cantar a más de una voz era conocido y practicado por otras culturas y otros pueblos, y no necesariamente en un ámbito ni monástico, ni litúrgico, ni siquiera occidental (algún día nos tendrán que hablar de ello en otras Jornadas).

IV. CONTEXTOS Y PERSONAJES

Admitido esto, ¿cuál es el ambiente socio-religioso en el que nace esta primera “polifonía”? La respuesta a esta pregunta requeriría de prolijas disertaciones de gran interés, pero que nos llevarían más allá de donde pretendemos. Sin embargo, sí quiero poner algunos ejemplos, creo que significativos, de ese contexto del que hablaba, caldo de cultivo, en definitiva, de esta extraordinaria expansión y florecimiento de nuevas formas musicales: un ambiente eclesiástico y monástico¹¹.

En la extensa época en que los estudiosos sitúan, por lo general, las primeras manifestaciones polifónicas, encontramos algunos personajes, algunas noticias que nos informan de la capacidad creativa de las gentes de la época. Entre ellas, por ejemplo:

¹⁰ Maricarmen Gómez: “Acerca de las vías de difusión de la polifonía antigua en Castilla y León”, en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Ed. J. López-Calo y C. Villanueva. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 167-168.

¹¹ Vid. C.H. Lawrence: *El monacato medieval. Formas de vida religiosa en Europa Occidental durante la Edad Media*. Madrid: Gredos, Monografías Históricas, 1999.

- Tutilo, monje de san Galo, compone tropos.
- Notkero Balbulus, del mismo monasterio, escribe secuencias y una carta acerca de problemas musicales.
- Aparece el tropario-prosario de San Marcial de Limoges.
- Ve la luz el Beatus de san Millán de la Cogolla.
- Bernon de Reicheneau, abad, compone un tratado sobre el monocordio.
- Guido de Arezzo escribe el *Micrologus*.
- Wipo, capellán de los emperadores germánicos, compone la secuencia Victimae Paschali Laudes.
- Y más y más y más.

Y si hablamos de instituciones y no de personas, imaginemos, entre otros, el monasterio de San Richiero, administrado por el abad laico Angilberto, con una población fija de 7.000 personas: 300 monjes, 100 escolares, 110 soldados y numerosas familias. Cada día, más de 400 pobres llamaban a la puerta del monasterio. Es fácil imaginar la magnitud de las instalaciones: 3 grandes iglesias estaban situadas en los puntos centrales de esta ciudad, además de 5 capillas menores. Los monjes se dedicaban a la oración solemne, al canto litúrgico y a las procesiones, además de adiestrar a los jóvenes discípulos en el arte de la música y en otros.

Y un último ejemplo más –un poco más tarde–, el monasterio de Cluny, donde más de 300 monjes organizaban su vida, junto a los otros cientos de servidores que atendían sus necesidades materiales, para que los clérigos pudieran cuidar de la dignidad de la liturgia y de su canto. Uno de sus preclaros abades, Odón, fue asimismo compositor y teórico¹².

V. EL DOBLAMIENTO DE LAS VOCES

Es precisamente en este caldo de cultivo, en este contexto donde podemos imaginar la existencia de sabios músicos y cantores, además de la necesidad de aportar nuevas formas a una vida litúrgica tan prolija en tiempo y número. No es nada extraño, por tanto, que, como se ha dicho repetidamente, los compositores idearan otras maneras de cantar para hacer más ricos y variados los momentos litúrgicos.

Hasta ahora todas las melodías tenían en común un elemento que las distinguía claramente: todas ellas se desarrollan en “horizontal”, es decir, la melodía sigue su decurso linealmente: una sola voz, un unísono continuo. Como bien sabemos, por la propia práctica, esta forma de composición es capaz de expresar los sentimientos

¹² Vid. M. P. Lorain: *Histoire de l'Abbaye de Cluny, depuis sa fondation jusqu'à sa destruction à l'époque de la Revolution Française*. Paris: Saignier et Bray, Libraires-Éditeurs, 1845.

más variados, para los sucesos más diversos, y así lo fue hasta finales del siglo IX: la alegría por la Navidad o la Resurrección; la tristeza y el dolor por la Pasión; la espera en el Adviento; la sobriedad en la Cuaresma.

Sin embargo, a partir de ahora, esta forma de expresión “a una sola voz” va a “compartir escenario” con nuevos usos musicales, íntimamente relacionados a la solemnidad externa de una fiesta litúrgica: hablamos ya de la introducción de la heterofonía, es decir, de la amplificación “vertical”, o del doblamiento de la melodía litúrgica: a la quinta inferior por las voces de los bajos y a la cuarta superior por las voces de niños.

Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que la invención de la polifonía fue el acontecimiento más significativo de la música occidental. Una vez introducida su práctica en la liturgia, se convirtió en una importante preocupación de teóricos y compositores de la época. Y esto es así ya que la organización sistemática de los sonidos verticales es lo que distingue a la música occidental de todas las demás, ya sea de las producidas por pueblos primitivos o por las sumamente sofisticadas de las culturas orientales.

Podríamos volver al principio y preguntarnos acerca del momento o época en que los cantores comienzan a entonar de manera distinta: si exceptuamos el mencionado caso de San Isidoro de Sevilla, casi todos los estudiosos se ponen de acuerdo al decir que es a partir del siglo IX, y que esta práctica se extiende hasta el s. XIII.

No obstante, la polifonía nace como un acompañamiento no escrito del canto gregoriano. Al decir “no escrito” el estudioso se encuentra con la dificultad de que los autores medievales lo describen muy someramente y con cierta ambigüedad. De lo que no cabe duda es que la consonancia armónica era conocida ya por san Agustín y Boecio. Ambos hacen alusiones a algo más que el mero canto monofónico. Pero es a finales del siglo IX, como hemos dicho, cuando aparecen descripciones del canto a voces, al que denominan *organum* (*organa*, en plural), ofreciendo ejemplos descifrables. Es en este momento cuando se pasa de las conjeturas al documento escrito de la evolución polifónica.

VI. PRIMERAS PRÁCTICAS Y ALGUNOS TRATADOS

No vamos a hacer una descripción detallada de estas nuevas composiciones (*organum*, *discantus*, *conductus*), porque su mera enumeración la haría fastidiosa. Lo que queremos, una vez más, es mostrar la capacidad creativa del canto gregoriano, y eso con pocos, pero evidentes ejemplos.

Lo que sí conviene recordar es que el tratado más antiguo que describe esta práctica se conoce como *Musica Enchiriadis*, y se relaciona directamente con Huchbaldo de St. Amand (ca. 840-930) o su círculo de discípulos. Sabemos que Huchbaldo fue maestro de música en la escuela abacial de Saint-Omer (883-893), y después en Reims, como Remigio de Auxerre –otro importante teórico de la música–, donde tam-

bién se hace cargo de la escuela canónica. Con toda probabilidad, las perentorias necesidades de la enseñanza en estos lugares hicieron que este autor pusiera por escrito las enseñanzas que ahora comentamos.

Lo cierto es que los chantres ornamentan de manera espontánea las piezas sencillas del canto gregoriano con quintas, cuartas y octavas paralelas. Huchbaldo no deja lugar a dudas cuando afirma que este *organum* (o *diaphonia*) improvisado implica notas diferentes que suenan simultáneamente:

*La consonancia es la acertada y armónica mezcla de 2 notas, que sólo existe si las 2 notas, producidas en fuentes diferentes, se encuentran en un sonido conjunto, como sucede cuando la voz de un muchacho y la voz de un hombre cantan lo mismo, o en lo que comúnmente se denomina organum*¹³.

La abadía de Saint-Martial de Limoges fue uno de los centros artísticos más fecundos de los siglos XI y XII. Punto de encuentro privilegiado por su posición en el camino de Santiago, allí se cultivó el arte de la composición musical monódica y polifónica, así como el arte de la poesía litúrgica. El ejemplo que vamos a escuchar es una lectura de los maitines del día de Navidad, procedente del mencionado monasterio. Primero la escuchamos en monodía, en la voz de una monja benedictina¹⁴, y la segunda, con la ampliación de otra voz, en *organum* paralelo y melodía distinta¹⁵.

En esta nueva factura de la obra musical, el canto llano es llamado *vox principalis* o voz principal. Cuando está doblado por otra voz, la *vox organalis* (voz organal), el resultado es un *organum simple*. Pero además si una o más voces doblan a la octava producen un *organum* compuesto.

Ahora bien, cuando el movimiento paralelo se mantiene rígido (como hemos escuchado), se habla de *organum* estricto o paralelo. Cuando el movimiento paralelo se abandona temporalmente (al principio y al final de las frases), algunos lo denominan *organum* libre, y otros *organum paralelo modificado*.

En efecto, la codificación del *organum* sigue, en el siglo XI, con el *Micrologus* (pequeño discurso) de Guido de Arezzo (+1050). Este monje benedictino, formado en la abadía de Pomposa, hacia 1023 enseña en la escuela de la catedral de Arezzo, donde se dedica a la redacción de diversos tratados. En una carta, que dirige al monje Miguel de Pomposa (*Epistola de ignotu canto*), informa de cómo aprender un canto desconocido:

¹³ Reese, *MMA*, p. 253.

¹⁴ *Exsultemus. La Joie Chrétienne*. Coro de Monjas de la Abbaye Saint-Michel de Kergonan. Art et Musique, Angers.

¹⁵ *Poliphonie Aquitaine du XII siècle (St. Martial de Limoges). Extraits des Matines de Noel*. Ensemble Organum, dir. Marcel Pères. Harmonia Mundi, 1998.

Para aprender un canto desconocido, o beatísimo hermano, la primera regla y la más común es tocar en el monocordio las letras (notas) pertenecientes a cada neuma: escuchándolas gracias al instrumento, podrás aprenderlas como un maestro. Pero esta regla es buena para los niños y, si válida para los que empiezan, es pésima para aquellos que ya han hecho algún progreso... Para aprender una melodía desconocida no debemos, por tanto, recurrir siempre a la voz de un hombre o al sonido de un instrumento, para volvernos incapaces de avanzar sin una guía como los ciegos. Por el contrario, tenemos que fijar en lo más profundo de la memoria las diferencias y propiedades distintivas de cada sonido y de cada descenso o elevación de la voz. Tendrás a tu disposición un fácil y experimentado método para aprender una melodía nueva si hay alguien que sepa enseñar no sólo con lo escrito, sino con la voz, con una conversación familiar, según nuestra costumbre. En efecto, cuando empecé a enseñar este método a los niños, algunos de ellos lograron cantar antes de tres días melodías desconocidas, lo que con otros sistemas no podía lograrse ni siquiera en muchas semanas.

Es de suponer que esta nueva manera de leer la notación musical (solfeo) la aplicara Guido no sólo al canto gregoriano, sino a todo tipo de música, de que habla en sus escritos: el *organum*. Según él, el chantre que “organiza” (es decir, el que improvisa un contra-canto), sigue la melodía principal a la cuarta inferior, y espera a la voz principal un grado por debajo de la final, nota en la que se unen definitivamente las dos. Guido empieza así a admitir cruzamientos temporales entre las partes, en los que la voz principal puede bajar más allá de la organal.

Se conservan algunos documentos escritos de esta práctica, procedentes de Chartres y Winchester, que muestran claramente que el *organum* era practicado casi exclusivamente sobre cantos de solistas (entonaciones y versículos de responsorios y de alleluia), aunque el canto coral de las antifonas no estaba todavía excluido. Más tarde, el *organum* se reservará a los solistas, y el coro se limitará al canto unísono.

VII. SU EVOLUCIÓN

Ya en el siglo XII se generaliza el cruzamiento de las voces, y se abandona progresivamente el paralelismo. Esta nueva forma de cantar prefiere el movimiento contrario, con la libertad de utilizar consonancias de cuarta, quinta y octava (las terceras, sextas –consideradas disonantes– y otros intervalos sirven para conducir a las cadencias). Este estilo se llamará en adelante *discanto*, para distinguirlo del *organum*.

El *organum*, por su parte, conoce una pequeña revolución: la voz organal improvisada se cantará, en adelante, por encima y no por debajo de la voz principal. Además, ésta se canta lentamente, para permitir al chantre improvisador cantar varias notas contra una sola nota de la melodía principal. Podría decirse que el *organum* del siglo XII se desarrolla con y para la arquitectura gótica, cuya acústica explota

magníficamente, tan diferente de la de las iglesias románicas. Este tipo de *organum* está documentado sobre todo en la región aquitana.

Pero es en París donde el *organum* conoce su apogeo, gracias a los maestros de la escuela denominada de Notre-Dame. Desarrollado sobre las bases del *organum* aquitano, el parisino introduce una importante novedad: la medida del tiempo.

Aunque, como sabemos, el canto gregoriano conoce determinados valores de las notas, en función de la densidad de las sílabas, a partir de ahora el tiempo musical es una entidad objetiva, y, por tanto, medible de manera exacta. Esta medida del tiempo permitirá crear en adelante obras más complejas, no sólo a 2 voces, como se hacía hasta entonces, sino a 3 ó 4. Estas obras polifónicas son auténticas construcciones, sin lugar a la improvisación. Se escriben para los solistas, adornan las entonaciones y los versículos de los *alleluia*, *graduales* y *responsorios*, y alternan con las intervenciones del coro en canto llano. De la Escuela de Notre-Dame es el *Responsorio Gradual* que vamos a escuchar a continuación, en su versión monódica, de Solesmes¹⁶.

Y esta misma obra, fue “organizada” después por Leoninus¹⁷ de otra manera, en *organum*. Es de gran interés seguir la obra sobre la partitura y comprobar cómo y dónde el “organizador” introduce su genio creativo.

Un *organum* típico comienza con el canto gregoriano en valores largos a una voz, mientras que una o varias voces cantan melodías por encima de esta parte. Cuando el canto gregoriano pasa del estilo silábico (sílabo-nota) al estilo neumático (varias notas sobre una sílaba), todas las voces, incluida la principal, se miden de igual manera. Estas secciones se denominan *clausulae*. Acabada la entonación, el coro de clérigos y de niños cantan lo que sigue. El efecto de la masa debía de ser impresionante y contrastar con la finura del canto polifónico. Una vez terminada la primera parte (*responsa*), los solistas cantan el versículo en polifonía. De esta época datan los primeros nombres de compositores en el sentido moderno del término: Leoninus (cuya composición acabamos de escuchar) y Perotinus.

VIII. Y ADEMÁS, EL *DISCANTUS* Y EL *CONDUCTUS*

Pero además del *organum*, los músicos continúan su labor creativa, y su resultado es otra aportación al mundo de la música: el *discanto* que, en su origen, es sinónimo de *organum* y sirve para designar un canto polifónico en general.

¹⁶ Gradual *Viderunt omnes. Noël, messe de minuit et messe du jour*. Choeur des moines de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes. Dir. Dom Jean Claire. Studio SM, Paris, 1984. La pieza puede verse en el *Graduale Triplex*, Solesmes, MCMLXXIX, p. 48.

¹⁷ Gradual *Viderunt omnes. Escuela de Notre Dame*. The Early Music Consort of London. Dir. David Munrow.

Sólo a partir del siglo XII los teóricos empiezan a distinguir las dos palabras, dándoles un sentido diferente:

El *organum* será entonces una composición en la que el tenor (el canto llano) es cantado en largas notas tenidas, acompañadas por una *vox organalis* en valores más vivos.

El término *discantus*, por su lado, designa una composición polifónica donde las dos (o varias) voces avanzan a la misma velocidad, esencialmente nota contra nota (*punctum contra punctum*). Se trata de una técnica de polifonía improvisada, fundada sobre el movimiento contrario de las voces, que tratan de lograr consonancias perfectas cada 2 ó 3 notas por lo menos.

Este estilo se aplicará ya sobre todo a los ordinarios de la misa, o incluso a los himnos y secuencias. Con esta función todavía aparece documentado en el siglo XVII.

Y, finalmente, otra secuela del canto gregoriano en esta época: el *conductus*, que no es necesariamente polifónico, sino de composición libre, sin *cantus firmus*. Los textos, de carácter religioso, rara vez están tomados de la liturgia y han sido compuestos libremente, casi siempre en versos rítmicos.

El *conductus* derivó probablemente del tropo de introducción, y servía para acompañar las procesiones en el interior de la iglesia (entrada, evangelio, ofertorio, etc...).

Aquí el tratamiento del texto es muy libre y, en el *conductus* monódico, relativamente ornado (melismas).

Pero, con el tiempo, se impone cada vez más una alternancia entre las secciones melismáticas (sin palabras) y secciones silábicas, sobre todo en los *conducti* de la escuela de Notre-Dame.

Los primeros ejemplos que llevan el nombre de *conductus* datan de comienzos del siglo XII (*Codex Calixtinus*), pero ya eran conocidos antes del siglo XI con el nombre de *versus*. Pero ésa es otra historia, de la que les hablará el próximo día la profesora Eva Esteve.

IX. Y UNA CONCLUSIÓN SONORA

Realizado este somero recorrido por las nuevas formas musicales nacidas del gregoriano, nada mejor para acabar esta audio-conferencia, que hacerlo como era costumbre en los oficios litúrgicos de la época: una especie de despedida, de “hasta luego”, y ello con un *organum duplum*¹⁸:

¹⁸ *Poliphonie Aquitaine du XII siècle (St. Martial de Limoges). Extraits des Matines de Noel*. Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès. Harmonia Mundi, 1998.

La palabra *Benedicamus*, de estilo florido y *Domino*, un estilo de discanto, terminando con una “copula”, rápida vocalización, que será ejecutada *delicatore modo et subtiliore voce*: con delicadeza y con una voz suelta y sutil.

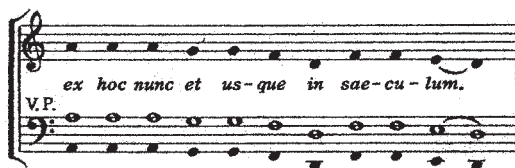
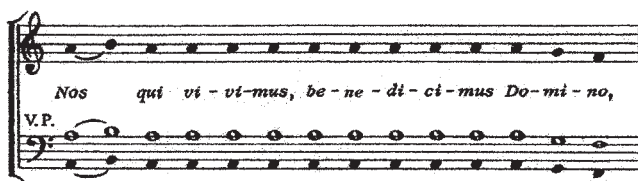
Mucho más podría decirse. Lo hasta aquí explicado es sólo el inicio de nuevos mundos sonoros, que llenarán con sus armonías las nuevas, esbeltas y elegantes arquitecturas góticas. Durante siglos resonarán y crecerán en mérito y en número.

A nosotros nos queda la esperanza de poder verlas desarrollarse en sucesivas Jornadas.

ANEXO¹⁹

Algunos ejemplos de las distintas formas de *organum* descritas en los primeros Tratados. Se utiliza V.P. para la *vox principalis* (voz principal), y V.O., para la *vox organalis* (voz organal).

1. *Organum* paralelo a la octava superior e inferior:



2. *Organum* paralelo a la quinta inferior:



¹⁹ Los ejemplos musicales 1-8 están tomados de *La Música Medieval*, de R. Hoppin. Madrid: Akal Música, 1991, pp. 206-210. Los demás, 9-11, de *Itinéraires du cantus Firmus. II. De l'Orient à l'Occident*. Paris: PUF, 1995, pp. 49-50.

3. Tres formas de *organum* compuesto a la quinta:

4. *Musica Enchiriadis*: *organum* simple:

V.O. Tu Pa-tris sem-pt-ter-nus es Fi-li-us.

5. *Musica Enchiriadis*: *organum* paralelo modificado:

V.O. 1a. Rex cae-li Do-mi-ne ma-ris un-di-so-ni
b. Ti-ta-nis ni-ti-di-squa-li-di-que so-li,

V.O. 2a. Te hu-mi-les fa-mu-li mo-du-lis ve-ne-ran-do pi-is
b. Se-ju-be-as fla-gi-tant va-ri-is li-be-ra-re ma-lis.

6. *Scholia Enchiriadis*: *organum* paralelo modificado:

V.O. Nos qui vi-vi-mus be-ne-di-ci-mus Do-mi-ne,

V.O. ex hoc nunc et us-que in sae-cu-lum.

7. *Scholia Enchiriadis*: formas compuestas de *organum* paralelo modificado:

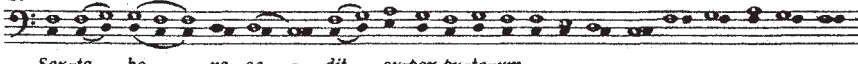
8. Ejemplos de *organum* del *Micrologus* de Guido de Arezzo:

a.



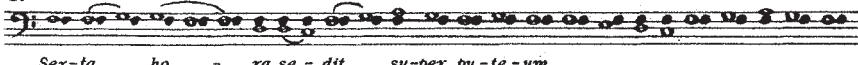
Ip-si so - li

b.



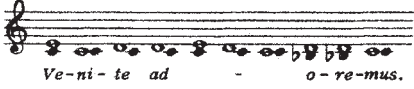
Sex-ta ho - ra se - dit su-per pu-te-um

c.



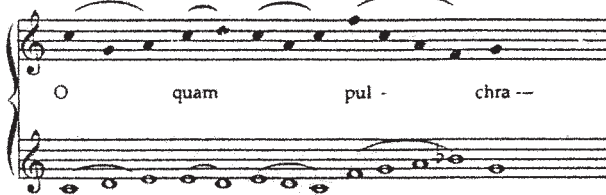
Sex-ta ho - ra se - dit su-per pu-te-um

d.



Ve-ni-te ad - o-re-mus.

9. *Organum* libre:



O quam pul - chra --

10. *Organum* florido, sección en *organum purum*:



Al - le --

11. *Organum triplum* (Perotinus):

The image shows a musical score for a three-part organum. It consists of three staves. The top two staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The top staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The second staff begins with an alto clef and a common time signature 'C'. Both staves contain a melodic line with various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The bottom staff is a bass line, also in G major and 4/4 time, starting with a bass clef and a common time signature 'C'. It contains a simple harmonic accompaniment. The number '8' is written below the first two staves. The word 'Al-' is written below the bottom staff.