

## LA MÚSICA MEDIEVAL, INICIADORA DE LA MÚSICA MODERNA\*

Puede parecer a algunos, muy arbitrario, que iniciemos nuestro fulgurante itinerario por la música medieval en el período carolingio. ¿Por qué, si lo que se llama “Edad Media” empezó mucho antes del advenimiento de la advenediza dinastía al trono de los francos? Pero la materia musical tiene su propia historia y sus propias contingencias. Es sólo en el primer tercio del siglo IX que tuvo lugar ese genial invento de la notación musical. Invento de consecuencias incalculables y gloria para el Occidente que lo realizó. Y sólo a partir de entonces el documento nos permite acceder a la música misma, y no exclusivamente a lo que de ella se dice.

San Isidoro de Sevilla había afirmado<sup>1</sup> que “si los sonidos no son retenidos por el hombre en su memoria, perecen, pues no pueden escribirse”. Esta frase debe ser matizada, pues ya en la época de Isidoro existían sistemas de notación alfabética, heredados de los griegos, que se utilizaban en los tratados teóricos: en ellos, cada sonido era representado por una letra. De estos sistemas, los países sajones conservan hasta hoy su costumbre de designar las notas de la escala con nombres de letras. Pero el único método de notación que perduró a lo largo de los siglos y que es la base de nuestra notación actual es este invento del siglo IX.

\* Ponencia presentada en las *III Jornadas de Historia de la Iglesia*, organizadas por la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina (13-14 octubre 1997).

Este texto ha sido redactado como base de una exposición oral ante un público no iniciado en las ciencias musicales. Se perdonarán, por lo tanto, la escasez de citas, la ausencia de aparato bibliográfico y el estilo coloquial de algunos de sus párrafos, que hemos querido mantener como reflejo del momento que vivimos juntos, bajo el influjo de la música entonces audible.

1. *Etimologías*, 15,2.

“El principio epistemológico de esta espacialización y del sistema de representación que es su meta, es la noción de altura del sonido”.<sup>2</sup> Si hoy el lenguaje corriente habla de melodías que suben o que bajan, de sonidos más altos que otros y de escalas, es porque los escribas carolingios, de manera aun muy imperfecta pero totalmente coherente, lograron plasmar el germen de esta relación entre el lenguaje sonoro, temporal, y el lenguaje visual y espacial. Nuestro simple pentagrama, donde los sonidos se cuelgan misteriosamente de líneas y espacios convencionales y superpuestos es sólo el descendiente de esta intuición original.

La altura (que como lo explica la física actual, depende de la cantidad de vibraciones por segundo) fue y es, en nuestra cultura, “la cualidad más robusta de lo musical”.<sup>3</sup> No ocurre lo mismo en otras culturas, y no de las más alejadas: algunos pueblos no consideran que la misma melodía cantada por personas diferentes sea realmente la misma, puesto que los timbres de voz son distintos. Si nosotros, occidentales, consideramos que es la misma es porque nuestros antepasados privilegiaron la altura con respecto a todos los otros parámetros sonoros, y a partir de un proceso intenso de abstracción, la dotaron de una racionalidad creciente y la convirtieron en la base de una construcción teórica más y más perfeccionada. Todo el pensamiento, la teoría y hasta la percepción musical occidentales derivan de este proceso intelectual cristalizado en la época carolingia.

El invento de la notación se produjo en un contexto en que la cultura abandonaba lentamente las vías de la oralidad para volver al prestigio de la letra. Como buen “Renacimiento”, el carolingio tuvo su propio humanismo, un gusto creciente por las bibliotecas y los manuscritos, el florecimiento de una maravillosa caligrafía, la “carolina”. La música se plegó a este movimiento de clérigos cultos, tipo humano que se difundió precisamente bajo el influjo de las reformas educacionales de Carlomagno.

En esta transición entre oralidad y escritura, la notación musical se inicia con intenciones sobre todo prácticas: ayudar a la

2. MARIE ELIZABETH DUCHEZ, *La représentation spatio-verticale du caractère grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale*. En: *Acta Musicologica* LI, 1979, p. 54.

3. PIERRE SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*. Paris, 1966. p. 381.

memoria del cantor que ya sabía el repertorio y se había formado largamente en la tradición oral. Los primeros signos (llamados hoy “neumas”) que indican, mediante un trazo, un pequeño giro melódico, pueden ser definidos, según la expresión de Dom Cardine, como “gestos escritos”.<sup>4</sup> Pero esta indicación gestual fue completada, gracias al nuevo prestigio de la escritura, con elementos de la gramática: los acentos latinos agudos o graves pasaron a designar también movimientos melódicos y son el origen reconocido de los neumas simples, la *virga* y el *punctum*. Por lo tanto, esa Gramática que constituía entonces el primer nivel de la enseñanza y la base del *Trivium*, se introdujo en el mundo de la oralidad musical y comenzó a aportar elementos novedosos y hasta inesperados.

En primer lugar, la notación fue el instrumento de difusión de un repertorio nuevo. Ante todo, el repertorio litúrgico mismo, que a partir de esta época estuvo bajo el patronazgo del gran San Gregorio, muerto dos siglos antes. Los musicólogos admiten hoy unánimemente que este repertorio, llamado “gregoriano” (y que es llamado técnicamente “romano-franco”) fue elaborado en el epicentro del Imperio carolingio: los actuales territorios de Bélgica, Francia del Este, Suiza y Alemania Occidental, en los grandes monasterios de Gorze, Metz, Laon, Einsiedeln, Saint Gall. Por supuesto que los creadores carolingios no inventaron de la nada: tenían a su disposición el enorme arsenal de melodías, giros, fórmulas melódicas, modos, ritmos, estilos, escala, que les legaba la tradición oral tanto romana como galicana o milanese. Pero el sello que impusieron a su refundición litúrgica es inmediatamente reconocible, y constituye una de las cimas de la creación musical de todos los tiempos y un tesoro del Occidente latino.

GR. II  
 H  
 Acc. N. 24 al. 1  
 es, et quam fe- cit  
 Do- mi- nus, et ex- sul- tit, et mu- si- ca-  
 et is- se- tum in e-  
 y. Con- té- ni- ni- no.

**Ejemplo 1:** Gradual del Día de Pascua. Graduale Triplex. Solesmes, 1979. p. 196-197.

**Traducción:** Este es el día que hizo el Señor. Alegrémonos y regocijémonos en él. Alabad al Señor...

4. EUGÈNE CARDINE, *Théoriciens et théoriciens*. En: *Etudes grégoriennes*, II, 1957. p. 28.

El impacto de este nuevo repertorio en la conciencia musical de Occidente es decisivo. Por primera vez en la historia, en un proceso de unificación no siempre bienvenido, casi todo el mundo latino empezaba a cantar lo mismo. Las variantes, muy significativas y abundantes en algunas zonas, signos de la oralidad subyacente y de la originalidad regional, no llegaron a dañar la esencial unidad de un mundo sonoro cuya relativa fijeza, por otra parte, quedaba garantizada por su sacralidad. Todos, desde el Emperador hasta el campesino, escuchaban en la iglesia las mismas piezas, aunque la pobreza de las parroquias rurales no pudiera competir con el esplendor de las realizaciones de las grandes "scholae". Todos los folklores europeos quedaron marcados por el "gregoriano"; a veces por melodías enteras, más frecuentemente por elementos constitutivos del lenguaje melódico: giros, modos, ritmos, fórmulas cadenciales, formas de ejecución responsorial (alternancia entre solistas y coro) o antifonal (coros contrapuestos y alternados), fueron consagrados por cientos de melodías desde estos viejos tiempos carolingios y se convirtieron en "lugares comunes" del lenguaje musical.

Esta inaudita unidad sólo pudo lograrse gracias al prestigio y la difusión de la escritura, única capaz, en la época, de inmovilizar en una sola versión, en una sola variante, la materia sonora esencialmente móvil.

Pero la escritura contribuyó también a difundir otro tipo de novedad: Los clérigos letrados estudian no sólo la Biblia, sino a Virgilio, Horacio o Cicerón. "Si hoy día podemos leer los clásicos latinos en versión original, se lo debemos sobre todo al tesón y entusiasmo de los copistas carolingios".<sup>5</sup> El contacto con esta literatura hace reflorar el arte de la retórica. Una inesperada eclosión de poesía latina letrada, de letrados y para letrados, empieza a vehicular la expresión de la fe y el sentimiento religioso y, aunque en menor medida, también los sentimientos muy profanos de una lírica naciente. Esta nueva creación literaria no se parece, sin embargo, a la del latín clásico: tiene sus propias leyes, su propia organización del verso, donde los acentos tónicos reemplazan lentamente el ritmo de cantidad de la poética anti-

5. ERWIN PANOFSKY, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Ed. cast.: Madrid, 1975. p. 87.

gua. En medio de muchas torpezas, aparecen joyas estróficas o paralelísticas, con asonancias, simetrías y hasta rimas perfectamente logradas. Y a favor de una lengua sintética y sonora, florecen los *topoi*, las *figuras*, los juegos de palabras que llegan a veces a una compleja perfección:

*Mors et vita duello conflixére mirando.*

*Dux vitae, mortuus, regnat vivus.*

De: *Victimae paschali laudes*, Secuencia de Pascua.

**Traducción:** Muerte y vida se traban en combate admirable. El rey de la vida, muerto, reina vivo.

Y sigue la escena teatral, que el drama litúrgico desarrollará por estos mismos años, del encuentro de María Magdalena con los discípulos:

-Dinos, María, ¿qué viste en el camino? Yo vi el sepulcro del Cristo vivo, y la gloria del resucitado. Angélicos testigos, el sudario y las vestiduras. Resucitó Cristo, mi esperanza, y precede a los suyos en Galilea.

SEQ. I

V

Victimae paschali laudes \* Immo-lent Christi-áni.

Agnus re-démit oves: Christus inno-cens Patrí re-conci-

li-ávit peccató-res. Mors et vi-ta du-el-lo con-flixé-re mi-rán-

do: dux vi-tae mórtu-us, regnat vivus. Dic nobis Ma-ri-a,

quid vi-distí in vi-a? Sepúlcrum Christi vi-véntis, et gló-

ri-am vi-dí re-surgéntis: Angé-li-coe testes, sudá-ri-um,

et vestes. Surre-xit Christus spes me-a: praecedet au-os in

Gal-lae-am. Scimus Christum surrexisse a mórtu-is ve-re:

tu no-bis, victor Rex, mí-se-ré-re.

**Ejemplo 2:** Secuencia del Día de Pascua. *Ibid.*, p. 198-199.

El estilo melódico ha evolucionado desde el primer ejemplo que consideramos. Estamos aquí ante una nueva estética expansiva, donde el ámbito se extiende hasta una 12a. y donde la recta gana sobre el laberinto de la curva "gregoriana". El *melisma* meditativo da lugar a una rápida enunciación del texto donde cada sílaba no tiene más de una o dos notas. Por otra parte, los versos, los paralelismos literarios y melódicos y las rimas (melódicas y textuales) dieron a esta nueva literatura un éxito "popular" incuestionable. Pronto tendremos piezas de este tipo para acompañar procesiones, peregrinajes y fiestas.

Nadie duda ya de que esta poesía latina fue la matriz fundamental de la poesía profana en lengua vulgar. No olvidemos que el régimen feudal se estructuraba sobre lo que se llamó "los tres órdenes" de la sociedad medieval: los "oradores", los que rezaban; pero también los "pugnadores", los guerreros, y finalmente, los "laboradores", los que cumplían la dura labor de la tierra. Esta teoría teológico-social se forja<sup>6</sup> en el momento mismo en que los guerreros comienzan a alternar su rudo ministerio con tareas hasta entonces confiadas a los clérigos: el guerrero se educa, aprende a leer y escribir, y hasta a componer versos. Los trovadores de los siglos XI y XII, instruidos en escuelas monásticas o episcopales donde se producía abundantemente el tipo de canción religiosa que acabamos de escuchar, se valieron de los mismos procedimientos retóricos, de las mismas estrofas y rimas, de los mismos sistemas de estribillo y copla, para su refinadísima producción en la robusta lengua de Oc. Y por supuesto, de los mismos modos melódicos y los mismos giros, de tal manera que lírica religiosa y lírica profana, lírica latina y lírica en lengua romance, se asemejaban sin complejos.<sup>7</sup> Pero, a diferencia de lo que ocurre hoy, era la religiosa la que tenía la iniciativa, y tenía el amor profano de exigencias y cualidades que, a lo largo de no muchos siglos, nos conducirán a Dante. Estamos ya en el siglo XII.

6. Ver: GEORGES DUBY, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalismo*. Paris, 1978.

7. Ver: WULF ART, *Musica e testo nel canto francese: dai primi trovatori al mutamento stilistico intorno al 1300*. En: *La Musica nel tempo di Dante*. Ravenna, 1986. pp. 175-197.

Can vei la lauzeta mover de joi sas  
 alas contra.l rai que s'oblid'e.x  
 laissa chazer per la doussor c'al  
 cor li vai. Ai! tan grans enveya  
 me'n ve de cui qu'eu veyja  
 jauzion, meravilhas ai, car desse  
 lo cor de dezirer no.m fon.

*Can vei la lauzeta mover  
 de joi sas alas contra.l rai  
 que s'oblid'e.x laissa chazer  
 per la doussor c'al cor li vai.  
 Ai! tan grans enveya me'n ve  
 de cui qu'eu veyja jauzion,  
 meravilhas ai, car desse  
 lo cor de dezirer no.m fon.*

**Ejemplo 3: Canso del trovador  
 Bernard de Ventadorn.**  
 (F-Pn fr.22543. Fol 56, v°).

*Ai, las! tan cuidava saber  
 d'amor, e tan petit en sai!  
 car eu d'amar no.m posc tener  
 celeis don ja pro non aurai.  
 Tot m'a mon cor, et tot m'a se,  
 et me mezeis' e tot lo mon;  
 e can sem. tolc, no.m laisset re  
 mas dezirer e cor volon.*

**Traducción:** Cuando veo la alondra mover sus alas de alegría con el rayo del sol, y que se abandona y se deja caer por la dulzura que al corazón le llega, ¡ay! gran envidia siento de quien veo alegre, y me maravillo que al momento el corazón no se me funda de deseo.

¡Ay de mí! Créala saber mucho de amor, y sé tan poco: porque no puedo dejar de amar a aquélla a quien nunca tendré. Me robó el corazón y el sentido y a mí mismo, y todo el mundo. Y cuando me abandonó, no me dejó sino deseo y corazón anheloso.

Como la lírica religiosa, la lírica profana en lengua vulgar toma a veces un aire "popular", pero no por eso menos refinado, como ciertas canciones, un poco más modernas, de los troveros que componen en lengua de Oïl.

de li riens se touz bien fier  
 ce fir la grant signoale. des  
 de samoz qui melie. si dure  
 meut que veison: est en moi  
 toute parie.

**C**e fu en mai au douz tens

gai que la seson est bele ma

in me levai ior malai lez

me fontenele. en un uer

gier. clos de rosentier. ou u

de uiele. la un dancier. ou

chier et une damoisele. Qu

oient gent evauiantz et mib

cars. In au danciens. en aco

lant et en besant. mult bien

se deduisoient. en un destoe

au chief du touz. dui et

dui sen aloient. desoe la flor

se gieu d'amoze a leur plesir.

fesoient. **M**alai auant trop

**Ejemplo 4:** Canción del trovero  
 Moniot de Arras. (F-Pa, Chanson-  
 nier de l' Arsenal, Ms. 5198 de la  
 Bibliothèque de l' Arsenal.  
 fol. 135r). Reproduction  
 phototypique. Paris,  
 1909-10.

*Ce fut en mai, / au douz tens gai,  
 Que la seson est bele;  
 Main me levai, / j' er m'alai  
 Lez une fontenele.  
 En un vergier / clos d'esglentier  
 oÔ une vOelle;  
 La vi dancier / un chevalier  
 Et une damoisele.*

*Cors erent gent / et avenant,  
 Et moult tres biau danÁoient!  
 En acolant / et en besant,  
 Mult biau se deduisoient.  
 En un destour, / au chief du tour,  
 Dui et dui s'en aloient;  
 Desor la flor, / le gieu d' amor  
 A lor plesir fesoient.*

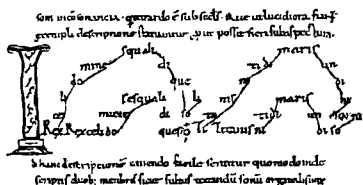
**Traducción:** Fue en mayo, en el dulce tiempo alegre, cuando la estación es bella. Al amanecer me levanté y a gozar fui, junto a la fuentecilla. En un vergel, cercado de rosales, oí una viola y vi danzar a un caballero y a una damisela. Eran bellos y graciosos, y muy bien danzaban. Se besaban y abrazaban y fuertemente gozaban. Al final de la danza, por un recodo se alejaron mano en mano. Y bajo la flor, jugaban cuanto querían el dulce juego del amor.



La canción de amor nos acercó en la rueda del tiempo hasta el siglo XIII. Pero debemos retroceder para considerar otro invento de la época carolingia, época fecunda como pocas en semillas musicales de fruto perenne, cuyas bellezas cosechamos hasta hoy.

Me refiero a la extraordinaria amplificación sonora que se llama polifonía. La aparición de la polifonía “constituye sin ninguna duda el acontecimiento más importante de toda la historia de la música occidental”.<sup>8</sup> Una vez que el principio quedó establecido, sólo hubo que realizar la sistemática ampliación de sus posibilidades, y a lo largo de los siglos y hasta el nuestro, los diferentes estilos se han diferenciado por sus diversos sistemas de organización de sonidos simultáneos. Esta organización es el rasgo más característico de la música occidental, y el que más netamente “la diferencia de todas las otras, tanto las músicas de los pueblos primitivos como las de las altas culturas orientales”.<sup>9</sup>

¿En qué consistía esta organización en sus comienzos? A la melodía inicial, litúrgica, se agregan otras, simultáneas, que al comienzo se mueven paralelamente a distancias precisas que la teoría musical contemporánea llama “consonancias”: 8a, 5a, 4a.



**Ejemplo 5:** Ejemplo de “organum” a dos voces del tratado *Musica Enchiriadis* (F-Pn, lat. 7211. fol 9v). En: Carl Parrish, *The Notation of Medieval Music*, New York, 1959. Plate XX.

*Rex caeli domine, maris undisoni,  
 Titanis nitidi squalidique soli...*

**Traducción:** Rey del cielo, señor del sonoro mar, del Titán [sol] luminoso, y del suelo miserable...

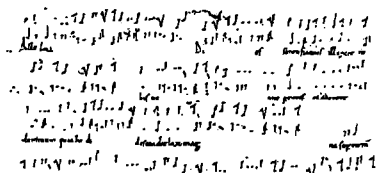
Estas consonancias responden a proporciones matemáticas simples, que el *Quadrivium* estudiaba minuciosamente en todas las escuelas episcopales o monásticas: la Música será la ciencia

8. RICHARD H. HOPPIN, *La Musique au Moyen Age*. Paris, 1991. p. 221. 1ª ed. inglesa: Norton & Company, 1978.

9. *Ibid.*

de las proporciones, que rigen tanto el mundo de los sonidos como el universo entero en la estabilidad perfecta de las estrellas y los planetas. La "música callada" de las esferas celestiales tiene su equivalente en este procedimiento sonoro. Pues el arte nuevo exigía "organistas", es decir, compositores de melodías simultáneas, avezados en el cálculo de las proporciones: en el monocordio, mediante divisiones de la cuerda, esas proporciones se hacían audibles. La mitad de la cuerda (es decir la proporción 1/2) era la primera consonancia, el intervalo de octava.; los 2/3 de la cuerda, la segunda consonancia, el intervalo de quinta. Pero había que saber distinguir también entre terceras mayores grandes y pequeñas, entre el tono grande o pequeño y otras sutilezas que pasan totalmente desapercibidas para nuestros oídos maleducados por la falsa afinación de nuestros pianos.

El "organista" escribía raramente su composición: ésta era improvisada libremente sobre la melodía litúrgica conocida por todos. Un siglo y medio después, hacia mediados del siglo XI, el arte de la improvisación se había perfeccionado: ya no se trata de esta sonoridad ruda de los comienzos, sino de movimientos ondulantes mucho más flexibles, donde una melodía recibe de la otra su comentario, su reflejo, su exaltación. La melodía litúrgica se orna con el entrelazado de la melodía improvisada, que se le enrosca como una guirnalda, por momentos se identifica con ella, y en otros momentos se distingue.



**Ejemplo 6:** Alleluia Dies Sanctificatus, del Día de Navidad (Chartres, Bibliothèque de la Ville, Ms. 130. fol. 50) En: Carl Parrish, *Ibid.*

*Dies sanctificatus illuxit nobis. Venite, gentes, et adorare Dominum, quia hodie descendit lux magna super terram.*

**Traducción:** Alleluia. Un día de santidad nos ilumina. Venid, pueblos, a adorar al Señor, pues una gran luz descendió hoy sobre la tierra.

Y ya en el siglo XII, en el momento de esplendor del arte románico, junto a las cimas de la lírica latina religiosa y la canción profana de las que ya hablamos, el arte de la polifonía llega a un primer momento de madurez. La melodía litúrgica se estira en sonidos larguísimos, sometiendo el texto a una inmovilidad contemplativa, mientras el “organista”, por arriba o por debajo de ella, despliega su imaginación sonora en una renovada profusión de melismas.



**Ejemplo 7:** Kyrie Cunctipotens Deus. Codex Calixtinus, Catedral de Santiago de Compostela. fol. 190 r°. Reproducción en fototipia. Santiago de Compostela, 1944. Lam. XXXIV.

*Cunctipotens genitor Deus omni creator, eleyson...*

**Traducción:** Padre omnipotente, Dios creador de todo, eleyson...

El paso siguiente quedará ejemplificado por un pequeño fragmento de una compleja composición que dura más de un cuarto de hora, cuyo autor se llamó Perotinus, maestro de *Notre Dame* de París. La melodía litúrgica de base, desmesuradamente estirada, es el Gradual del día de Navidad: *Viderunt omnes finis terrae salutare Dei nostri*, “todos los confines de la tierra vieron la salvación de nuestro Dios”, del que oiremos sólo la primera palabra, *Viderunt*.



**Ejemplo 8:** Fragmento del Gradual *Viderunt*, de Perotino. (I-FI, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1. fol. 1). En: Richard Hoppin, *La Musique au Moyen Age*. Paris, 1991. p. 278

*Vide[runt]...*

¿Qué ocurrió? ¿Cuál es la tremenda novedad? Es el ritmo medido. Estamos en las postrimerías del siglo XII. El elegante ábside de *Notre Dame* de París acaba de surgir bajo el cuidado vigilante, enérgico y dinámico del obispo Maurice de Sully. París es espejo de ciudades en esta Europa que se hará cada vez más urbana, comercial y burguesa. Su célebre universidad se especializa en teología, por cierto, pero también en artes liberales, entre las cuales está la música. No es extraño que la mayor escuela musical del momento, tanto en teoría musical como en obras, sea la parisina. Y he aquí que los intelectuales más avanzados de la época comienzan a plantearse un problema nuevo: ¿Es posible medir el tiempo?

Son los músicos, maestros en las proporciones, los que deberán resolver el problema. Sus búsquedas conducirán un siglo y medio después, en la misma Universidad de París y en el norte de Italia, a la construcción de relojes mecánicos y al establecimiento de sistemas de coordenadas que anticipan los ejes cartesianos, uno de los cuales es el tiempo.<sup>10</sup> Por el momento, se reducen a determinar ritmos simples en los cuales la relación entre los elementos puede describirse en términos matemáticos. Esto originó nuestras notas blancas que valen el doble de tiempo de las negras, y cuatro veces más que las corcheas: son también proporciones, pero de índole diferente de las consonancias.

La irrupción del ritmo medido fue una revolución tan profunda en la historia de la música como el advenimiento de la polifonía. Lo que resta de la Edad Media estará sobre todo encandilado por las posibilidades infinitas que ofrece la macro o la micro mensuración de los sonidos. Todas las complejidades posibles fueron exploradas, y sólo el siglo XX volvió a retomar con igual ahínco esta problemática. Al monolítico escandido del *Viderunt* sucede rápidamente una extraordinaria agilidad: las voces de la polifonía se articulan con el mismo dinamismo y la misma precisión que los cruces de bóveda en las naves góticas de la época. Y para que cada voz sea percibida con la mayor claridad posible, se dota a cada una un texto distinto.

10. Ver: DABRIZIO DELLA SETA, *Idee musicali nel Tractatus de configurationibus qualitatum et motuum di Nicola Oresme*. En: *La Musica nel Tempo di Dante*, Ravenna, 1986. p. 222 y ss.

Por ejemplo, la voz principal (la inferior) canta una canción de Adam de la Halle, muy conocida: *¡Ah, despiértate, Robe, que se llevan a Marion!* Es la voz de todos nosotros, los que conocemos la canción.

La segunda voz es la de un amigo de Robin, que cuenta: *El otro día, a la mañana, iba cavalgando junto a un prado, y miraba si veía a Robin suspirando por Marion, a la que no encontraba. Y decía: Ay de mí, ¿cuándo vendrá la bella de corazón tierno?... Marión, que estaba cerca, lo oyó y vino a él, diciendo: "Robin, has conquistado mi amor".*

Pero una tercera voz, la de un amigo de Marion, agrega simultáneamente: *En mayo, cuando florecen los rosales, cantan los pájaros tan claramente, cuando todo amante se alegra y encuentra el dulce tiempo muy delicioso, me levanté una mañana y encontré junto al camino a una pastora, que suspiraba y se lamentaba por su amigo, diciendo: ¡Ay, Robin! me olvidaste por Margot, la hija de Thierry. Bien debo suspirar pues perdí al que amo". Robin la escuchó, y vino corriendo hacia ella, y se puso a tocar en su caramillo: **Se fueron al bosque a gozar.***

The image shows a musical score for a motet, likely from the Montpellier manuscript. It features three vocal parts: Tenor (Tenor), Duplum (Duplum), and Triplum (Triplum). The score is written in French and includes lyrics such as "Hé, réveille toi, Robin, car on enmaine Marot." The music is in a medieval style, with a mix of square and round notes. The lyrics are in French and describe a scene of a shepherd and his flock.

**Ejemplo 9:** Comienzo de un motete del Manuscrito de Montpellier, Mo, fol. 297 r<sup>o</sup>. Transcripción de Yvonne Rokseth en *Polyphonies du XIIIème siècle*. Paris, 1935-39. Vol.3. p.116.

**Tenor:** Hé, réveille toi, Robin, car on enmaine Marot.

**Duplum:** L'autre jour, par un matin, chevauchois les un pré, regardai en mon chemin si ai Robin rencontré...

**Triplum:** En mai, quant roiser sont flouiri, que chantent oisel tant seri, que tout amant sont resbaudi encontre le dous tans joli, par un matin me levai, si coisi pastourelle seant ...

Esta maraña de palabras, de *mots*, es un motete. El motete medieval es siempre politextual. Los textos tienen en general, como en este caso, una relación de significado: uno es comentario o ampliación retórica del otro, por ejemplo, o interacción dramática de tres personajes que hablan simultáneamente sobre el mismo episodio desde puntos de vista distintos. Pero la relación puede ser paradójica: mientras uno exalta las virtudes de la Virgen María, otro relata el agradable encuentro con una pastora en un verde prado, y sus escabrosas consecuencias. La síntesis (iba a decir *Summa*) de este laberinto de elementos sonoros, lingüísticos y numéricos es de una densidad tal que sólo puede ser apreciada por la aristocracia universitaria. La música "cultura" (y laica) empieza a distinguirse cada vez más de la música "popular", y hasta de la música litúrgica.

La crisis de la cultura medieval a lo largo del siglo XIV, la Guerra de los Cien Años, el Gran Cisma de Occidente y los conflictos sociales no dejaron perder, sin embargo, el esplendor de estas adquisiciones musicales. El principio fundamental de altura del sonido, la notación, la polifonía, el ritmo medido, el arte profano, el uso de las lenguas romances, las relaciones texto-música, las formas estróficas, responsoriales, antifonales, son ejes estructurantes del lenguaje musical de Occidente a lo largo de todas las épocas posteriores. La siembra estaba hecha, con una solidez que soportó el paso de 12 siglos. Querámoslo o no, somos medievales en nuestra música como lo somos en nuestras lenguas.

\* \* \*

Cuando las naves españolas llegaron al continente americano, la música que aportaron era ésta, y esta misma germinó y fructificó en América. Los viajeros se admiraban de la perfección de los coros y de los instrumentistas indígenas en las reducciones jesuíticas, coros que, según algunos de ellos, "podían lucir en las mejores catedrales de Europa".<sup>11</sup> Pero el Padre Sepp, que trabajó en Yapeyú y en San José aclara que... "antes de mi llegada, [los indios] no sabían nada ...de compás [ritmo medido], nada de música

11. JOSÉ CARDIEL, *Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay, 1747*. Citado por VICENTE GESUALDO, *Historia de la Música Argentina*. Buenos Aires, 1961, p. 39.

a dos, tres o cuatro voces [polifonía]... Me veo obligado a enseñar a mis músicos el ut-re-mi-fa-sol-la [es decir, el sistema de alturas] para instruirlos a fondo. No avanzan tanto como yo quiero los ocho discantistas [es decir, los que improvisan la polifonía]".<sup>12</sup>

La siembra continuaba: hay un gigantesco trabajo de transmisión de lenguaje musical. Y el mismo Padre Sepp aclara: ... "el genio de los indios es la música. No hay instrumento, cualquiera que sea, que no aprendan a tocar en breve tiempo, y lo hacen con tal destreza y delicadeza, que en los maestros más hábiles se admiraría".<sup>13</sup> En los grandes centros colonizadores, las catedrales de Méjico, Nueva Granada, Lima, Chuquisaca resonaban con el mismo repertorio que se oía, contemporáneamente, en las catedrales españolas o italianas. El primer *luthier* de Buenos Aires, y uno de los más avezados maestros de clave de las niñas de la aristocracia porteña en el siglo XVIII fue un guaraní llamado Cristóbal Piriobí. Su repertorio incluía obras de Haydn, Boccherini, Soler, Scarlatti, Clementi y Stamitz, y no parece haber conservado la menor nostalgia de su música guaraní.<sup>14</sup> La confluencia de culturas se realiza, calladamente, en la música folklórica, en un mestizaje originalísimo que sería tema de otras varias conferencias.

Hoy, quedémonos en el extremo límite de la música medieval, cuando la complejidad gótica aguza ángulos y disonancias, cata-pulta ámbitos a alturas desconocidas, y crea un suntuoso tejido sonoro que brilla con la magia de vitrales, púrpuras y dorados del *duomo* de Milán o de la *Certosa* de Pavía.



**Ejemplo 10:** Fragmento de Gloria de Matteo da Perugia. Manuscrito de Módena, (I-Mod Est."M.5.24) fol. 23v<sup>o</sup>-24.

*Et in terra pax hominibus  
bonae voluntatis.*

**Traducción:** Paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.

12. Citado por VICENTE GESUALDO, *Ibid.*, p. 45.

13. *Ibid.*

14. A. MONZÓN, *Un profesor indígena de música en el Buenos Aires del siglo XVIII*. En: *Estudios*, n° 422. Buenos Aires, 1947. Citado también por VICENTE GESUALDO, *Ibid.*, p. 107 y ss.

Es el crepúsculo del Medioevo que, como todo crepúsculo, transfigura las luces y las cosas, esplendoroso corolario de una creación que sigue sustentando el quehacer musical de Occidente.

*Clara Cortazar*