



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 121

13 de marzo de 2010

ISSN 1989-4988

Revista

Índice de Autores

Claseshistoria.com

MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

Nacimiento del arte cristiano a través de la historia de su música III

RESUMEN

Al morir Pertin, en 1221, (dejando una espléndida obra a tres y cuatro voces, a más de algún *conductus* monódico, como el famoso *Beata Viscera* y que junto con las anteriores obras citadas, forman una de las más bellas aportaciones del arte gótico) nació en España el que más tarde sería Alfonso X. A las inquietudes intelectuales de éste debemos uno de los más grandes monumentos cortesanos del medievo: las *Cantigas de Santa María*.

PALABRAS CLAVE

Música, Paleocristiana, Historia, Evolución, Musicología.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte.
Directora de la Galería The Art Deco
Galery. Marbella.

Claseshistoria.com

13/03/2010

Al morir Pertin, en 1221, (dejando una espléndida obra a tres y cuatro voces, a más de algún *conductus* monódico, como el famoso *Beata Viscera* y que junto con las anteriores obras citadas, forman una de las más bellas aportaciones del arte gótico) nació en España el que más tarde sería Alfonso X. A las inquietudes intelectuales de éste debemos uno de los más grandes monumentos cortesanos del medievo: las *Cantigas de Santa María*.

Pero éstas tenían poco de litúrgicas. Con Perotin murió el último de los grandes *organistas*, compositores preocupados sólo por la “magnificencia” del culto litúrgico al que él, con *organa* como *Sederunt Principes* o *Viderunt omnes* supo elevar a una categoría “musical” a la que raramente se ha vuelto a acceder en el futuro.

Alfonso era un rey de amplia visión al que la ciencia medieval debe una riquísima aportación práctica: en el aspecto musical, las *Cantigas* representan una última contaminación sagrada de la música profana de la corte: Alfonso desea ser el *trovador* de la Virgen y sus milagros (23 de ellos tienen al rey o algún miembro de la familia real como testigos directos), pero las glorias de ésta son cantadas a través de una óptica en la que el *eros* de las cortes de amor no establece casi distinción entre el amor terreno y el celestial: el bien y la hermosura son idénticos esencialmente. Y “nada existe que esté totalmente privado de participación en la belleza” (primordial y causa eficiente).

Esta participación y analogía la va sintiendo el artista, el “organizador” medieval, derivándola de un nivel sacro a otro más profano, pero que, por definición, es fruto de la misma causa: la doctrina del amor y la hermosura contenidas en el *Fedro* y en el *Simposio* impr3egna toda la filosofía y el talante artístico medieval, a través de la lectura de los libros y las epístolas del Pseudos Dionisio Areopagita. Casi literalmente, el razonamiento de Diótima viene integrado en un texto fundamental

procedente de *Los Nombres Divinos*: "...los teólogos consideran el bien como cosa hermosa, y como hermosura, y como amor, y como cosa digna de ser amada, y le dan otros nombres divinos, dignos de esta suprema hermosura, que es la fuente de todas.

En su primera causa, que comprende la universal hermosura, *no se dividen ni se distinguen lo bello y la belleza*. Pero en las cosas existentes, decimos que es hermoso lo que *participa* de la hermosura, y llamamos hermosura a lo que es causa de todo ser hermoso y de todo esplendor y armonía, a la manera de una luz que reparte por todas las criaturas sus rayos, o de una fuente irrestrañable que comunica adondequiera sus aguas. Esta hermosura se llama *Kállos* porque llama hacia sí todas las cosas, congregándolas todas en sí. Y esta belleza es hermosa en todas sus partes, y ni nace ni muere, sino que ella misma existe siempre, y contiene en sí, de un modo eminente, la hermosura de todas las cosas, y en ella *preexiste* de un modo *causal* toda belleza, y de ella han recibido todas las cosas el *ser bellas* y armónicas, ya que dependen de este principio trascendente que es causa motora y eficiente de todas las cosas, a quienes contiene y rige por el vínculo del amor de su hermosura y es, a la vez, causa de todas ellas, puesto que todo se hace por razón y amor de lo bello..." (Traducción de Menéndez y Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I. Madrid, 1980; evidentemente la etimología que el Pseudos Dionisio atribuye a *kállos* es totalmente fantástica, y parece que proviene del *Cratilo*).

Pero esta *suprema hermosura* para el hombre y el artista "gótico" halla su expresión objetiva en un modo de actuar, racional e irracional a la vez: amor sacro o profano, ciencia del número o instinto creador, todo ello es sólo un reflejo de la suprema belleza, y del supremo bien de los que las criaturas y sus actividades "participan" en mayor o menor grado, según unas "radiaciones" asimismo, totalmente irracionales. En una de sus visiones, Hildegard de Bingen (1098-1179) oye hablar al espíritu del macrocosmos, y sus palabras podrían considerarse como la esencia y el modo de sentirse de este hombre y artista de la alta Edad Media al que pronto, los nuevos tiempos, obligarán a considerar el mundo, y su ser en él de muy distinta manera: "...soy viviente esencia de la divina sustancia que florece en la belleza de los prados; brillo en las aguas y ardo en el sol, la luna y las estrellas; mía es la misteriosa fuerza de los vientos. Yo sustento el aliento de los vivientes, y cuando los hombres se mueven y respiran es porque yo vivo en ellos. Yo soy la sabiduría; mía es la explosión

de la palabra inicial por la cual todas las cosas fueron hechas; yo lo mantengo todo. Yo soy la vida.” (*Liber Divinorum Operum*, PL. 197 co. 743 – París, 1855).

Hacia 1820, Petrus de Cruce hizo una importante innovación en la teoría musical, ampliando las posibilidades de la notación franconiana, ya que el gran problema de ésta era la falta de variedad rítmica en la región de las duraciones breves. Sus teorías abrían paso a las notaciones del *Ars Nova*. Junto con su *Tractatus de tonis* y como última aportación del arte antiguo, nos encontramos con el *Roman de Fauvel*. En esta compilación de motetes y canciones monofónicas, completada en 1314, se encuentra el primer ejemplo de *notas rojas* que tanta importancia tendrán luego en la notación del *Ars Nova*.

El siglo de San Luis tocaba a su fin, y con él toda una peculiar manera de aprehender el fenómeno musical. El *Ars Nova* proclamaba el triunfo de lo profano, y a las liturgias de Notre Dame, iban a sucederles las *caccias*, los *madrigales*, los *virelais* amorosos de Machaut, obras todas ellas en las que, por vez primera, el artista nos habla en primera persona, y emplea su arte para explicarnos sus problemas personales. La cruel sátira del *Roman de Fauvel* abre paso al repertorio del nuevo arte, y con él a una nueva notación, a la apoteosis del isorritmo y el canon, y al descubrimiento de que el mundo –olvidando lo sagrado- podía afirmar, cada vez con más fuerza, la presencia de lo humano.

La más importante contribución de la notación franconiana, fue el establecer una clara e inequívoca interrelación entre las notas de valores más largos, la *longa* y las *brevis*. En este respecto, Franco llegó a resultados que se mantuvieron sin alteración durante siglos posteriores. En referencia a valores más pequeños, el problema estaba aún por resolver: Franco introdujo grupos de dos o tres *semibreves* en lugar de una *breve*. Petrus de Cruce usó valores aún más cortos, y aunque parece que, a finales de siglo, hubo numerosos intentos para concretar este problema, la única forma que halló aceptación en la práctica, en Francia –y de allí en toda Europa-, y consecuentemente en la notación mensural del siguiente período fue la *minima*. Su “inventor” parece haber sido Johannes de Garlandia el Joven, quien se estableció en el Reino de Navarra. Por obra del rey Thibaut (1201-1225), Navarra vino a ser uno de los más importantes focos culturales del siglo XIII; su rey era uno de los más conocidos trovadores de su época.

El Anónimo III de Coussemaker (I, III, 336) nos dice que o *biene* "... la *minima* fue inventada en el colegio de Navarra en París, y su uso fue aprobado por ¿Philippe de Virtry, una de las más sabias figuras de todo el mundo musical..."

vitro domina, en cierto aspecto, toda la ciencia musical del siglo XIV, aunque no descubrió la *minima*, jugó un papel decisivo, adoptándola como elemento básico en su nueva notación y un nuevo concepto del ritmo. Murió siendo obispo de Meaux, en 1361. Fue compositor, poeta y diplomático. Su *Ars Nova* dio nombre a un cierto espacio de tiempo de la historia de la música. Con todo, hacia 1330, el nuevo estilo estaba ya ampliamente extendido al tiempo que concluía la polémica en torno al mismo, y los músicos adoptaban ya la nueva notación. Más allá de 1330, el término *Ars Nova* va desapareciendo paulatinamente.

Las palabras *subtilitates* o bien *subtilis* –como meta deseable a que debe tender el compositor– aparecen hacia finales del siglo XIV, tanto en los teóricos franceses como en los italianos. La palabra *sobtillas* se encuentra en una balada de Trebor, como calificativo de las *chansons mélodieuses* que solían ofrecer al rey Juan I de Aragón. Este concepto se convirtió, a finales del siglo, en una especie de lema, y sus ramificaciones alcanzan las obras de la primera época de Dufay. Su *Missa Sancti Jacobi* contiene fragmentos de una extrema complicación que habría hecho las delicias de un *subtilis cantor*.

Aunque no todas las obras de esta época llegan a las extremas complejidades de este arte sutil, muchos experimentos de la más atrevida sutileza se encuentran en las canciones, mientras que la forma del motete, más cargada de tradición, se mantiene conservadora desde el punto de vista rítmico. Esto es válido también para la Misa, sobre todo para las entonaciones del Gloria y del Credo, ricas en palabras. En su mayoría, los textos litúrgicos fueron puestos en música de forma más sencilla que los profanos. Con todo, el número de obras "fáciles" de finales del siglo XIV es mínimo, y en ningún caso sirve para justificar en los alrededores de 1390, un cambio general de estilo hacia un tipo de escritura más simple.

Muy probablemente tendríamos que hallar una especial correlación en el Cisma, en aquella época agitada, entre 1378 y 1417, en la que dos papas peleaban más por el poder terrenal que por la influencia espiritual. Fue un tiempo de tensiones extremas que favoreció el concepto de *l'art pour l'art* y que, sólo en raras ocasiones,

dio paso a composiciones que respondían a modelos clásicos. El estilo, con frecuencia extravagante, del *Ars Subtilior* debe concebirse como una expresión adecuada a los disturbios religiosos y políticos del Cisma de Aviñón; su entrada en escena puso fin al *Ars Nova*.

Un importante avance en la notación fue el reconocimiento del valor rítmico de los modos imperfectos. Johannes de Garlandia y el Anónima IV, en su tiempo, explicaron estos modos con gran detalle., aunque en la práctica, sólo se concoc el jemplo antes señalado. Pero, más tarde, en los motetes de los códices de Montpellier y Bamberg, ya encontramos algún ejemplo del uso de estos modos; éstos podrían definirse como modos rítmicos en los que los silencios aparecen a distancias regulares, de tal forma que cada grupo de notas concluye con un valor diferente de aquel con el cual comenzó.

Vitro considera que los modos perfectos e imperfectos, tienen la misma categoría, con lo cual hizo así posible una variedad rítmica antes insospechada. Todo ello permitió que Guillaume de Machaut, el más importante compositor del siglo, pudiera legarnos un grupo de obras total y absolutamente distintas de concepción, forma y ritmo, de los *organa* de Nore Dame. Machaut, poeta y músico, escribió, probablemente en su juventud, una de las más notables obras maestras de la historia de la música: la *Missa de Nostre Dame*. Es notable el que este compositor fuese conocido entre sus contemporáneos por la libertad con que actuaba frente a las leyes y principios de los teóricos: Johannes de Muris (1290-1351) nos informa de este hecho en su *Ars Novae Musice*, obra en la que defiende las nuevas teorías de Vitry.

El isorritmo y la infinita variación de una célula melódica, crean la base para la *Missa* de Machaut, mientras que para el *hoquetus David*, el *tenor* (=voz que *tiene* el soporte melódico sobre el que se construye la obra, y que procede del repertorio del canto llano) es isorrítmico y las otras dos voces están escritas en el típico *hoquetus*. El *tenor* usa dos series rítmicas: La primera, aparece 8 veces, y a éstas se les aplica 3 apariciones completas de la melodía; así, tenemos 8 *taleas* y 3 *colores*, con lo que la melodía original cambia de aspecto rítmico y sonoro cada vez que aparece. El cuarto y último color, se extiende a través de 4 apariciones de la segunda *talea*. Aunque en los códices o manuscritos de Apt. Ivrea, Barcelona, etc., encontramos un repertorio litúrgico notable, al que hay que añadir una obra fundamental como la *Missa de Nostre*

Dame, lo cierto es que la música del siglo XIV es esencialmente profana. El posterior Renacimiento sabrá equilibrar sabiamente la “reproducción” de la música angélica de la ciudad celestial, con el espíritu mundano de la ciudad secular, y podrá así buscar nuevas formas y técnicas que -aunque basadas en el pasado- sepan expresar la tensión entre ellas, y abran las puertas del porvenir. “Socialmente, lo grotesco es, en general, la forma en que se hacen los elementos extraños y avanzados. El burgués, está pronto a acercarse al arte moderno si éste, con su aspecto, lo tranquiliza...” (TH. W. Adorno, *Philosophie Der Neuen Musik*, Frankfurt, 1958). Pero el arte moderno del *Ars Nova* y del *Ars Subtilior* no tenía nada de tranquilizador. Y así, este arte, como su antecesor del *Ars Antiqua*, se confinó, por su propia naturaleza, a la liturgia y a la corte. Como tal, pudo permanecer virgen y no deformarse, bajo una generalización burguesa, en arte tranquilizador

BIBLIOGRAFIA

Alejandro ORELLANA, *Temas de Historia de la Música, (Apuntes fotocopiados)*, Caracas, Venezuela

André HODEIR, *Cómo conocer las Formas Musicales*, EDAF, Madrid, España 1998

Casper HÖWELER, *Enciclopedia de la Música*, Edit. Noguer S.A., Barcelona, España 1974

Émile VUILLERMOZ, *Histoire de la Musique*, París 1949

Eusebio de CESÁREA, *Historia Eclesiástica*, Edit. CLIE, Madrid, España 1973

HAMEL & HÜRLIMANN *Enciclopedia de la Música*, Edit. Grijalbo, Barcelona, España 1970

J. LORTZ, *Historia de la Iglesia en la perspectiva de la historia del pensamiento*, Edit. Cristiandad, Madrid

Jacques CHAILLEY, *40.000 Ans de Musique*, Edit. Luis de Caralt, Barcelona, España 1970

Jean COMBY, *Pour lire l' Histoire de l' Eglise*, Edit. Verbo Divino, Pamplona, España 1996

Joaquín TURINA, *Enciclopedia Abreviada de la Música*, Bibl. Nueva, Madrid, España 2000

Lewis ROWELL, *Introducción a la Filosofía de la Música*, Gedisa Edit., Barcelona, España 1996

LLORCA & GARCÍA VILLOSLADA, *Historia de la Iglesia Católica*, 5 vol. Edic. BAC, N°54, 76, 104, 199, 411), Madrid

M. RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Edic BAC, N° 132, 144) Madrid

M. ROLAND, *Plaisir de la musique*, París 1950

Manuel VALLS GORINA, *¿Qué es la Música?*, B.B. Verbo, Lisboa, Portugal 1971

Manuel VALLS GORINA, *Para entender la música*, Alianza Edit., Madrid, España 1978

MILTON CROSS & David EWEN, *Encyclopedia of the Great Composers and Their Music*, NY, USA, 1962

Paul Henry LANG, *La Música en la civilización occidental*, Edit.UDEBA, Argentina 1963

Ricardo BACH *Pequeño Diccionario Musical*, Edic. Ave. Barcelona, España 1955.

Ulrich MICHELS, *Atlas de Música*, Edit. Alianza, Madrid, España 1992.