
La música a la Grècia antiga i a Roma

PID_00258038

Anna Cazorra

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 hores





Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	6
1. La música al món grecollatí	7
1.1. El llegat grec	8
1.1.1. Música i mitologia gregues	8
1.1.2. El pensament i la teoria musicals	9
2. El cant cristià primitiu	12
2.1. Les herències grega i jueva a l'Església cristiana	12
2.2. Consolidació del cristianisme. Les litúrgies cristianes	13
2.3. El pensament musical	15
3. La monodia a l'època medieval	17
3.1. El cant gregorià i la litúrgia romana	17
3.1.1. La missa i els oficis	17
3.1.2. Formes especials del cant gregorià	20
3.2. La teoria musical medieval	22
4. La monodia profana a l'edat mitjana	27
4.1. Modalitats de la cançó profana	27
4.2. Joglars i trobadors	28
4.3. La música instrumental	29
5. La polifonia a l'edat mitjana	31
5.1. Ars antiqua	31
5.1.1. Noves tècniques de composició	31
5.1.2. El motet politextual	33
5.2. Ars nova	34
5.2.1. La música francesa i italiana del segle XIV.....	34
5.2.2. Principals exponents	35
5.3. De l'edat mitjana al Renaixement	37
5.3.1. La música anglesa	37
5.3.2. La música a la cort de Borgonya	38
Resum	40
Activitats	43
Exercicis d'autoavaluació	43

Solucionari	45
Glossari	46
Bibliografia	48

Introducció

L'antiga Grècia clàssica va ser el bressol de la història de la música occidental. Hem de tenir present, tot i així, les influències provinents del Pròxim Orient que van ser recollides i adaptades al món grecoromà antic, com és el cas d'alguns instruments (flautes de doble canya, lires) i sistemes musicals (l'escala pentatònica, per exemple). Gairebé no conservem documents sobre la forma de composició i d'interpretació de la música de la Grècia clàssica. La gran aportació que van fer els grecs al naixement de la nostra tradició musical se centra quasi exclusivament en el pensament i en la teoria, però aquest llegat arribarà a ser punt de referència per als pensadors des l'edat mitjana fins al Barroc.

Els pares de l'església van prendre molts dels conceptes del pensament musical de l'antiga Grècia i els van adaptar a la ideologia cristiana. El naixement del cant gregorià comporta l'inici pròpiament de la història de la música occidental, ja que és a partir de llavors que tenim documents escrits en notació musical.

Per tal d'embellir les cerimònies litúrgiques, l'església va anar permetent l'aplicació de diferents tècniques de polifonia, i amb l'assentament de la polifonia, l'evolució de la música rep un gran impuls, amb el triomf de la música vocal. De manera gradual, la música instrumental es beneficia d'aquests avenços adaptant, de moment, les mateixes formes i tècniques de la música vocal, fins que, gràcies a la demanada de música per a dansa per a alegrar els ambients cortesans, la música instrumental iniciarà el seu propi camí per a allunyar-se de la servitud a la música vocal.

Objectius

Els objectius d'aprenentatge són els següents:

1. Saber definir els fonaments de la música occidental que hem heretat de la Grècia clàssica.
2. Conèixer el context en què va néixer i es va desenvolupar el cant gregorià.
3. Identificar les diferents formes del cant monòdic, des de les més senzilles a les més elaborades.
4. Aprendre a distingir les modalitats de la música monòdica profana i reconèixer les contribucions més rellevants a aquests repertori.
5. Captar el context en què va néixer la polifonia.
6. Identificar les característiques de l'*ars antiqua* i l'*ars nova*.
7. Entendre per què les produccions musicals de l'Escola de Borgonya i de la música anglesa del segle XIV anuncien l'arribada de la música del Renaixement.

1. La música al món grecollatí

Malgrat que no ens han arribat documents autèntics de música grega escrita, podem deduir a través de les obres literàries i filosòfiques, els baix relleus, les pintures, les escultures i els mosaics que la música tenia un paper fonamental en la vida social a Grècia. De caràcter essencialment funcional, la música era molt present a les pràctiques religioses paganes relacionades amb la mitologia. També tenia un protagonisme destacat en la posada en escena dels grans drames de Sòfocles, Èsquil o Eurípides, en les competicions esportives i en la vida militar.

Els altres testimonis de la importància de la música a la Grècia antiga són els mateixos instruments. L'arpa i altres instruments de corda com la lira i la *kitharis* (antecedent de la guitarra) eren els més destacats, ja que se'ls atribuïa un origen diví. Els instruments de vent, com l'*aulos* (generalment amb dos cossos, de canya simple o doble) la trompeta (*salpinx*) o el corn natural eren molt més limitats i de difícil afinació i generalment eren utilitzats en contextos militars i tornejos esportius. La siringa (*syrinx*) o flauta de Pan és un dels instruments que més apareix a la iconografia musical de l'antiga Grècia, en moltes ocasions, associada als ambients bucòlics on apareix un sàtir tocant-la.



Instruments grecs: arpa, *kitharis* i lira.



Instruments grecs: arpa, *kitharis*, lira, *aulos*, *syrinx* o flauta de Pan i *salpinx* o trompeta.

Quan Roma va envair Grècia, va fer seu tot el llegat cultural, la música inclosa. Va adoptar la teoria i el pensament musical grecs sense dur noves aportacions. Sembla que la contribució més destacada es va donar en el terreny organològic, amb la construcció dels primers òrgans portàtils i una espècie de gaita primitiva.

1.1. El llegat grec

Ja hem vist abans com les dues vies a través de les quals ens ha arribat el patrimoni musical de la Grècia antiga són la teoria i el pensament musicals, recollits pels romans i elaborats més tard pels primers cristians. Cal, però, diferenciar la dada històrica o «científica» de la mitològica en la interpretació de les fonts filosòfiques gregues per tal d'avaluar l'aportació real al pensament i a la teoria musicals medievals.

1.1.1. Música i mitologia gregues

El terme *música* a l'antiga Grècia té un sentit molt més ampli que el que té per a nosaltres en l'actualitat. *Música* ve del grec *Mousiké*, un terme vinculat a *musa*, cadascuna de les nou muses, filles de la unió entre Zeus i Mnemòsine, encarregades d'assegurar la inspiració en les diferents disciplines de la cultura grega:

- **Cal·líope:** musa de la poesia èpica.
- **Clio:** musa de la història.
- **Erato:** musa de la poesia elegíaca.
- **Euterpe:** musa de la poesia lírica i la cançó.
- **Melpòmene:** musa de la tragèdia.

- **Polímnia:** musa de la poesia sagrada.
- **Terpsícore:** musa del cant coral i la dansa.
- **Talia:** musa de la comèdia.
- **Urània:** musa de l'astronomia.

Com es pot veure, la música estableix vincles entre:

- La poesia
- Les arts escèniques
- La història
- L'especulació astronòmica
- La religió

1.1.2. El pensament i la teoria musicals

La teoria més influent del pensament musical grec és la *l'harmonia de les esferes*. Ptolomeu (ca. 100-ca. 170 aC), entre altres pensadors, estableix un vincle entre l'astronomia, la matemàtica i la música per a explicar que la distància entre els diferents planetes de l'univers pot ser reflectida en uns nombres i aquests poden correspondre a determinats intervals musicals. D'aquesta manera l'ordre dels cosmos es reflecteix en una relació numèrica que pot ser interpretada mitjançant un sistema sonor.

Plató (422-341 aC), a les seves obres *Timeu* i *La República*, ja havia fet una descripció poètica del mite de *l'harmonia de les esferes*. Estableix la divisió entre el *macrocosmos* (univers major) i el *microcosmos* (univers petit, és a dir, l'home), que segueixen els mateixos principis i proporcions o *harmonia*.

El concepte *harmonia* té un sentit molt ampli i fa referència a l'ordre universal en tres nivells: la disposició del mateix cosmos (els planetes, el sol i la lluna), la forma de vida més elevada de la terra (l'home) i els quatre elements bàsics (terra, aigua, foc i aire). La qüestió era saber quin era el resultat sonor d'aquesta harmonia i, en aquest punt, Plató, ho resol dient que és la música resultant del moviment dels cossos celestes i que no pot ser sentida per l'home. A partir d'aquesta idea es dedueix que hi havia una divisió irreconciliable entre la música teòrica o (especulació musical) i la música pràctica, la que era cantada i tocada, com si es tractés de coses totalment diferents.

A banda d'aquest mite, hi havia la teoria de l'*ethos* o del caràcter, defensat entre altres per Aristòtil (384 aC-322 aC), i que és la que se centrava en els efectes de la música sobre el cos, l'ànima i la ment. Es fonamentava en el poder persuasiu de la música i en la seva capacitat d'alterar el caràcter. Es van establir correspondències entre les diferents escales gregues o ritmes musicals i determinats trets de la personalitat.

A part d'aquestes distincions fetes, hi havia una categorització més general que classificava les músiques en dos tipus: les que s'associaven al culte a Apol·lo, que representava la moderació, la proporció i la racionalitat de l'art grec, i les que es vinculaven al culte a Dionís, que simbolitzava l'excés, la desproporció i el caràcter instintiu i altament emotiu de la cultura hel·lènica. Les principals formes poètiques identificades amb el culte a Apol·lo eren l'èpica i l'oda, i l'instrument musical utilitzat per a acompanyar-les era la lira. Per al culte a Dionís s'utilitzava el ditirambe (poema en honor de Dionís) i l'instrument que s'usava era l'*aulos*. D'aquest doble concepte sorgirien més tard els adjectius que el filòsof alemany Friedrich Nietzsche utilitzaria per a identificar dels dos pols oposats de la cultura grega: apol·lini i dionisiac.

Segons aquesta idea, la música fluctua entre dos caràcters antitètics i complementaris alhora, i, d'aquesta manera, l'harmonia representa la recerca de l'equilibri entre aquests dos pols oposats, la racionalitat i la irracionalitat, que representen en suma l'oposició entre forma i emoció.

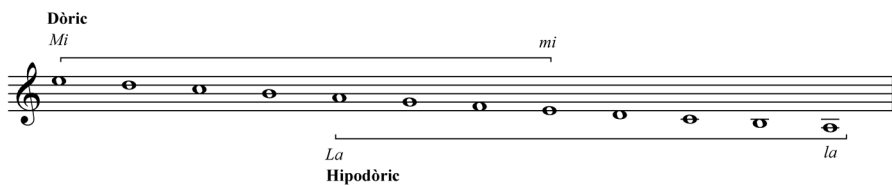
Pel que fa pròpiament la teoria musical, l'aportació més destacada ve constituïda per la consolidació de la unitat del sistema sonor, el *tetrachordon* o tetracord (quatre cordes o notes), de la a mi en sentit descendent (la-sol-fa-mi). Després, s'afegeix un segon tetracord seguint la mateixa línia descendent (mi-re-do-si) per a completar l'escala heptafònica o de set notes, que és la base del nostre sistema musical. Aquesta primera escala rep el nom de *dòrica*. Es distingeixen vuit escales o modes grecs generats a partir de cadascuna de les notes d'una escala diatònica (és a dir, les notes que correspondrien a les tecles blanques d'un piano) en un sentit descendent.

Les escales o modes grecs són els següents:

- Dòric (de *Mi* a *mi*)
- Frigi (de *Re* a *re*)
- Lidi (de *Do* a *do*)
- Mixolidi (de *Si* a *si*)
- Hipodòric (de *La* a *la*)
- Hipofrigi (de *Sol* a *sol*)
- Hipolidi (de *Fa* a *fa*)

- Hipomixolidi (de *Mi* a *mi*).

Es tracta de quatre escales principals i quatre auxiliars. Les escales auxiliars van precedides del prefix *hipo* ('per sota') que significa que aporten una extensió intervàlica del mateix mode amb el qual comparteix el nom, per exemple: el mode Dòric (Mi-mi) i el seu auxiliar *Hipo* dòric (La-la) se superposen per tal de donar lloc a l'àmbit Mi-la:



Els grecs presenten les escales de forma descendent perquè les melodies sempre tenen un sentit descendent en la seva cadència o final. L'aplicació d'alguns noms de les regions de l'antiga Grècia a la denominació de les escales ve justificada per la creença que cadascuna de les escales es corresponia amb el caràcter típic dels habitats d'aquella regió determinada.

Seikilos. Un dels possibles documents més antics de la història de música occidental

Es tracta d'una estela funerària grega datada del primer segle dC que conté la lletra d'una cançó composta per Lysandro de Seikilos i que duu el text introductorï següent: «Sóc una imatge de pedra. Seikilos em va col·locar aquí, on estaré per sempre, el símbol de l'evocació eterna.»

El text del poema és el següent:

«Brilla, mentre estiguis viu, no estiguis trist, perquè la vida és, per cert, curta, i el temps exigeix la seva retribució.»

Segons alguns estudiosos, l'estela conté uns signes que podrien ser interpretats com a notes musicals. La transcripció que proposen és la següent:

Ὅσον ζῆς φαί — νου
μηδέεν ὄλ-ως σὺ λυ-ποῦ·
πρὸς ὀλίγον ἐ—στὲ τὸ ζῆν.
τὸ τέλος ὀχρόνος ἀραι — τεῦ.



Estela funerària de Seikilos

2. El cant cristià primitiu

Durant el període de transició del món antic al medieval, el cristianisme, una branca de la religió jueva, va anar donant progressivament més importància a la música en la celebració del seu culte. Durant el mandat de Diocleciana (284-305) a Roma, els cultes religiosos estaven prohibits i, en conseqüència, les pràctiques dels primers cristians eren clandestines. Amb la promulgació de l'Edicte de Milà (313 dC) el cristianisme es reconeix com a una religió més i deixa de ser perseguida. Amb la creació l'any 330 de la nova capital de l'Imperi Romà a l'antiga Bizanci (Constantinoble, actualment Istanbul), Constantí proclama el cristianisme com a religió oficial. Durant el mandat de Teodosi (379-395), van sorgint diverses litúrgies, a mesura que es va expandint l'Imperi Romà i, amb ell, el cristianisme. El cristianisme va passar de ser un culte local a convertir-se en la religió més acceptada pel món occidental. A partir d'aquest moment, la música, element essencial en els cultes de la fe cristiana, va rebre un gran impuls en la seva evolució.

A banda del llegat grecoromà, que contribuiria decisivament en la formació del cant gregorià, s'ha de tenir en compte la gran influència que va tenir en la música cristiana medieval les practiques de les cerimònies litúrgiques jueves, en les quals la música ja adquireix un paper destacat.

2.1. Les herències grega i jueva a l'Església cristiana

Els primers pares de l'Església van fer seu el llegat grecolatí, assumint dos conceptes diferents de la música: el de la música entesa com una ciència directament vinculada a l'aritmètica i la matemàtica (la teoria de l'*harmonia de les esferes*) i el de la música concebuda com un art íntimament lligat a l'*ethos* humà. Van adaptar aquests conceptes a les exigències de la litúrgia cristiana. Alguns d'aquests pares reconeixen en els seus escrits el poder de la música, però mostren una gran prudència pel que fa el seu ús dins del context de les cerimònies litúrgiques. Tot i que, de manera progressiva, la música vocal va adquirint un paper cada cop més protagonista, l'Església mai va veure amb bons ulls l'entrada al temple de la música instrumental, per la seva vinculació amb el paganisme i el teatre.

De la religió jueva els primers cristians van adoptar, en primer lloc, el temple com a institució per a la celebració de les cerimònies religioses. Des del punt de vista musical, adquiriren la pràctica del cant de les lectures de la Bíblia i dels salms, consistent en la *cantilació*, una mena de declamació melòdica del text de manera improvisada, i que respectava en tot moment la prosòdia del text i l'entonació. Aquest és el precedent immediat del cant gregorià. De manera progressiva, s'intentaria consolidar un repertori de cants que s'anava

transformant perquè només es mantenia per tradició oral. Amb el temps, es va fer necessària la creació d'una notació musical que assegurés la conservació d'aquest repertori que anava en augment.

Una altra de les aportacions destacades de la litúrgia jueva va ser la forma d'interpretació de la música, que consistia en la pràctica del cant alternat. Hi havia dues maneres d'executar els cants: responsorial i antifonal. En el cant responsorial, el celebrant entonava un cant i la congregació anava responent amb un al-leluia després de cada estrofa. En el cant antifonal, hi ha dos cors que van entonant cadascuna de les estrofes de manera alternada. Aquesta segona pràctica seria utilitzada per l'Església bizantina per a la interpretació de la *salmòdia antifonal*. La *salmòdia* és el conjunt de *salmos* o cants de lloança a Déu en què els dos cors anaven entonant els diferents versicles de manera alternada.

2.2. Consolidació del cristianisme. Les litúrgies cristianes

A partir de l'adopció d'aquests elements procedents, d'una banda, del pensament i la teoria musicals gregues i, de l'altra, del ritus de la sinagoga jueva, els cristians van instaurar dos tipus de celebracions religioses: la *missa* i els *oficis*. La *missa*, o celebració del Sant Sopar, era en realitat una adaptació del que havia estat l'àpat cerimonial jueu dins el context de la litúrgia cristiana. De totes les cerimònies, aquesta era la més important, ja que serà l'única que contindrà l'element eucarístic, la consagració del pa i el vi. Els *oficis* o *hores canòniques* eren les reunions dedicades al cant dels salms i a les lectures de les Escripures segons el calendari litúrgic.

Va ser durant aquest període en el qual es va adoptar el terme *missa* per a descriure la cerimònia principal dels cristians. El nom prové de les paraules llatines amb les quals es conclou la cerimònia: «Ite, missa est», és a dir, 'Aneu, ja ha estat enviada' (fent referència a l'oració). El terme *eucaristia* procedeix del grec *eucharistein* i que es traduiria per 'donar gràcies'. Els primers cristians en un inici utilitzaven el grec en comptes del llatí en un intent d'evitar que els romans poguessin captar fàcilment el significat dels textos de les seves oracions.

A mesura que l'església s'expandia cap a Europa, el nord d'Àfrica i Àsia Menor, va anar generant diverses litúrgies i adoptà elements procedents de les pràctiques religioses locals anteriors. Tot i que mantenien una sèrie de pràctiques comunes, algunes conservaren uns trets diferencials, com les orientals, que ni tan sols continuaven amb l'ús del llatí. A Occident, van sorgir quatre ritus diversos: el romà, l'ambrosià (o milanesès), l'hispanic (o mossàrab) i el gal·licà (o franc). A partir de l'any 800, el ritus romà es va anar imposant per tot Europa gràcies a la tasca unificadora de Carlemany i els seus successors, que es van encarregar d'instaurar la litúrgia romana amb el seu repertori gregorià en substitució dels altres ritus. La pràctica del ritus ambrosià és l'única que s'ha conservat i actualment és la litúrgia oficial a l'arxidiòcesi de Milà. La raó per la qual ha subsistit aquesta litúrgia malgrat la imposició de la romana proba-

Iconografia grega

La iconografia grega també era utilitzada pels primers cristians per tal de no ser descoberts en la seva fe.



Orfeu representant la figura de Jesucrist el Bon Pastor a les catacumbes de Priscil·la a Roma.

blement és perquè Milà va ser un centre importantíssim fora de Roma, gràcies a la labor del papa sant Ambrosi, qui mantingué uns vincles culturals sòlids amb Bizanci i el món d'Orient.

La litúrgia que s'havia generat a la península Ibèrica és la hispànica, també anomenada visigòtica o mossàrab. La denominació mossàrab és perquè la practicaven els cristians durant l'època de la dominació dels àrabs. No es té constància de l'existència clara d'elements musicals procedents de la cultura àrab en aquest repertori, de manera que els estudiosos, per tal d'evitar interpretacions errònies, proposen les designacions *hispànica* o *visigòtica* com les indicades. Aquesta litúrgia va ser oficialment substituïda per la romana l'any 1071, tot i que actualment alguns dels seus ritus es conserven en determinades poblacions de Toledo, Salamanca i Valladolid. Conservem la música de la litúrgica hispànica a dos manuscrits: *Antifonari de Lleó* i el *Llibellus precum* ('Llibre de prec'), aquest darrer conegut també amb el nom de *Codex veronensis*, ja que, actualment es conserva a Verona.

Pel que fa a la consolidació de la litúrgia romana, cal esmentar les contribucions fetes pel papa Gregori el Gran i per sant Benet (480-543).

Havíem vist com l'any 313 Constantí reconeix el cristianisme com a una religió més de l'Imperi i, a partir d'aquest moment, es consolida la litúrgia romana amb unes practiques pròpies. Es va establir un calendari litúrgic en el qual es van distribuir els diferents cants al llarg de l'any. Doncs bé, una de les aportacions més importants per a la consolidació del ritus romà va ser l'establiment d'un esquema fix de les funcions de l'Església cristiana. Sant Benet, fundador de l'orde benedictí, va instaurar un model per a la vida monàstica que seria adoptat per les diferents ordes religioses, la *Regla de sant Benet*, que reuneix una sèrie de normes perquè un monestir pugui funcionar d'una manera autònoma. Aquest conjunt de normes inclou les obligacions religioses i la forma de distribució de les tasques quotidianes. D'aquesta manera, s'assegura que la comunitat de monjos que viu aïllada en un monestir sigui capaç d'autogovernar-se i cobrir les necessitats bàsiques. Així, sant Benet distribueix l'*ofici diví* (el conjunt d'oracions), en un cicle de vuit hores, de manera que cada tres hores el monjos interrompien les tasques diàries per a complir amb les obligacions religioses. Aquest conjunt d'oracions va rebre el nom d'*hores canòniques* i es dividien en: matines (*vigilæ* o *nocturna laus*), laudes (*matutini*), prima, tèrcia, sexta, nona, vespres i completes.

L'altra gran contribució a la litúrgia romana és la que va fer el papa Gregori el Gran durant el seu pontificat (590-604), consistent en la recodificació de la litúrgia mitjançant la regulació i normalització dels cants. També va prendre part en la reorganització de la *schola cantorum*, una institució dedicada a la preparació dels nens en l'ofici de música d'església. El conjunt de cants de la litúrgia romana rep el nom de cant gregorià com a conseqüència d'una llegenda

segons la qual Gregori hauria compost totes les melodies per inspiració divina. A la realitat, Gregori el Gran no és autor exclusiu de tot el repertori de cant gregorià, tot i que probablement hi va contribuir amb algunes composicions.

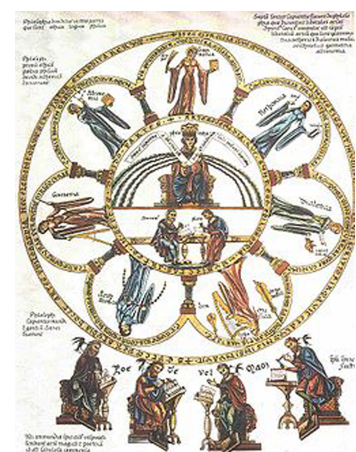
2.3. El pensament musical

El pensament musical dels primers pares de l'Església està encara molt influït per l'herència grecoromana. De fet, es dedicaren a recollir la teoria i la filosofia per adaptar-les a la ideologia cristiana. Tot i així, cal destacar les contribucions de Boeci, Marcià Fèlix Capella (més conegut com a Martianus Capella) i Sant Agustí.

Boeci era considerat la màxima autoritat en el camp del pensament musical medieval. És l'autor de l'obra titulada *De institutione musica*, redactada durant la primera meitat del segle VI, on explica què és per a ell l'art del so. De fet, el que fa és recollir el concepte de l'harmonia de les esferes des dels grecs i l'adapta al pensament medieval. Distingeix tres categories de músiques: *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*. La *musica mundana* o 'música de les esferes', mai no sentida per l'home (el que els grecs denominaven *macrocosmos*), està constituïda pel conjunt de relacions numèriques de les distàncies que es van generant entre els planetes en els seus moviments, els canvis d'estacions i els elements de la natura. La *musica humana* (per als grecs, *microcosmos*) és la que garanteix l'equilibri i la unió entre cos i ànima en l'home. A la divisió que establiren els grecs afegeix una tercera categoria, la *musica instrumentalis*. Aquesta tercera categoria es refereix a la música real, la que genera l'home i que inclou tant la música vocal com la instrumental. Per a Boeci, aquesta música és el resultat d'una imitació imperfecta de les músiques superiors, és a dir, de les dues categories anteriors.

Martianus Cappella, per la seva banda, és autor d'un tractat enciclopèdic titulat *Les noces de Mercuri i la Filologia*, en què parla de les set arts liberals, i les agrupa en dos esquemes: *trívium* o «tres camins a l'eloqüència» i *quadrívium* o «quatre camins al coneixement». El trívium inclou les arts verbals (la gramàtica, la retòrica i la dialèctica), mentre que el quadrívium es refereix a les ciències matemàtiques (l'artimètica, l'harmonia o música, la geometria i l'astronomia). Aquest era el compendi de coneixements científics i humanístics de l'edat mitjana. En el seu temps, el coneixement d'aquestes disciplines era indispensable per a poder ser considerat una persona amb cultura i educació.

Finalment cal mencionar Sant Agustí, autor del tractat *De Música*, i que inclou sis llibres. Els cinc primers parlen de metre i ritme, també recollint les aportacions dels grecs. En el sisè especula sobre temes diversos com psicologia, ètica i estètica, i sobre els efectes de la música en l'ànima, en el qual s'evidencia la influència de la teoria de l'*ethos* del pensament filosòfic grec.



Les set arts liberals
Il·luminació de Herrad von Landsberg. Segle XII.

Així, s'evidencia clarament una divisió irreconciliable entre la música *speculativa* o teòrica, per un cantó, i la música *practica*, la que realment es cantava o s'interpretava amb instruments. La teoria i el pensament musicals dels grecs va ser la base de la *musica speculativa*, que era una disciplina intel·lectual fonamentada en les ciències matemàtiques i vinculada amb l'especulació cosmològica. La música vocal o instrumental, la que realment tocaven els músics, conformen la *musica practica*. Els estudiosos, que no sabien com connectar les dues concepcions, se'n sortien dient que la música pràctica ocupava una posició molt inferior a la música especulativa i només podia arribar a ser-ne un reflex imperfecte.

3. La monodia a l'època medieval

3.1. El cant gregorià i la litúrgia romana

El cant cristià, que ja hem vist que es deriva del cant jueu, va anar evolucionant, donant lloc a diferents modalitats. De totes elles, s'acabaria imposant el ritus romà amb tot el seu repertori de cant gregorià, i va arribar a ser considerat el cant oficial de l'Europa occidental. La seva denominació procedeix del papa Gregori el Gran, perquè és deu a ell la major contribució a la consolidació d'aquest repertori de cants litúrgics, i en un intent de protegir aquest tresor musical contra els invasors llombards del nord i contra la rivalitat de Constantinoble, la capital de l'Imperi Romà d'Orient. Aquest conjunt de «cant pla» (denominació adoptada com a contraposició a «cant polifònic») que inclou una col·lecció de melodies sense ritme ni compàs, conformarà la base del culte catòlic romà fins l'any 1960, en què el concili Vaticà II (1962-65) va acceptar la substitució de l'ús del llatí per la llengua vernacle en la missa. Des d'aquell moment, la pràctica del cant gregorià ha viscut un període de decadència i avui dia només es practica de manera esporàdica en alguns centres eclesiàstics, gairebé com una relíquia.

El cant gregorià ha comportat una veritable institució musical i històrica durant molts segles i l'Església, en impulsar-lo, ha estat la responsable de l'evolució que ha experimentat la música occidental respecte d'altres sistemes musicals sorgits arreu de la geografia mundial.

3.1.1. La missa i els oficis

Com ja hem vist anteriorment, la missa constitueix la funció religiosa més important de l'Església catòlica, donat que es commemora el Sant Sopar o Eucaristia. De manera progressiva es va establir una distinció entre les parts fixes de la missa, és a dir, *ordinarium misae* ('ordinari de la missa'), i aquelles que variaven segons el dia del calendari litúrgic o la festivitat local que se celebrava, és a dir, el *proprium misae* ('propi de la missa').

Les parts de la missa són:

- Introitus
- Kyrie
- Glòria
- Al·leluia
- Tractus

- Credo
- Ofertori
- Sanctus
- Benedictus
- Agnus Dei
- Comunió

Les parts de l'*ordinari* de la missa, que són les invariables i les més importants des del punt de vista musical són:

- Kyrie
- Glòria
- Credo
- Sanctus
- Benedictus
- Agnus Dei

Segons la utilització de la música en la celebració d'aquesta cerimònia, es poden distingir tres categories de misses: la *missa solemnis*, la *missa privada* i la *missa cantata*. La *missa solemnis* ('missa solemne') és la forma cerimonial completa i la que conté més parts cantades. En aquesta missa s'alternen el cant gregorià, entonat pel celebrant, el diaca i el sotsdiaca, i el cant polifònic, interpretat pel cor de la capella. La *missa privada* ('missa privada') és la modalitat abreujada i en la qual gairebé la música és inexistent, perquè totes les parts són resades. En aquesta classe intervé només el celebrant i un assistent. La *missa cantata* ('missa cantada') és una fórmula intermèdia. En aquesta classe, un únic celebrant entona el cant gregorià i el cor interpreta les parts polifòniques.

Els oficis o hores canòniques, per la seva banda, inclouen tot el conjunt de salms, oracions, himnes, càntics, responsoris, antífoes i les lectures o lliçons.

El conjunt d'oficis es divideixen en hores majors i menors. Les hores menors són les que es celebren mentre hi ha llum solar. Les hores majors solen coincidir amb el crepuscle o la nit, sobretot en l'estació hivernal. Entre les hores majors, les vespres, les matines i les laudes presenten una elaboració formal i musical més complexa que la resta i són els oficis més llargs, ja que són els cultes que van evolucionar de les primitives vigílies. Per altra banda, la majoria dels cants es concentren en les hores nocturnes, atès que durant el dia el monjos havien d'invertir més temps en les tasques quotidianes i disposaven de menys temps per a l'oració.

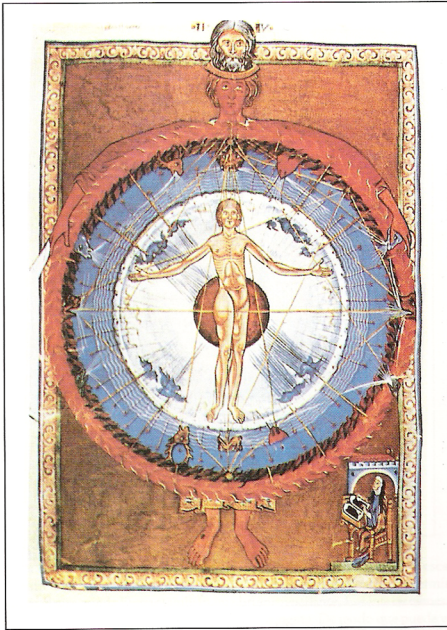
Els vuit oficis o hores canòniques

Hores majors	1) <i>Matines</i> (poc després de mitjanit)
	2) <i>Laudes</i> (a l'alba)
Hores menors	3) <i>Prima</i> (a les sis del matí)
	4) <i>Tèrcia</i> (a les nou del matí)
	5) <i>Sexta</i> (al migdia)
	6) <i>Nona</i> (a les tres de la tarda)
Hores majors	7) <i>Vespres</i> (al capvespre)
	8) <i>Completes</i> (abans d'anar a dormir)

Els cants de les misses i dels oficis tenen característiques comunes. Atenent a la forma d'interpretació dels cants litúrgics, aquests es classifiquen en tres categories: antifonals, responsorials o directes. En els cants antifonals, dos cors van entonant de manera alternada les diferents estrofes; en els cants responsorials s'alternen solistes i cor; en els cants directes els solistes i el cor canten a la vegada. Segons la relació entre la síl·laba i la nota, l'estil de cadascun dels cants pot ser de tres formes: sil·làbic, quan una síl·laba correspon a una sola nota; neumàtic, quan una síl·laba correspon a dues o més notes; i melismàtic, una sola síl·laba s'entona amb un llarg motiu melòdic ornamentat. Generalment, els cants que tenen textos llargs solen ser sil·làbics, com els salms, mentre que els cants amb poc text, com els al·leluies, tenen un estil melismàtic.

La major part del repertori de cant gregorià és anònim, ja que en un inici es conservava per tradició oral. A partir del moment en què es va poder recollir i conservar aquest patrimoni per escrit gràcies a la creació de la notació musical, aparegueren alguns noms, com per exemple, Robert el Pietós (995-1031) o Hermannus Contractus (1013-1054). Cal mencionar especialment la contribució de l'abadessa Hildegard von Bingen (1098-1179), autora de *Symphoniae harmoniae celestium revelationum*, un títol que fa una clara al·lusió al concepte de l'harmonia de les esferes i a la idea de la música com la més elevada de totes les activitats humanes. Hildegard von Bingen va ser una figura polifacètica (poetessa, compositora, miniaturista, erudita...) i, malgrat que l'Església impedia la participació activa de les dones en la celebració dels cultes i en la creació musical, va tenir la fortuna de veure reconeguda la seva obra i de ser respectada com a poetessa i compositora, i va arribar a mantenir correspondència amb altres grans personalitats del món de la cultura.

A la il·lustració següent veiem la reproducció d'una miniatura en què Hildegard plasma la idea de l'*harmonia de les esferes* simbolitzada per un *Cercle* que inclou l'univers i els petits cercles concèntrics, que simbolitzen el *macrocosmos* i el *microcosmos*. Per altra banda, podem observar la importància de la simbologia dels números que estan relacionats amb els intervals musicals o els ritmes: el tres, relacionat amb la Trinitat; el quatre, relacionat amb els elements de l'univers, els quatre punts cardinals, les quatre estacions de l'any, etc.



La triple figura abraça el univers enter: un cercle de foc clar, otro de «foc negre», un cercle de aire humedat, otro de aire blanc, un segund estrato aéreo (pintados con la precisión que caracteriza el texto). Una figura humana, situada en el centro, recibe los soplos que envían, desde los cuatro lados, cabezas de animales –leopardo, león, lobo, oso, cangrejo, ciervo, serpiente y cordero–, mientras que los planetas brillan «en dirección a las cabezas de los animales y a la figura del hombre».

3.1.2. Formes especials del cant gregorià

Amb la intenció de donar un caràcter més solemne a algunes festes del calendari litúrgic van anar sorgint altres formes especials del cant gregorià, com els trops, les seqüències i els drames litúrgics. Quan els cants de la missa contenen textos extensos, l'estil de la música era majoritàriament sil·làbic (és a dir, mantenen la correspondència entre síl·laba-nota), però en aquelles parts com l'Introït, el Glòria o l'Al·leluia, en què el text era breu, es tendia a utilitzar una música d'estil melismàtic per a allargar-ne l'extensió. Era fàcil recordar la música dels textos que eren llargs, perquè eren majoritàriament sil·làbics, però no passava el mateix amb els cants melismàtics. Un procediment per a facilitar la memorització de les parts melismàtiques d'aquests cants va ser l'adaptació de paraules noves o textos breus que no tenien a veure amb el contingut del text del cant original. Neix així el trop. Amb el temps, els trops van anar esdevenint més elaborats, i es van arribar a intercalar fragments sencers de text i melodia nous. Durant els segles X i XI van ser un dels gèneres musicals més cultivats.

La seqüència (*sequentia*, derivat del llatí *sequor*, 'seguir') és una classe especial de trop. Les seqüències són passatges melismàtics especialment elaborats i extensos que s'havien separat del cant original en el qual s'havia generat per a independitzar-se i donar lloc a una nova forma basada en el cant de diverses estrofes en què es repetia la música en cadascuna d'elles amb poques modificacions. Aquesta forma de cant repetitiu o estròfic podia assumir elements procedents de la música folklòrica, i això va afavorir la seva popularitat. Com a conseqüència de la seva gran acceptació per part del públic, durant els segles XI i XIII gran part d'aquestes seqüències van ser escrites, posant en perill la supremacia del cant bàsic d'on procedien. Per aquest motiu, el Concili de Trento (1545-1564) va prohibir la pràctica de les seqüències amb l'excepció

de quatre. D'entre les que van sobreviure, les més conegudes són el *Dies Irae* ('Dies d'ira'), generada dins el context del rèquiem o missa de difunts, i l'*Stabat Mater*, que s'entonava la vigília del dia en què Jesucrist va ser crucificat i en la qual es descriu el sofriment de la mare al peu de la creu contemplant el fill sense vida. Aquest ha estat un dels textos més musicats pels compositors al llarg de la història de la música (fins i tot en estil operístic, com és el cas de l'*Stabat Mater* de Rossini).

El drama litúrgic és de les tres formes especials del cant gregorià la més completa i original de Església medieval i s'evidencia d'una manera clara la intencionalitat d'atraure els fidels a les funcions religioses. Consistia en la posada en escena d'un passatge de la vida de Crist o de la Mare de Déu. Un dels primers drames litúrgics més antics conservats, que està datat al segle X, consisteix en la representació del capítol de la Bíblia que narra la trobada entre les tres Maries i l'àngel davant la tomba de Crist el matí de Pasqua. Aquest drama precedia l'introït de la missa del diumenge de Pasqua de Resurrecció. Més tard sorgiren variants centrades en la representació de passatges de la vida dels sants locals o alguns personatges de l'Antic Testament, com per exemple, *L'obra de Daniel* i *L'obra d'Herodes*, que són alguns dels més antics conservats. Aquesta forma es va anar estenent per tot Europa, fent-se cada cop més elaborada, no sols en l'aspecte formal i musical, amb la introducció de nous diàlegs i música, sinó també en el sentit escenogràfic, i més encara amb la inclusió de decorats, vestuaris i dramatització. El drama litúrgic és un dels precedents més importants de l'oratori.

A la península Ibèrica també va arribar la pràctica del drama litúrgic. Un dels drames més antics conservats és *Baltasar, Gaspar i Melcior*, en el qual s'escenifica l'adoració dels reis al nen Jesús i que tradicionalment es representava durant la festivitat de l'Epifania al monestir de Ripoll.

A banda del drama litúrgic, al nostre país es van cultivar dues modalitats autòctones i, a diferència dels drames, llengua vernacla (castellà, català o gallec). El *Misteri* i *Cant de la Sibila*. El *Misteri* consisteix en la representació d'un esdeveniment aparentment enigmàtic o llegendari. Al nostre país, els més populars són els que es relacionaven amb la Verge, com a seqüència de la forta devoció mariana. Un dels més coneguts és el *Misteri d'Elx*, anomenat també *Festa d'Elx*, representat a la catedral d'Elx (Alacant) que narra el misteri de l'Assumpció de la Verge. Per a la representació d'aquest misteri s'utilitzava tot un dispositiu escènic que incloïa una sèrie de politges per tal d'elevat el personatge que representava Maria en la seva ascensió cap a la cúpula de la catedral d'Elx. La seva popularitat ha fet que se n'hagi recuperat i conservat la tradició. El *Cant de la Sibila* és l'altra modalitat més popular. Conreada dins l'àrea catalana, consistia en l'entonació d'uns versos sobre el Judici final, durant la celebració de la Missa del Gall, la vigília de Nadal. Una de les versions més conegudes, de les que es conserven, procedeix del monestir de Ripoll.



Les tres Maries
Les tres Maries i l'àngel davant la tomba de Crist, per Duccio Di Buoninsegna. Segles XIII–XIV.

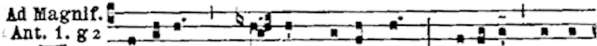
3.2. La teoria musical medieval

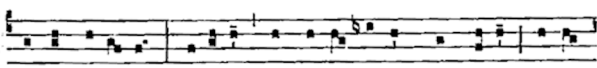
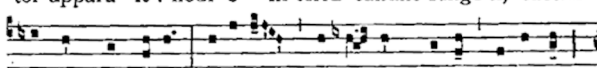
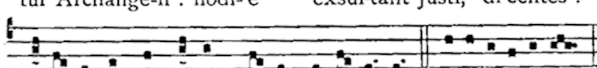
El progressiu augment del repertori de cant gregorià que es transmetia de manera oral va fer necessària la creació d'unes grafies que, posades damunt el text, fessin de guió per a poder recordar la música que l'acompanyava. S'introduí una línia horitzontal al voltant de la qual s'anaven distribuint aquests signes denominats *neumes* (en llatí 'alè'). Aquest línia referencial corresponia a la nota fa. Posteriorment s'hi va afegir una segona línia paral·lela i que representava la nota do. Aquests signes només donaven una certa idea del sentit ascendent o descendent de la melodia.

Sembla que el primer en utilitzar una pauta musical va ser el monjo Hucbald de Saint-Amand (ca. 840-930), qui dibuixà diverses línies horitzontals superposades, entre les quals es col·locaven les síl·labes del text que s'havia de cantar. La tradició fa al monjo benedictí Guido (ca. 992-1050) i procedent d'Arezzo (Itàlia) el creador del *tetragrama*, o pauta de quatre línies (predecessor de l'actual *pentagrama* o pauta de cinc línies) i les claus, que són els signes col·locats al començament del pentagrama i que indiquen l'efecte d'entonació d'una nota. Les línies que eren precedides de les lletres *F* i *C*, que corresponien a les notes fa i do, respectivament. Aquestes lletres servien de referència per a saber l'altura relativa de la resta de les notes que s'anaven distribuint entre les línies. Més tard es va afegir la lletra *G* davant la línia que representava a la nota sol. La forma d'aquestes lletres va anar evolucionant, fins a donar lloc a les actuals claus de sol (&), de fa (?) i de do (B). Els neumes per la seva banda, van anar evolucionant fins a obtenir una forma quadrada, i van donar lloc al denominat sistema de *notació quadrada*.

Exemple musical Antífona «Hodie Christus natus est» en notació quadrada

HODIE CHRISTUS NATUS EST
Antiphona ad Vesperas Nativitatis
(Sic cantatur tantum in die festi : alias servatur tonus communis.)

Ad Magnif. 
Ant. 1. g 2

H Odi-e • Chrí-stus ná-tus est : hódi-e Salvá-

tor appáru- it : hódi-e in térra cánunt Ange-li, laetán-

tur Archánge-li : hódi-e exsúl-tant jústi, di-céntes :

Gló-ri-a in excélsis Dé-o, alle-lú-ia. E u o u a e.

Cant. Magnificat. 1. g². 207, vel 213.

Durant l'edat mitjana, el sistema utilitzat per a designar els graus de l'escala era alfabètic. Va ser Guido d'Arezzo qui ideà un nou sistema de designació dels graus de l'escala. Guido, que era mestre de cor de la catedral d'Arezzo, era conscient de la necessitat d'un sistema per a ensenyar cant d'oïda als nens, sense partitura i de forma ràpida i eficient. Guido va prendre una tonada en la

qual cada verset començava successivament una nota més amunt, la va desproveir del text original i li va aplicar el text dels versos de l'Himne de Sant Joan *Ut queant laxis*. Va extraure les primeres síl·labes de cada vers del poema i les va associar a la nota amb cadascuna de les notes de l'escala que se succeïen de manera ascendent: «*Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, La bii beatum, Sancte I ohannes.*» D'aquesta manera sorgiren les notes ut-re-mi-fa-sol-la amb una alçada acústica pròpia. El nom de la nota ut es substituiria més tard per do perquè es considerava més eufònic. La nota Si va ser l'última en ser introduïda, fet que va generar el nostre sistema heptatonal. El si no va rebre nom propi fins al segle XIV, ja que no tenia entonació fixa, podia ser natural o bemoll: si a la melodia hi havia relativament a prop un fa del Si, aquest era cantat bemoll, encara que no estigués indicat a la partitura, per a evitar la distància intervàlica de quarta augmentada, denominat *Diabulus in Musica*, per ser considerat l'interval més dissonant.

Sistema de Guido de Arezzo

Assigna a cada nota a la primera síl·laba de l'Himne de Sant Joan:

- *Ut*¹ queant laxis,
- *Resonare fibris,*
- *Mira gestorum,*
- *Famuli tuorum,*
- *Solve polluti, La bii beatum,*
- *Sancte I ohannes.*

Traducció: 'Perquè els teus servents puguin cantar adequadament les meravelles dels teus actes, elimina tota màcula de culpa dels seus llavis impurs, oh sant Joan!'

El sistema de solmització sil·làbica ideat per Guido d'Arezzo va implicar un gran avenç en la música i va tenir una gran acollida en el seu temps. D'aquesta manera, dissenyà un sistema basat en l'ordenació dels graus de l'escala en tres hexacords, és a dir, escales de sis notes: el primer, de sol a mi; el segon, de fa a re i el tercer, de do a la. Com veiem, no s'inclou encara el setè grau per a evitar la distància intervàlica de quarta augmentada entre les notes fa i si. En l'hexacord fa-re el si és *b* justament per a evitar aquest interval de quarta augmentada. Aquest sistema d'hexacords va ser anomenat *solmització*, fent referència a les notes extremes del primer hexacord, les notes sol i mi. Amb el temps, el nom solmització seria substituït per *solfeig* (sol-fa), coincidint amb l'acceptació del setè grau i per tant, l'escala heptatonal.

Aquests hexacords, creats a partir de les notes so, sol i fa, van rebre, respectivament, les denominacions *natural*, *durum* i *molle*. La distància intervàlica dels diferents graus era el mateix: to-to-semitò-to-to. Les denominacions *molle* ('tou') i *durum* ('dur') dels hexacords a partir de les notes sol i en fa indiquen la forma del signe aplicat a la nota si. A l'hexacord sol, el si és natural i aquest precedit d'una *b* quadrada (en llatí, *b quadrum*); a l'hexacord fa, el si és bemoll i l'acompanya una *b* rodona (*b rotundum*). La grafia del *b molle* va evolucionar cap al *bemoll* (β) de la notació musical moderna, mentre que el *b quadrum*,

⁽¹⁾ *Ut* seria més tard substituït per *Do*.

per la seva banda, va donar lloc al *bequadre* (\flat) i al sostingut (\sharp). Aquests tres són els signes d'alteració que s'utilitzen en l'escriptura musical moderna: el sostingut eleva un semitò la nota, mentre que el bemoll la rebaixa; el bequadre anul·la l'efecte d'una alteració anterior i fa tornar la nota natural, és a dir, a l'altura original.

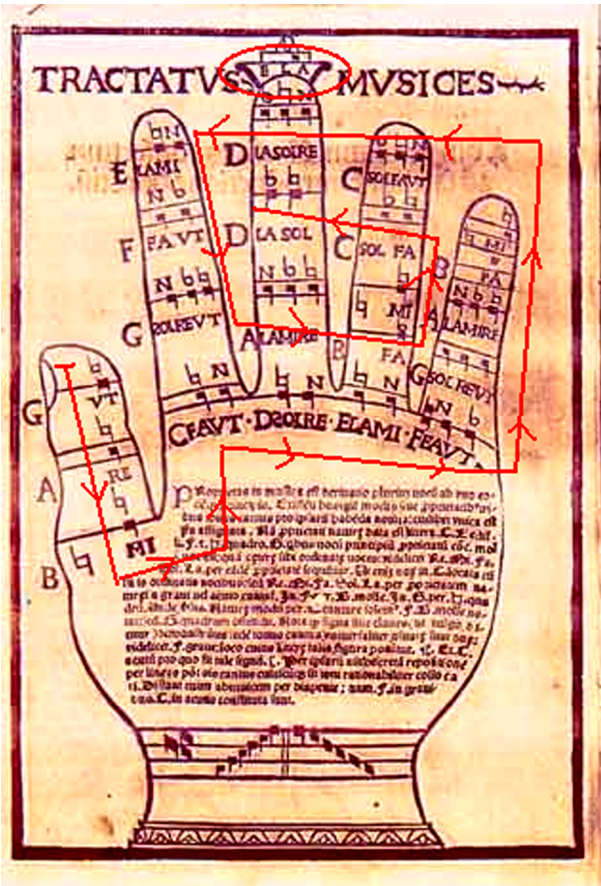
Les correspondències entre les notes dels dos sistemes, l'alfabètic i el sil·làbic ideat per Guido són les següents:

A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

El sistema instaurat per Guido és el que ha perdurat fins als nostres dies. El sistema alfabètic és encara utilitzat pels alemanys i els anglesos per a designar les tonalitats (per exemple, A menor correspon a la menor).

Un cop proposat el sistema sil·làbic i amb una finalitat igualment didàctica, Guido va crear un mètode per a ajudar a memoritzar l'alçada acústica de cada nota i que ha rebut els noms de *mà guidoniana* o mà de Guido i que consistia en una mà esquerra oberta on apareixien dibuixades les vint notes del sistema musical. Aquestes notes eren el resultat de la superposició dels tres hexacords establerts per Guido. Les notes apareixen anotades en diferents parts de cadascun dels cinc dits de la mà esquerra i aquesta correspon a una nota d'alçada acústica diferent. El mestre va assenyalant amb un dit de la mà dreta la nota que s'ha d'entonar. Aquest procediment es va fer famós en la seva època i es va utilitzar com a base per a l'ensenyament del cant fins aproximadament l'any 1600.

La mà de Guido



Guido d'Arezzo descriu en el seu tractat *Micrologus* (ca. 1025-28) el sistema modal gregorià constituït per vuit modes construïts a partir d'una *finalis* (o 'nota final' i inicial). Els modes apareixen ordenats en quatre parelles (*Protus*, *Deuterus*, *Tritus* i *Tetrardus*) i se'ls assigna un nombre parell als autèntics (o modes originals) i un de senar als plagals (o derivats dels autèntics). A diferència de les escales gregues, les escales modals medievals segueixen una línia ascendent. Les notes que porten inicial en majúscula significa que estan una octava per sobre de les que tenen la inicial en minúscula (per exemple: do-re-mi-fa-sol-la-si-do).

Ordenats en quatre parelles (*Protus*, *Deuterus*, *Tritus* i *Tetrardus*), els parells reben el nom d'autèntics i els imparells de plagals:

<i>Protus</i> autèntic (de re a Re)	<i>Protus</i> plagal (de la a La);
<i>Deuterus</i> autèntic (de mi a Mi)	<i>Deuterus</i> plagal (de si a Si);
<i>Tritus</i> autèntic (de fa a Fa)	<i>Tritus</i> plagal (de do a Do);
<i>Tetrardus</i> autèntic (de sol a Sol)	<i>Tetrardus</i> plagal (de re a Re).

Durant el segle x, alguns teòrics van aplicar els noms originals de les escales gregues als modes gregorians (per exemple, el *protus* autèntic era denominat *dòric*). Això va ser conseqüència d'una traducció mal feta sobre uns principis de

la teoria musical grega que Boeci havia recollit en el seu tractat *Micrologus* (ca. 1025-28). Aquest ha provocat una confusió entre els sistemes musicals grec i gregorià, malgrat que segueixen procediments diversos. Encara avui dia alguns estudiosos utilitzen la denominació de les escales gregues per a referir-se als modes gregorians.

Exemple del mode *tetrardus* autèntic



Ps. Exsul-tá-te Dé-o adju-tó-ri nóstro : * ju-bi-lá-te Dé- o

Já- cob. Gló-ri- a Pátri. E u o u a e.

4. La monodia profana a l'edat mitjana

La música sacra havia rebut un impuls importantíssim a partir de les contribucions fetes per músics com Hucbald o Guido d'Arezzo per a la consolidació de l'escriptura musical. No solament asseguraria la conservació d'un repertori que augmentava amb el pas del temps, sinó que n'afavoriria la difusió.

La situació de la música profana era ben diferent, ja que la major part del repertori es transmetia per via oral. La música dels trobadors va ser el primer en tenir la fortuna de conservar-se per escrit (a partir del segle XII), perquè eren part d'un art poeticomusical cultivat per les classes més altes d'una societat feudal ben consolidada i, per tant, amb els recursos necessaris per a plasmar la seva producció per escrit. En conseqüència, no tenim gaires testimonis per escrit sobre la música profana medieval, a excepció del repertori trobadoresc.

4.1. Modalitats de la cançó profana

La producció més antiga conservada de cançó monòdica profana és un conjunt de melodies que reben la denominació de *Cançons dels goliards*. Els goliards eren estudiants universitaris rodamóns amb recursos econòmics suficients que es dedicaven a anar voltant pels diferents centres culturals del centre d'Europa. Escrites entre els segles XI i XII, aquestes cançons que es conserven amb una escriptura difícil de desxifrar se centraven en descriure els plaers sensuals de la vida. La sàtira és un dels elements més destacats del repertori dels goliards, que evidencia una actitud crítica i burlesca a determinats estaments socials de l'edat mitjana.

Si les *cançons de goliards* són les primeres manifestacions per escrit de la música profana medieval en llatí, les fonts més antigues de música no sacra i escrita en llengua vernacla que ens han arribat són les *chansons de geste* ('cançons de gesta').

Les cançons de gesta eren poemes èpics en els quals els protagonistes, els mateixos intèrprets, narraven determinats fets de la seva vida fent gala de les seves heroicitats. Aquest repertori està molt connectat amb la tradició de les cançons aristocràtiques vernacles existents a la cort d'Aquitània, al Sud de França. El duc Guillem IX de Poitiers es dedicava a entretenir els seus convidats fent el paper de trobador amb relats sobre els seus èxits i fracassos en els seus viatges, i d'aquí prové el nom de *cançons de gesta*.

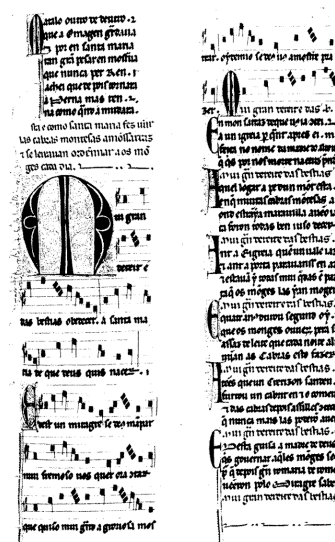
Dins el context geogràfic de la península Ibèrica destaquen les *cantigues monòfòniques*, una antologia de cançons amb text galaicoportuguès coneguts popularment amb el nom de *Cantigas de Santa Maria*. Aquest repertori de cançó monòdica medieval va ser recopilat per Alfons X el Savi (1252-1284), rei de Castella i Lleó. Tot i tractar-se de cançons de lloança a la Verge, la temàtica és molt popular i el tractament molt festiu i desenfadat. Per a la confecció d'aquest repertori, Alfons X va demanar col·laboració a tota mena de figures del món de la música de diversa procedència, trobadors provençals, joglars castellans, músics moros i sefardites. Els convidava a venir a la seva cort, a Toledo, ciutat que en aquell temps era un exemple modèlic de tolerància entre diverses cultures existents a la península Ibèrica. El rei, home culte i gran amant de la música, també hi va fer una destacada aportació com a compositor.

Dins el context de l'art trobadoresc trobem la balada (*ballade*). Les balades eren poemes escrits, musicats i interpretats pels propis trobadors. Quan cantava aquests poemes, el trobador generalment s'acompanyava ell mateix amb un acompanyament improvisat, executat amb un instrument de corda polifònic, com un llaüt o una arpa. El terme procedeix del llatí *ballare*, tot i que inclou una extensa varietat de formes de cançó que va des de l'estructura més senzilla i d'estil líric fins a les que podien ser ballades i, fins i tot escenificades. Un exemple de cançó de trobador amb caràcter de dansa és *Kalenda maia*, atribuïda al poeta Raimbaut de Vaqueiras. De les formes més líriques, la modalitat preferida pels trobadors era la pastorel·la (en francès, *pastourelle*), en la qual es descriu el procés d'una pastora per part del cavaller, amb qui intentava consumir l'amor físic que no podia tenir amb la dama de la qual realment estava enamorat i amb la qual mantenia una relació platònica. El tema més utilitzat era l'amor cortesà, que corresponia amb els ideals cavallerescos del trobador, i molt sovint identificaven l'amor platònic amb el culte a la Verge Maria.

4.2. Joglars i trobadors

Entre les figures que més van contribuir a la difusió del cant monòdic durant l'edat mitjana destaquen els joglars (del francès *jongleurs*). Eren grups d'homes i dones que procedien de les classes socials més baixes. No tenien residència fixa. La major part d'ells tenien un perfil molt polifacètic. No solament coneixien de memòria una gran quantitat de cançons profanes medievals de diversa procedència i temàtica, sinó que es guanyaven la vida ballant, actuant i sovint fent de malabaristes.

L'altra figura més important de la cançó monòdica profana és el trobador. A diferència dels joglars, els trobadors pertanyien a les classes més altes d'una societat feudal ben consolidada. Generalment eren cavallers, però molts d'ells eren reis. La seva formació humanística els motivaria a cultivar la poesia i a posar-ne la música. Els trobadors eren poetes compositors procedents de la zona que actualment comprèn la França meridional. *Trobador* és un terme proven-



Cantiga
Cantiga LII del j.b.2 el còdex prínceps de l'Escorial, dedicada a la Verge de Montserrat.

çal, ve de *troubadour*, i escrivien els seus poemes en la *llengua d'oc*. Una figura emparentada va ser el *trouvère*, procedent del nord de França i que utilitzaven la *llengua d'oèuil*.

Alguns del més cèlebres trobadors van ser Bernart de Ventadorn (1145-1195) i Adam de la Halle (ca. 1230-ca. 1288), autor, aquest darrer d'una de les obres més difoses en el seu temps, *Li gjeus de Robin et Marion* ('El joc de Robin i Marion'), un diàleg pastoral amb cançons. Dins del context geogràfic català destaquen noms com Guillem de Bergadà (ca. 1140-ca. 1200), Cerverí de Girona (s. XIII) i Ramon de Besalú (s. XII–XIII).

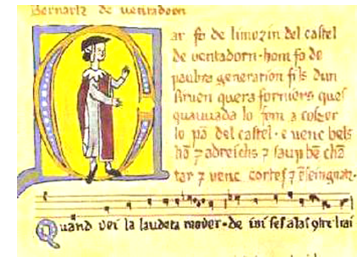
L'art dels trobadors va ser modèlic a partir del segle XIII. Algunes de les figures que assumiren aquest patró són el *Minnesinger* i els *Meistersinger*. El *Minnesinger* és l'equivalent a la modalitat germànica del trobador provençal. La denominació d'aquests cavallers centreeuropeus prové dels termes *Minne* (de l'alemany antic, 'amor'), i *Singer* ('cantor'). Un dels més famosos va ser Walther von der Vogelwilde, que morí entorn de 1230 i que probablement inspirà a Wagner el paper protagonista de la seva òpera *Els Mestres Cantors*. La seva producció lírica rep el nom de *Minnelieder* ('cançons d'amor') i té un caràcter senzill i molt més místic i platònic que el dels trobadors. Tot i així, hi ha una modalitat anomenada *Wachterlieder* ('cançons de l'alba') que consistia en unes cançons que cantava un amic fidel dels amants que dormien junts, i que estava fent la guàrdia a prop de l'estança amb la intenció d'advertir-los de la proximitat de l'aurora i, per tant, de la urgència de separar-se per tal de no ser descoberts pel marit, el pare o el germà de la dama.

Els *Meistersinger*, per la seva banda, eren comerciants i artesans que, tot i no pertànyer a les classes socials altes, havien tingut accés a una educació i una cultura i volien contribuir a l'art musical. Els *Meistersinger* s'esforçaven en la composició de les seves cançons de tal manera que la seva escriptura va ser considerada modèlica, d'aquí ve la denominació alemanya que podríem traduir per 'mestres cantors'. Richard Wagner a la seva òpera *Die Meistersinger von Nürnberg* ('Els mestres cantors de Nuremberg', 1867) fa un retrat entranyable d'aquests músics.

4.3. La música instrumental

Pocs testimonis ens han arribat sobre la música instrumental, que en aquesta època té una destinació predominantment per a dansa. Es té coneixement d'una forma de dansa molt cultivada en aquesta època, l'*estampie* o estampida, de ritme i d'estructura melòdica molt recurrent. Conreada entre els segles XIII i XIV, aquesta és la primera modalitat dansada que ens ha arribat amb forma escrita, ja que estava molt connectada amb els ambients cortesans de l'època.

Alguns dels instruments més utilitzats durant l'edat mitjana eren la *vielle*, la viola de roda i l'orgue. La *vielle* o *viela* és un instrument d'arc emparentat amb les fídules i és precedent de la viola de gamba renaixentista. La viola de roda



Cançó de l'Alosa, de Bernat de Ventadorn

(*organistrum* o *zampoña*) és una *viela* tocada per una roda giratòria composta de petites vares i que feia fregar permanentment les cordes (generalment tres). L'alçada de les notes està determinada per l'acció d'un teclat connectat a la viola.

D'orgues, n'hi havia de dos tipus, el *portatiu* o portàtil, en el qual una mà tocava el teclat i amb l'altre s'accionava la manxa que proporcionava als tubs l'aire necessari, i el positiu, que és un orgue fix de mida reduïda. L'orgue portàtil va ser creat per a les processons litúrgiques.

Altres instruments eren el saltiri (antecedent llunyà del clavicèmbal i del clavicordi), la flauta (tant la travessera com la dolça), la xeremia (parent llunyà de l'oboè), el sacabutx (antecedent del trombó de vares) i la gaita o cornamusa.

Il·lustracions, segons testimonis gràfics d'aquella època, d'alguns dels més importants instruments emprats:

Instruments de l'edat mitjana



Organistrum
(catedral de Santiago)



Zampoña
(Cantigas de Santa Maria)



Viella
(Cantigas de Santa Maria)



Arpa
(Cantigas de Santa Maria)



Saltiri
(Cantigas de Santa Maria)



Cítara
(Cantigas de Santa Maria)



Ordecillo
(Cantigas de Santa Maria)



Orgue portatiu
(Cant. de Santa Maria)



Sabebas
(Cantigas de Santa Maria)

5. La polifonia a l'edat mitjana

Durant la segona meitat del segle XII, París s'havia consolidat com un centre cultural i musical de primera magnitud. A banda de l'existència d'una universitat que afavoria l'arribada de novetats culturals, la construcció d'una nova catedral dedicada a *Notre Dame* i l'aparició per primer cop d'un llibre que contenia una gran quantitat de música per als oficis que cobria tot el calendari litúrgic comporten un nou impuls per a l'evolució de la música vocal sacra. El llibre, titulat *Magnus liber organi*, es va perdre, però en conservem còpies amb algunes variacions a la península Ibèrica, a Anglaterra i a Itàlia. Aquest manuscrit és un testimoni del naixement de la polifonia o 'música per a diverses veus', una nova tècnica que comportaria un avenç important en la història de la música i que substituirà progressivament la monodia o 'música per a una sola veu'. Dues figures van ser les encarregades de recopilar aquest repertori: els monjos Leoninus, conegut amb el sobrenom d'*optimus organista* (ca. 1159-ca. 1201), i Perotinus, a qui s'anomena, *magnus organista* (ca. 1170-ca. 1236). Com veurem més endavant, aquí el terme *organista* significa 'compositor d'*organum*', no intèrpret de l'orgue.

5.1. Ars antiqua

Es coneix el període comprès entre la segona meitat del segle XII fins al final del segle XIII amb el nom d'*ars antiqua* o 'estil de composició a la manera antiga' per a distingir-lo de l'*ars nova* o 'estil de compondre a la manera nova o moderna', que serveix per a referir-se a l'època que abasta pràcticament tot el segle XIV. Les tècniques de composició que aporta l'*ars antiqua* són: l'*organum*, el *conductus* i el motet.

5.1.1. Noves tècniques de composició

Els primers testimonis per escrit de la pràctica de cantar a dues o més veus simultàniament o diafonia daten del segle X. En concret, les primeres composicions escrites per a dues veus es conserven en un tractat de música que porta per títol *Musica Enchiriadis* ('Manual de música'), i que alguns atribueixen al monjo benedictí Hucbald i altres al francès Hoger de Laon. En aquest tractat es descriu un procediment conegut amb el nom d'*organum* i que consistia en l'execució de la melodia d'un cant gregorià o cant pla per part d'una veu i la duplicació d'aquesta mateixa línia melòdica de manera paral·lela a una distància intervèl·lica de quinta o bé de quarta per sobre. La veu que interpreta la melodia original s'anomena *vox principalis*, i la veu que duplica aquesta línia *vox organalis*. El terme *organum* aquí no té res a veure amb l'orgue, l'instrument musical. El mot prové del llatí, *organum*, que significa 'cos' i probablement fa referència al sentit de «donar cos» al cant pla. Aquesta tècnica senzilla de fer polifonia se solia improvisar. El tractat indica que el cant pla pot ser doblat

de manera simultània a distància de quintes justes paral·leles per damunt, de quartes justes per sota i d'octaves per damunt. D'aquesta manera, la peça pot convertir-se en una composició a tres o quatre veus. Aquest procediment consistent en la duplicació improvisada de dues o més línies melòdiques a partir d'un cant pla i a distància paral·lela del que denominem *consonàncies perfectes* (quartes, quintes i octaves justes) rep el nom d'*organum estricte* o *paral·lel*, i s'aplicava a determinades parts de la litúrgia per a donar un caràcter més atractiu a la seva interpretació.

Aviat, però, es va provar de fer una línia melòdica independent a base d'alternar aquests intervals, sempre de quartes, quintes i octaves justes, respecte de la melodia principal. Les veus continuaven seguint la mateixa pauta rítmica, és a dir, el que es denomina *nota contra nota*. Aquesta nova modalitat rep el nom d'*organum lliure*. Els primers exemples de repertori d'*organum lliure* ja escrits els trobem al document que porta per títol *Tropari de Winchester* i que va ser escrit durant el segle X.

Entorn del segle XII s'havia estès una nova classe, l'*organum florit* o *melismàtic*, també conegut amb el nom d'*Aquitània*. Es tractava de donar encara més independència a la veu construïda sobre el cant pla amb un ritme més elaborat. La veu que executava el cant pla va rebre el nom de *tenor* (en llatí, 'el que té, el que sosté') i la línia melòdica que executava va rebre el nom de *cantus firmus*. La nova línia melòdica creada sobre la base d'aquest *cantus firmus* tenia inserits fragments melismàtics entre les notes que originalment seguien la mateixa pauta rítmica del *cantus firmus*. Aquests fragments ja incloïen tot tipus d'intervals, consonants i dissonants (per als compositors de l'època, tots els altres intervals que no fossin de quarta, quinta o octava justa). Les composicions més antigues que conservem d'aquesta tercera classe d'*organum* es troben a l'abadia de sant Marçal de Llemotges, a França, i Santiago de Compostel·la, a Galícia. Com ja hem vist, la veu que executava el *cantus firmus* rebia el nom de *tenor*. La veu que aportava una línia melòdica independent per sobre del *tenor* era denominada *duplum*, i la que s'afegia per sobre de l'anterior, *triplum*. Seguint el mateix criteri, les composicions per a dos, tres o per a quatre veus, es van denominar, respectivament, *organum triplum*, *duplum* i *quadriplum*.

Exemples

1) *Organum paral·lel* o *estricte*. La veu superposada al cant pla es desenvolupa paral·lela mantenint la distància de quinta.



2) *Organum lliure*. La línia melòdica superposada es mou combinant les distàncies de quintes, quartes i octaves justes (considerades totes elles «consonàncies perfectes») respecte de la veu que fa el cant pla.



3) *Organum melismàtic*. La veu que va per sobre del cant pla té inserits fragments melismàtics entre les notes principals. Aquí ja s'admeten totes les distàncies interval·liques.



A banda de l'*organum* amb les seves variants, les altres dues formes de composició més utilitzades en l'*ars antiqua* eren el *conductus* i el motet. El *conductus*, a diferència de l'*organum*, no està construït sobre la base d'un *cantus firmus*, és a dir, una melodia gregoriana preexistent, sinó que és una composició tota ella de nova creació. Concebuda per a ser interpretada durant les processons, el *conductus* (una música «conduïda») era de factura senzilla, amb una música repetitiva, pensada perquè es perllongués mentre durava la desfilada.

5.1.2. El motet politextual

La forma que va triomfar durant aquesta època va ser el *motet*. El motet és el resultat d'un procés evolutiu de la pràctica d'inserir fragments melismàtics entre les notes de la línia melòdica superposada al *cantus firmus* per a embellir-la (l'*organum melismàtic*). Durant el segle XIII, aquest procediment era molt habitual i els fragments inserits cada cop més elaborats i extensos. Alguns d'aquests fragments van passar a ser petites composicions independents que es podien inserir indistintament en qualsevol part de diferents cants litúrgics, i que rebien el nom de *clàusules substitutives*, per la seva versatilitat. Seguint el precedent dels trops (com hem vist en l'apartat anterior), a aquestes clàusules substitutives, que eren línies melòdiques sense paraules, se'ls adaptà un text curt, perquè pogués ser la base d'una composició polifònica nova en qualitat de cant pla. Aquesta base, que era la melodia del *cantus firmus*, sempre en la veu del *tenor*, era fragmentada en períodes separats per pauses, seguint un esquema rígid i repetitiu. Sobre aquesta base se superposà una nova línia melòdica molt més elaborada i que tenia un text nou, també molt més extens que el del tenor. Aquesta veu va rebre el nom de *motectus* (motet), paraula derivada del francès *mot* ('mot', 'paraula') precisament perquè era una nova línia melòdica a la qual s'adaptava un text independent del que tenia la veu del tenor. Per extensió, la composició basada en aquest procediment es denominaria *motet*, independitzant-se definitivament del seu context litúrgic.

Amb el temps, es van incrementar el número de veus, generalment, per a tres o quatre i aquest increment és la font de procedència de les lletres de les veus construïdes sobre la base del *cantus firmus*. El marge de llibertat en l'elecció de les lletres va ser una característica del motet, fins al punt que en una mateixa composició cadascuna de les veus podia estar cantant lletres de diversa

temàtica (sacra o profana) i idioma (l·latí i qualsevol llengua vernacle) simultàniament. Es coneix el motet d'aquesta classe amb el nom de *motet politextual*. Alguns dels principals manuscrits que conserven aquests motets del segle XIII són el *Còdex Montpeller* i el *Còdice de las Huelgas*, a Burgos.

El grau d'elaboració rítmica que va anar adquirint cadascuna de les veus d'un motet va ser possible amb l'avenç que la notació musical va experimentar gràcies a teòrics com Franco de Colònia (?-ca. 1280), qui va establir uns principis d'estructuració i ordenació de la música per a la seva escriptura i que va recollir en el seu tractat *Ars cantus mensurabilis* ('Art de la música mesurable'), escrit l'any 1280. Per primer cop s'estableix una grafia que diferencia clarament els compassos i el ritmes ternaris dels binaris, i també les notes que es perllonguen, les síncopes, etc. Aquest classe de notació, anomenada *franconiana* en honor al seu autor, partia del principi de l'agrupament ternari (tres parts de temps) que anomenaven *perfectio*, fent referència a la Santíssima Trinitat, com a símbol de perfecció.

5.2. Ars nova

La difusió de sistemes d'escriptura musicals com la notació franconiana, que permetia una elaboració rítmica de la música sense precedents, va fer que els mateixos músics proveysin tècniques de composició noves que dotessin de més independència les diferents línies melòdiques d'una composició. El període en què es va estendre aquesta visió de la música es coneix amb el nom d'*ars nova*. Aquesta denominació prové del títol d'un tractat musical escrit entre els anys 1322 i 1323 pel compositor i poeta francès Philippe de Vitry (1291-1361), qui va escriure peces elaborades i plenes de subtileses rítmiques com a exemples per a animar els seus contemporanis a compondre en aquest «nou estil». Com veurem, van sorgir dues vessants de l'*ars nova*, una francesa i una italiana i cap el final del segle XIV, aquesta tendència a l'elaboració va dur els compositors francesos a crear un estil molt més complex conegut amb el nom d'*ars subtilior*.

5.2.1. La música francesa i italiana del segle XIV

La música d'aquesta època ja era un art lliure, expressiu i que seguia unes regles pròpies amb la voluntat d'alliberar-se de la servitud de la paraula i dels encarcaments que imposava la religió. Per aquest motiu, va trobar en l'àmbit profà un terreny lliure per a provar altres camins.

Dins d'aquest context neix una nova modalitat de motet, diferent al del segle anterior. Per tal d'aconseguir una major unitat i coherència musical de totes les línies melòdiques de la composició, les veus lliures feien variacions rítmiques sobre motius melòdics de la línia del *cantus firmus* que desenvolupava el tenor. Així, els motets estaven confeccionats a partir de les repeticions o variacions de cèl·lules melòdiques o bé rítmiques extretes del *cantus firmus*. Els motius melòdics i les seves variants rebien el nom de *color*, mentre que els dissenys rítmics i les seves variacions eren denominats *talea* (en l·latí, 'tall'). Aquesta

classe de composició basada en les variacions dels *colors* i *taleae* reben el nom de *motets isorítmics*. Aquestes composicions eren construïdes amb un nivell d'elaboració rítmica i melòdica considerable. A més, sovint se seguia aplicant el principi de politextualitat pròpia del motet de l'*ars antiqua*, amb la qual cosa es dificultava més la intel·ligibilitat dels textos. Aquest és un tret característic de la música d'aquesta època, els compositors defugen de la servitud al text, i en canvi l'utilitzen com a pretext per a construir una composició on l'artifici s'evidencia tant en la música, buscant l'efecte sonor a través d'estranyes xocs de notes simultànies de les veus, com en la selecció del text, que és ple de missatges amb significats enigmàtics.

Parlant d'efectes auditius, un procediment musical molt utilitzat en aquesta època era l'*hoquetus* (del llatí *ochetus*, 'singlot'), i consistia a fer que una veu interrompés momentàniament el seu discurs melòdic amb una pausa i mentre tant una altra veu la rellevava, reprenent la línia melòdica. A banda del motet, altres formes que adopten aquests recursos artificiosos són anomenades *formes fixes*: *ballades*, *virelais* i *rondeaux*. Es denominen *formes fixes* perquè són les primeres que presenten un esquema formal més o menys establert, consistent en l'alternança d'un primer tema amb altres de secundaris. En aquestes composicions, el gust per l'artifici queda il·lustrat en els dissenys dels mateixos manuscrits, decorats amb motius fantasiosos i extravagants. En el *rondeau Belle, bone, sage* de Baude Cordier, l'autor, presenta un epigrama en el qual dibuixa un cor i, seguint-ne el perfil, presenta la composició escrita. En realitat, el compositor fa una connexió entre el disseny de la partitura, la primera part del seu cognom «*cor*» i el tema central de la seva peça (l'amor).



Rondeau Belle, Bone, sage, de Baude Cordier

5.2.2. Principals exponents

Guillaume de Machaut i Francesco Landini són els dos principals compositors més destacats, respectivament, de l'*ars nova* francesa i de la modalitat italiana.

Personalitat molt completa (a més de poeta i compositor, clergue i participant en assumptes d'estat) el francès Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) és considerat com el compositor que va dur l'*ars nova* al màxim esplendor. Machaut era un gran coneixedor de l'art musical dels trobadors i, al mateix temps, estava al dia pel que fa les noves tècniques compositives utilitzades pels seus contemporanis, en especial, la imitació i el cànon. El gust pel joc enginyós tan compartit pels seus contemporanis queda il·lustrat especialment en els seus *rondeaux*, on utilitza recursos enginyosos com per exemple el que porta per títol *Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin* ('El meu final és el meu començament i el meu començament és el meu final'). Aquesta frase indica que la segona veu de la composició no està escrita i que té la mateixa melodia que la veu principal, però en sentit retrògrad, és a dir, cantat des del final cap al començament. La composició, però, més coneguda de Machaut i

per la qual es considera el principal exponent de l'*ars nova* és la *Messe de Notre-Dame* ('Missa de Nostra Senyora'), una missa de grans dimensions i la més antiga completa en versió polifònica que es conserva. Escrita amb una unitat musical molt ben aconseguida, les línies melòdiques tenen una gran complexitat rítmica i força expressiva.

Francesco Landini (ca. 1335-1397), per la seva banda, és el compositor més destacat de l'*ars nova* italiana, també coneguda amb el nom de *trecento*. Landini va ser organista i mestre de cor a Florència i pràcticament es va dedicar a compondre música profana, conreant els tres gèneres preferits pels compositors italians: la *ballata*, el madrigal, la *caccia* i la *ballata*. Va compartir amb Machaut el gust per l'elaboració i enginy en la composició de la seva música. Del gènere que més es conserva de Landini són les *ballate*, que destaquen per les seves melodies sensuals i la vivacitat dels ritmes. Les *ballate* polifòniques han perdut ja la seva funció de dansa, però en conserven el caràcter. Una de les *ballate* més aconseguides del compositor és *Questa fanciull'Amor* ('Aquesta noia, Amor') per a una veu i les restants línies melòdiques són per a instruments però són tractats com a veus. El tipus de madrigal conreat per Landini i pels altres compositors italians d'aquesta època té poc a veure amb el madrigal renaixentista. És una peça per a dues veus en què una tornada va alternant amb diverses estrofes. Els temes més utilitzats són de caràcter pastoral, amorós o satíric. Finalment, la *caccia* és una composició per a dues veus iguals i que es basa en la tècnica del cànon, és a dir, dues veus canten la mateixa línia melòdica però la segona comença més tard i va «perseguint» la primera. D'aquí prové el nom de *caccia*, paraula italiana que significa 'caçera' i que té l'equivalent francès, *chase*. Donat el caràcter popular d'aquesta forma, la *caccia* o *chasse* sovint inclou recursos onomatopeics com crits, sons de trompa de caça o cant d'ocells per a descriure un joc de nens, una batalla o un ambient bucòlic.

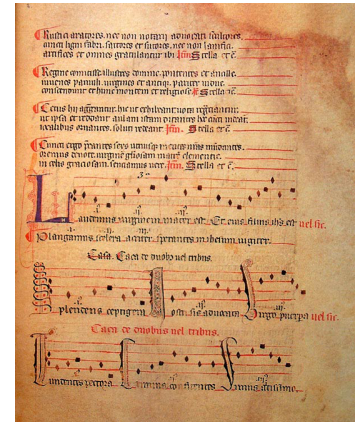
La península Ibèrica va ser una de les principals receptores de les novetats procedents de l'*ars nova* francesa i del *trecento* italià. Durant el segle XIV, el monestir de Montserrat va ser el principal difusor de la música italiana i francesa d'aquesta època. En l'arxiu d'aquesta institució musical de gran importància en la historiografia musical catalana es conserva el manuscrit conegut com el *Llibre vermell* en al·lusió al color de les seves tapes. Aquest document recull els *Cants dels romeus* i les danses que acompanyaven els fidels en la seva peregrinació cap al monestir de Montserrat. Les composicions que apareixen en aquest manuscrit són senzilles i de caràcter molt popular i predominen les *ballate*, els *virelais* (virolais), i les *caccie* (cànon). A banda de la tasca feta pel monestir de Montserrat, cal destacar l'aportació del rei Joan I de la Corona d'Aragó 1350-1396, qui, a més de contribuir al repertori hispànic amb *virelais* i *rondeaux*, va fer de mecenes, estimulando altres músics de l'època en la seva labor compositiva.

El monestir de Montserrat

Durant el segle XIV, el monestir de Montserrat va ser el principal difusor de la música italiana i francesa d'aquesta època.

5.3. De l'edat mitjana al Renaixement

Les principals novetats de la música francesa arribaven a Anglaterra molt ràpidament, gràcies als contactes polítics que hi havia entre el país britànic i la Borgonya, que ja destacava com a centre musical de primera magnitud. L'arribada de la música francesa de l'*ars nova* a Anglaterra va estimular els anglesos a fer les seves pròpies contribucions. A partir del segle XV la presència britànica a França, i concretament a Borgonya, es va fer cada cop més habitual, afavorida pel parentiu entre el Felip el Bo, duc de Borgonya, i el duc de Bedford, cunyat d'aquell. Els anglesos dominaven les tècniques compositives dels francesos i ja estaven preparats per a donar a conèixer la seva pròpia música, de gran bellesa sonora, a l'Europa continental. A partir d'aquest moment, la mobilitat dels músics entre les diferents capelles anirà afavorint el sorgiment d'un llenguatge musical comú i, amb aquest, l'arribada del Renaixement.



Laudemus Virginem (Caça de duobus vel tribus)
Cànon del Llibre vermell de Montserrat.

5.3.1. La música anglesa

El britànic John Dunstable (ca. 1380-1453) va ser un dels músics que més es beneficià d'aquest vincle polític entre Anglaterra i Borgonya. Gran coneixedor de l'estil francès, va ser enviat a la cort a Borgonya i treballà per al duc de Bedford. La seva música va tenir una gran acollida i va ser molt influent entre els compositors contemporanis, especialment amb un altre dels músics destacats del moment, el francès Guillaume Dufay. Una de les principals aportacions de Dunstable a l'evolució de la sonoritat de la música va ser la utilització del recurs d'imitació lliure en què la veu superior al *cantus firmus* reproduïa la línia melòdica del tenor a distància de sextes i tercers però ornamentada. Aquest recurs va afavorir la tendència a la utilització d'una textura homofònica a base d'interval·les paral·lels de sextes i terceres, dotant la música d'una sonoritat més plena i sensual, una característica que compartia amb la resta de compositors britànics del seu temps. Dunstable va compondre sobretot motets isorítmics i cançons profanes. Són molt coneguts els seus motet isorítmic *Veni Creator Spiritus* ('Vine, esperit creador'), i el seu motet *Quam pulchra est* ('Què bella que ets'), que ja presenta aquesta preferència per fer anar les veus predominantment paral·leles a distància de sexta o tercera i busca, en canvi, el lirisme i l'expressivitat de les línies melòdiques.

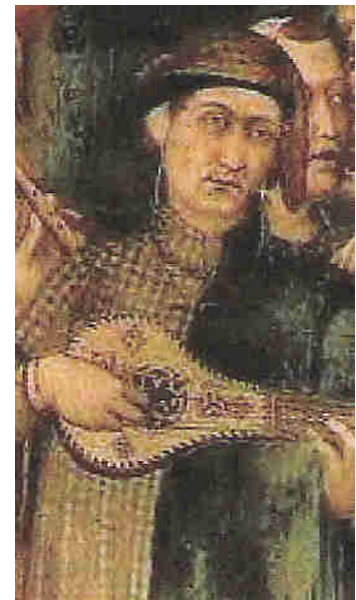


Figura considerada un retrat de John Dunstable tocant una cítola
Detall d'un fresc del segle XIV.

Aquest tipus d'escriptura en la qual predomina el moviment paral·lel de les veus sobre la base de consonàncies imperfectes es va difondre a partir del segle XV per Europa. Una tècnica molt utilitzada en la pràctica de la música anglesa era el *fauxbourdon* ('fals bordó' o 'fals suport'). Consistia a improvisar una línia melòdica a distància de quarts respecte d'una de les línies melòdiques d'una en una composició escrita en què les veus es movien a distància de sextes paral·leles i octaves intercalades.

Altres formes cultivades pels anglesos van ser el *rota* i *carol*. El *rota* és una modalitat de cànon basada en la tècnica *rondellus* (de 'ronda', cíclic), que consisteix en l'intercanvi de les línies melòdiques entre les veus de manera cíclica i

successiva, de manera que cada veu acabava cantant tota la música que està escrita. L'exemple de *rota* més antic i conegut és *Sumer is icumen in* (ca. 1240), un cànon a quatre veus que segueix aquesta tècnica. Per sota d'aquestes quatre veus, a més, hi ha dos tenors que van entonant un *pes* ('peu'), un breu motiu melòdic que van repetint seguint la tècnica de l'intercanvi continu de les veus. El *carol*, per la seva banda, és una composició per a dues o tres veus que té un esquema basat en l'alternança d'una tornada amb diferents estrofes però que es canten amb la mateixa música. La tornada, que és sempre igual (també el text), rep el nom de *burden*.

5.3.2. La música a la cort de Borgonya

De la mateixa manera que Machaut era el músic més destacat i influent de la música anglesa del seu temps, Guillaume Dufay (ca. 1400-1474) ho fou de l'escola de Borgonya. El seu estil representa el pont entre la música medieval representada per les produccions de Leonin i Perotin i la música renaixentista de l'escola francoflamenca, que trobarà en la figura d'Orlando di Lasso el màxim exponent. Les misses a quatre veus de Dufay ja demostren la seva tendència a un estil que està anunciant el Renaixement, per la utilització de la dissonància segons les normes del contrapunt que progressivament es van consolidant i per la predominança a construir les veus a base de successions de terceres i sextes paral·leles. La missa més coneguda del compositor és la que parteix de la cançó profana *L'homme armé*. Altres misses també molt conegudes del compositor són la missa *Si la face est pale* ('Si la meua cara està pàl·lida') i *Ave Regina Coelorum*, totes dues basades en motets del mateix autor. D'aquestes misses cal destacar la unitat musical aconseguida i la suavitat amb la qual es desenvolupen les línies melòdiques i la mateixa harmonia. La segona d'aquestes misses, la va compondre pensant en el seu funeral i, per aquest motiu, és especialment emotiva. Les misses de Dufay són, conjuntament amb les de Machaut, les primeres que ens han arribat completes i que van ser escrites íntegrament per un sol compositor.

El tipus de missa utilitzat per Dufay, com en la majoria dels compositors d'aquesta època, és la que es coneix com a *missa de cantus firmus*. Consisteix en l'elecció d'una melodia gregoriana o bé una melodia extreta d'una altra composició (generalment un motet), que pot ser del propi compositor o d'un altre, i utilitzar-la com a material temàtic per a la composició de cadascuna de les parts de l'ordinari de la missa (les parts fixes, és a dir, Kyrie, Glòria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus Dei) amb l'objectiu d'aconseguir una coherència musical a una forma especialment llarga com era la missa. Podia passar que una melodia s'arribés a fer molt popular i que fos adoptada de manera recurrent per diversos compositors. El cas més conegut és el de les misses fetes a partir de la cançó *L'homme armé* ('L'home armat') de Robert Morton, un compositor anglès que va treballar a la cort de Borgonya. Aquesta cançó ha estat una de



Els grans mestres de l'escola francoflamenca
Guillaume Dufay i Gilles Binchois, segons un dibuix de 1451.

les més utilitzades pels compositors d'aquesta època i del Renaixement per a compondre les seves misses, com és el cas que hem vist de Dufay o d'altres que veurem més endavant, com Ockeghem o Palestrina.

Melodia de *L'homme armé*

L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé doibt on doub -
 ter, doibt on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se
 viengne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me
 l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doibt on doub - ter.

'L'home armat s'ha de témer. Han fet proclamar pertot arreu que tothom s'ha d'armar amb una cota de malles de ferro.'

A banda de la missa de *cantus firmus*, una altra de les formes preferides pels compositors de l'escola de Borgonya és la *chanson*, una cançó solista amb acompanyament, basada en poemes de caràcter amorós. Generalment seguia l'esquema del *rondeau*, és a dir, l'alternança d'una tornada amb una sèrie d'estrofes. El compositor de l'escola de Borgonya que més destaca per la seva contribució a aquesta forma és el flamenc Gille Binchois (ca. 1400-1460). Les *chansons* de Binchois tenen unes melodies molt expressives i molt sovint de caràcter nostàlgic.

Resum

Mentre que les civilitzacions antigues només atorgaven a la música un valor purament funcional i utilitari, a la civilització clàssica grecollatina l'art sonor comença a ser considerat com un fenomen cultural digne de ser estudiat. La música entra, d'aquesta manera, en el camp de la reflexió filosòfica. Li devem a Pitàgores la primera formulació teòrica del fenomen musical, perquè considerava la música com una ciència de base matemàtica. Plató descriu més tard en les seves obres filosòfiques la *teoria de la música de les esferes*. Aristòtil, en canvi, concep la música com un art vinculat al món de les emocions humanes i ho argumenta a través de la *teoria de l'ethos* o del caràcter.

Durant l'etapa de transició del món antic al medieval, els primers pares de l'Església van heretar de la cultura grecollatina dos conceptes diferents: el de la música entesa com una ciència vinculada a l'aritmètica i la matemàtica i el de la música com un art íntimament lligat a l'*ethos* humà. Ambdós conceptes van ser adaptats a les exigències de la litúrgia cristiana. A banda del llegat grecoromà, que fou molt important en la formació i desenvolupament del **cant gregorià**, s'ha de tenir en compte també la gran influència que van exercir en la música cristiana medieval els cants bíblics propis de la litúrgia jueva.

Durant el seu pontificat, el Papa Gregori I el Gran va recodificar la litúrgia mitjançant la reordenació i normalització dels cants. També va impulsar la reorganització de la *schola cantorum*.

La figura més destacada de la **música profana de l'edat mitjana** va ser el trobador, un poeta-compositor que escrivia i interpretava obres en llengua provençal. L'art trobadoresc va influir en el dels *Minnesanger* o 'cantors de l'amor' i els *Meistersinger* o 'mestres cantors'.

Es coneix amb el nom d'*ars antiqua* o 'manera de compondre a l'estil antic' les formes musicals que regien en el període comprès entre la meitat del segle XII i finals del segle XIII, per a diferenciar-les de l'*ars nova* o 'nou estil de composició', terme que s'aplica a la música del segle XIV. Un dels centres musicals més importants de la música polifònica de l'*ars antiqua* va ser l'escola de Notre-Dame de París.

Certes tècniques compositives noves nascudes durant el període de predomini de l'*ars antiqua*, com són l'*organum*, el *conductus* polifònic o el motet, anuncien una nova etapa per a la història de la música occidental, en la qual la música monòdica o 'música per a una sola veu', és progressivament desplaçada per la música polifònica o 'música per a diverses veus'.



La caiguda de Constantinoble, l'any 1453, va significar definitivament per a Europa la fi de l'edat mitjana.

Activitats

1. Escolteu alguna de les composicions que estan incloses en la col·lecció *Symphoniarum harmoniarum celestium revelationum*, de Hildegard von Bingen i localitzeu les referències a les idees contingudes en la teoria de l'Harmonia de les Esferes defensada per Plató (la idea del microcosmos i el macrocosmos, els quatre elements).
2. Escolteu un cant gregorià i fixeu-vos en la relació música-text. Identifiqueu si l'estil és sil·làbic, neumàtic, melismàtic i com el ritme es basa en la combinació llarga-curta en funció de les síl·labes accentuades o tòniques i les síl·labes àtones.
3. Assistiú a un concert de música medieval i intenteu reconèixer els instruments. Fixeu-vos en el so de cadascun d'ells i les combinacions tímbriques.

Exercicis d'autoavaluació

1. Responeu si són vertaderes o falses les afirmacions següents:
 - a) Contràriament al que es va pensar, el papa Gregori I no va ser el creador de tot el repertori de cant gregorià, sinó que es va encarregar de la seva reordenació i difusió.
 - b) La gran aportació de Boeci va ser la de proposar el sistema sil·làbic de denominació de les notes musicals i que és el que utilitzem a l'actualitat.
 - c) El cant gregorià consisteix en una línia melòdica interpretada amb acompanyament instrumental.
 - d) Els joglars eren compositors-poetes de gran formació literària i musical.
 - e) El representant més destacat de l'*ars nova* va ser Guillaume de Machaut, autor de la coneguda *Missa de Notre Dame*.
 - f) En la música polifònica, les diferents línies melòdiques se superposen seguint unes regles o preceptes de l'harmonia.
2. Durant l'edat mitjana, la litúrgia que es va cultivar a la península Ibèrica va ser:
 - a) El cant anglicà.
 - b) El cant ambrosià.
 - c) El cant mossàrab.
 - d) El cant polifònic.
3. L'obra que millor representa la tradició típicament hispànica del cant mossàrab és una recopilació de melodies que va fer Alfons X el Savi i que porta per títol:
 - a) *Ave Regina Coelorum*.
 - b) *Micrologus*.
 - c) *Cantigas de Santa Maria*.
 - d) *Llibre vermell*.
4. El principal representant del *trecento* italià és:
 - a) Adam de la Halle.
 - b) Francesco Landini.
 - c) Guido d'Arezzo.
 - d) Boeci.
5. Guillaume Dufay va ser:
 - a) L'autor del tractat *Ars Nova Musicae*.
 - b) Qui va impulsar la *schola cantorum*.
 - c) El principal representant de l'*ars nova* francesa.
 - d) Autor de la missa *L'homme armé*.

6. L'*organum* és:

- a) Un orgue portàtil.
- b) Un tipus de motet politextual.
- c) Una forma de composició monòdica.
- d) El títol d'una obra de Gulles Binchois.

Solucionari

Exercicis d'autoavaluació

1.

a (V); b (F); c (F); d (F); e (V), f (V)

2. c

3. c

4. b

5. c

6. c

Glossari

cànon *m* És la forma més estricta d'imitació polifònica que aplica de manera rigorosa la norma o «cànon». En el cànon, també conegut com a imitació canònica, dues o més veus van superposant imitacions d'un mateix tema cada cop que efectuen una entrada.

cant gregorià *m* cant pla.

cant pla *m* Conjunt de melodies de la litúrgia llatina, tal i com es canten des de l'edat mitjana. El repertori inclou tota la música d'ofici (Hores canòniques), de la missa i del ritual, i és conegut amb el nom de cant *gregorià*, donat que va ser recollit pel Papa Gregori I (590-604) i els seus col·laboradors durant el seu govern al front de l'Església romana. Segons la llegenda, Gregori va compondre totes les melodies per inspiració divina, i en la realitat la seva tasca fou la de recodificar la litúrgia mitjançant la normalització i regularització dels cants.
Sin. cant gregorià

cant unisonal *m* Monodia.

consonància *f* Qualitat d'un interval o d'un acord que en l'oïent es tradueix per una coherència interna dels sons que l'integren. La consonància produeix un efecte agradable o satisfactori i una sensació de repòs.

contrapunt *m* Terme utilitzat per a descriure una música *polifònica* que es regeix segons uns determinats preceptes o regles de contrapunt. En la música *contrapuntística*, les diferents línies melòdiques es desenvolupen independentment i amb el mateix protagonisme, predominant l'horitzontalitat (és a dir, el conjunt de línies melòdiques superposades) per sobre de la verticalitat (és a dir, la successió d'harmonies que es van generant per la mateixa progressió de les línies melòdiques). El terme contrapunt deriva de expressió llatina *punctus contra punctum*, que significa literalment 'nota contra nota'.

dissonància *f* Manca d'afinitat entre els sons d'un interval o d'un acord. Produeix un efecte desagradable o insatisfactori i una sensació d'instabilitat.

escala *f* Disposició correlativa dels sons musicals segons un ordre creixent o decreixent de la seva altura intervàlica. Els dos tipus d'escala més bàsics són *diatònica* i *cromàtica*.

a) L'*escala cromàtica* consisteix en la successió dels dotze semitons de l'octava que procedeixen en intervals de semitò (mig to).

b) L'*escala diatònica* està constituïda per les set notes diatòniques de l'octava, que procedeixen per tons (T) i semitons (S). Els semitons es troben entre les notes mi-fa i si-do.

harmonia *f* És l'aspecte vertical (sèrie d'acords) d'una composició musical. Conjunt de normes que regulen les relacions entre les diferents parts o veus harmòniques d'una composició. Aquestes normes es fonamenten en uns principis acústics.

interval *m* Distància d'entonació que hi ha entre dos sons simultanis o successius (per exemple, entre les notes do i mi hi ha una *tercera*).

melodia *f* Successió de sons que es poden percebre com una unitat dotada d'un sentit musical.

mode *m* Manera d'ordenar els sons d'una escala. La disposició dels tons i semitons d'una escala és el que en determina el mode. Dins l'harmonia clàssica se'n distingeixen dos modes: major i menor.

monodia *f* Cant a una sola veu amb acompanyament de baix continu o sense. Fa referència principalment al cant tal com era practicat durant l'edat mitjana.
Sin. cant unisonal

motet *m* Forma de composició que va néixer a començaments del segle XIII i que es va consolidar durant el segle XIV. El motet del segle XIV és una composició polifònica sacre sense acompanyament instrumental i d'estil contrapuntístic.

polifonia *f* Terme utilitzat en oposició a *homofonia* per a descriure una música que consta de dues o més línies melòdiques, tractades segons uns preceptes o regles de *contrapunt*. Les formes més importants de la composició polifònica són el *cànon*, la *fuga* i el *motet*.

ritme *m* Element temporal de la música que neix de la successió i la relació dels sons segons uns valors que són parts o fraccions d'una unitat determinada. El ritme ve determinat pel *compàs*, que organitza de manera esquemàtica i periòdica el conjunt de valors musicals o *temps*, i l'accentuació de determinats sons.

semitò *m* Meitat d'un to.

to *m* Distància que hi ha entre dues notes diatòniques correlatives de l'escala temperada, sempre i quan no sigui entre les notes mi-fa i si-do, separades respectivament per un *semitò*.

Bibliografia

Caldwell, J. (1984). *La música medieval*. Madrid: Alianza.

Einstein, A. (1971). *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press.

Hoppin, R. H. (1991). *La música medieval*. Madrid: Akal.

Munrow, D. (1976). *Musical Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Londres: Oxford University Press.

Reese, G. (1988). *La música en la Edad Media*. Madrid: Alianza.

Rubio, S. (1984). *Historia de la música española. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid: Alianza.