1

EL NACIMIENTO DE LA POLIFONIA

Sir Osbert Sitwell nos dice en su autobiografía que entre los numerosos y diversos temas acerca de los cuales escribió notas su padre estaba «el origen del canto simultáneo a varias partes». Ese canto y la composición «concertante» componen la materia prima de donde ha salido nuestra música occidental, que abasteció a incontables músicos durante más de mil años, los cuales comenzaron con la experta combinación de dos voces y llegaron hasta la compleja polifonía de cuarenta. Más tarde se inició la época de la monodia, que (pese a su nombre) era, básicamente, una composición para dos líneas melódicas. Eso significó una regresión, tanto en textura como en intención, al primer estado.

Los tratadistas actuales coinciden en que la polifonía tuvo su origen en el este. Si bien es cierto que existió en la sociedad primitiva, no lo es menos que las grandes civilizaciones oriental y medio-occidental le dieron forma y la refinaron, de manera que su materia y su manera pudieran perpetuarse en símbolos escritos. Esos símbolos eran, bajo muchos aspectos, el gran don otorgado a la música por el renacimiento carolingio, ya que los

siglos IX y X fueron por encima de todo siglos del libro, del manuscrito ricamente iluminado, casi siempre litúrgico, por una parte; y del códice, más humilde aunque también más difundido, cargado de poesía, copias de clásicos latinos e historias eclesiásticas, por otra. El arte de la caligrafía quedó, así, indisolublemente casado con el arte de la música. No es extraño, pues, que la polifonía de tiempos antiguos y de naciones distantes, por bien organizada que estuviera en melodías paralelas, tonadas sobre pedales, o imitación temática, careciera de los medios necesarios para perpetuarse de modo inequívoco. De ahí que haya sido tarea de las naciones occidentales transformar los sonidos múltiples en símbolos.

La función primordial, sin embargo, consistía en mostrar claramente la altura relativa de las notas en una sola línea melódica, porque, una vez logrado esto, podían inventarse dos o más líneas y anotarse a voluntad. Gran parte del honor de introducir un método de notación de tono claro y útil le cupo al monje franco-flamenco Hucbaldo (840-930), cuya longevidad no fue menos dilatada que su lógica. Modificó de la manera más hábil la notación griega por letras, dada a la posteridad por el filósofo y estadista romano Boecio (m. 524), reduciendo cerca de trescientos signos diferentes a unos quince manejables. En su libro, *De Institutione Harmónica*, Hucbaldo escribió la palabra «Aleluya» con signos convencionales, aunque vagos, encima de cada sílaba. «La primera nota —dice— parece estar más alta: podéis cantarla cuando se os antoje. La segunda podéis ver que está más baja, pero cuando tratéis de unirla a la primera no podréis determinar si el intervalo es de uno, dos o tres tonos. A menos que lo oigáis cantar, no podréis decir lo que se propuso su autor.»

Seguidamente, añadió su notación de letras y

estableció la altura de cada sonido, aunque conservando los símbolos convencionales (llamados neumas), que reúnen ciertas características expresivas del canto. Así, el sistema de Hucbaldo se nutrió del antiguo y del nuevo, y enseñó al cantor la exactitud del tono y la variedad de expresión. También le enseñó los rudimentos de la armonía, o consonancia, definiéndola como: «dos notas, de distinta altura, que suenan juntas». Posteriormente dio una definición más explícita: «La consonancia es la mezcla calculada y armoniosa de dos notas, que se produce sólo cuando estas dos notas, ocasionadas por fuentes diferentes, se combinan en una sola unidad musical, como, por ejemplo, cuando cantan juntos un niño y un hombre, que, usualmente, se llama *organizatio*.» Desde entonces, *organizatio* se convirtió en el término admitido de la composición musical en tanto que *organista* se refirió al compositor.

No se ha conservado ninguna polifonía de Hucbaldo, aunque se le reconocía como excelente músico, como queda probado con su tropo de gloria *Quem vere pia laus*, y en sus tres oficios para san Andrés, san Teodorico y san Pedro. La estructura del último es un precedente de la costumbre barroca de componer tandas de preludios en todas las tonalidades posibles: Hucbaldo compuso las antífonas para maitines en cada uno de los ocho modos, volviendo sucesivamente al primer modo en la novena y última antifonía. Durante mucho tiempo se le creyó autor de un pequeño manual de música y de los comentarios (*Musica Enchiriadis* y *Scholia Enchiriadis*), pero hoy se considera sin fundamento esa suposición. No obstante, los volúmenes citados le deben algo a su iniciativa y talento, y nos proporcionan los primeros ejemplos escritos del contrapunto para un canto llano.

Conviene recordar que a los compositores de la Alta Edad Media no les estaba permitido escri-

bir contrapunto para ninguno de los cantos llanos que eligiesen. La iglesia daba cuidadosas instrucciones, por ejemplo, acerca de qué partes de la misa y del oficio podían ser elaboradas con la añadidura de voces adicionales. Hablando en términos generales, cuanto mayor fuese la festividad, mayor era el perfeccionamiento que se permitía, y no hay que olvidar que el canto llano era un factor de fundamental significación. A ciertas clases de responsorio, cuyas diversas partes se asignaban al coro y a los solistas alternadamente, podían adoptarse únicamente las partes para solista. De igual modo, en los salmos cantados, se le daba una versión «organizada» sólo a la antífona. En himnos y secuencias, los versos alernados podían tratarse contrapuntísticamente, en tanto que en los cánticos del Ordinario de la Misa existía la tendencia a componer música solamente para los tropos y no para los textos básicos. Así, los tropos eran inserciones músico-poéticas en los textos consagrados por la costumbre y la regla, y ya hemos visto que (como en el caso de Hucbaldo) el compositor era, frecuentemente, poeta y músico a la vez.

El *Musica Enchiriadis* era un manual flexible. Los ejemplares contenían apéndices diferentes sobre el arte de componer; de forma que no nos ha sorprendido encontrar en un ejemplar del tratado, en París, uno de los ejemplos más antiguos de música para varias partes. La notación, consistente en líneas en zigzag ligadas por diminutos círculos, la compararon algunos estudiosos al dibujo de un puente realizado por un ingeniero; pero también se podría haber dicho que se parece al gráfico de temperatura de un musicólogo hospitalizado. Durante años, el extraño dibujo guardó su secreto, hasta que, al fin, se descubrió que la melodía correspondía a la secuencia del domingo de la trinidad, *Benedicta sit beata Trinitas*. Una investigación más detenida reveló que solamente los versos alternados fueron dispuestos en varias partes, de manera que la secuencia debió de ejecutarse de acuerdo con ritos generalmente aceptados, alternando entre solistas y coro, o entre dos partes del coro.

La *Scholia Enchiriadis* se escribió en forma de diálogo, a la manera de conversación entre maestro y discípulo, como tantas obras teóricas de la Edad Media y el Renacimiento. Comprende también ejemplos musicales, pero todos están basados en el mismo texto y la misma melodía: *Non qui vivimus, benedicimus Domino*. Esta es la antífona del salmo CXIII *(In exitu Israel)* cantada en las vísperas de los sábados, en la que, por tanto, se permiten adornos de contrapunto. Los ejemplos demuestran la efectividad y grandeza de varias clases de doblamiento de voces a dos, tres o cuatro partes, con cuartas, quintas u octavas. Ese sistema no hace más que repetir la melodía original a intervalos diversos; pero el efecto, cuando se ejecuta con el grado de celeridad continuado y solemne que recomiendan los teóricos, y en un edificio amplio —en una abadía o en una catedral— es de una magnífica sonoridad. Aunque sobre el papel parece sencillo y mecánico, no por ello debemos, como hizo Berlioz con Palestrina, dejar de ser cautos juzgando la música solamente por la partitura: el resultado obtenido, sería netamente desfavorable.

De la mano del fomento de la música a varias voces marchó la enseñanza de la notación, tarea que se consideraba digna de un abad venerable. Cluny, la abadía que en menos de dos centurias fue guía de abadías y prioratos en cuestiones litúrgicas y espirituales, era afamada por su instrucción musical. Odo de Saint-Maur, que estudió allí, escribió un manual exponiendo su método de enseñanza para los niños del coro, según el cual

se podía alcanzar la perfección en el canto a vista en menos de una semana. Usaba un instrumento llamado monocordio, que consistía simplemente en una cuerda tensada sobre una caja de resonancia y sostenida por un puente movible. La notación por letras estaba inscrita bajo la cuerda, de manera que cuando la punta se trasladaba a determinado punto, y se pulsaba la cuerda, producía un sonido que daba la nota al cantor.

«Cuando la antífona consta de las mismas letras —nos dice Odo—, los niños la aprenden mejor y más fácilmente en el instrumento que si la oyen cantar, y al cabo de unos meses de adiestramiento les es posible prescindir del monocordio y cantar —sin titubeos— una música que nunca han oído.»

Sin embargo, el aprendizaje de los niños del coro no era fácil. Tenían que prestar atención estricta a su maestro, ya que había una inmensa cantidad de cosas que aprender en el terreno del canto, además del reciente y florecido arte de la polifonía. Un «custumal» del siglo XI, libro de reglamentos para el monasterio cluniacense de San Benigno, en Dijon (más tarde catedral), nos dice que «en los nocturnos, si los niños cometen alguna falta en la salmodia o en otro canto, bien por quedarse dormidos o por alguna transgresión semejante, no debe producirse demora alguna, sino que se los despojará del hábito y del capuchón y se los golpeará, cuando sólo tenga puesta la camisa, con cimbreantes y lisas varas de mimbre, adecuadas para ese propósito especial». No es de extrañar, pues, que el nivel de la música se mantuviera elevado, no sólo en Dijon, sino en todas las partes en que lograba penetrar la regla cluniacense.

Sin embargo, ya había indicios de liberación al sometimiento estricto de la voz doblada en la secuencia *Benedicta sit*, y ese deseo de liberarse del

movimiento lineal puede hallarse en algunas composiciones a dos voces del libro de coro de Winchester (que, desgraciadamente, no pueden transcribirse con gran fidelidad) y en el manuscrito cornuallense que contiene el verso polifónico *Ut tuo propitiatus*, destinado a cantarse después del responsorio *Sancte Dei pretiose*, para la fiesta de san Esteban. Dicha fiesta, tradicionalmente asignada al día siguiente de la natividad, era importante en los calendarios litúrgicos anglo-franceses, y hacia finales del siglo XII Pérotino escribió su famosa «armonización» del gradual del día de san Esteban, *Sederunt principes*. El tropario de Winchester incluye los cantos llanos «armonizados» casi para cada sección de la misa, además del *Credo*, que —como símbolo de la fe cristiana— era prácticamente inmune al adorno de contrapunto. Ese mismo tropario comprende también responsorios que demuestran que la costumbre de elaborar el canto llano se había propagado de la misa al oficio. En ese sentido, es posible que el ciclo de responsorios inspirase otro similar, pero posterior, por Leónido, predecesor de Pérotino en la catedral de Notre Dame de París.

Pueden hallarse más testimonios de la difundida costumbre de «organizar» el canto llano, en glosas del canto de himnos, tales como la que describe la consagración de la abadía de Ramsey, en noviembre del año 991. A despecho de normas y reglas, la música a varias partes fue filtrándose subrepticiamente en todos los aspectos del culto. Los tropos habían conseguido un asidero firme, añadiendo un toque «barroco» a la pureza relativa del canto original. Pero el «barroco» pronto tuvo que ceder el paso a un «rococó» decadente, aunque delicioso en ciertos aspectos, por el cual los propios tropos se tropaban. Entre las composiciones de Winchester, hay un *gloria* al cual se le han incorporado nueve cláusulas adicionales, siendo

Regnum tuum solidum permanebit in aeternum la última de todas ellas. Entre las anotaciones tercera y cuarta, se insertó una larga frase de más de veinte palabras, colocándose cada sílaba debajo de una nota, en el floreo melódico sobre *per (manebit)*. La decadencia era evidente, aunque debieron transcurrir otros tres siglos más antes que se abandonase, al fin, la costumbre de tropar los tropos.

Cuando se finalizó el famoso tropario de Winchester, los progresos continentales en la notación y enseñanza de la música habían avanzado a grandes pasos. La práctica —si no la invención— del sistema de notación pautada se atribuye usualmente a un benedictino de origen francés que pasó la mayor parte de su vida en Italia: Guido de Arezzo. En el prólogo de su antifonario explica la facilidad y lógica de su sistema, y ofrece al lector pruebas auténticas de ello. «Si alguien dudase de que digo la verdad —manifiesta De Arezzo— que venga, pruebe y oiga lo que pueden hacer los niños bajo nuestra dirección, niños a quienes hasta el presente se les había pegado por su completa ignorancia de los salmos.» Finalmente, más tarde se le invitó a Roma, donde expuso con gran éxito su teoría y práctica al papa Juan XIX. El lento y tedioso método de enseñar por medio del monocordio cedió entonces el paso a un sistema más rápido y exacto, cuya excelencia quedó demostrada más allá de toda duda por el hecho de haber sobrevivido hasta nuestros días.

El número y variedad de instrumentos musicales usados en los cultos religiosos de la Edad Media debió ser elevado. Pero esos pequeños grupos instrumentales no estaban unificados, ya que, frecuentemente, estaban condicionados por los recursos puramente locales. Se puede tener alguna idea de los instrumentos más comunes gracias

a los antiguos manuscritos iluminados y a las molduras conservadas en las iglesias románicas y góticas primitivas, testimonio plástico que corroboran los nombres dados a las melodías de origen popular: *musa* (=cornamusa), *cithara, fístula* (oboe), *lyra, organicis, symphonia, tuba, tympanum*. El principal de todos era el órgano, que había sido perfeccionado en el este e introducido en Europa desde Bizancio. Sabemos que ya en el siglo X podían encontrarse órganos en abadías y catedrales como las de Compiègne, Erfurt, Magdeburgo, Halberstadt, Winchester, Abingdon y Malmesbury, entre otras. Se conservan magníficas descripciones de algunos de esos instrumentos, de las que se desprende claramente que ciertos órganos eran enormes, tanto en tamaño como en sonoridad. El de Winchester contaba 26 fuelles y 400 tubos. Se necesitaban para accionarlo tres organistas, pero como cada uno de ellos no podía manejar más que un gigantesco «registro», es posible que los indujera al antiguo uso de la armonía de tres partes. De ser así, esa armonía debió tener una variedad paralela a la ya citada en *Scholia Enchiriadis*. Los organistas, pues, imitaron las técnicas vocales hasta donde les fue posible, bien fuese empleando más de un ejecutante (percusor de órgano, como se los llamaba), o bien construyendo el órgano de tal manera que cada registro hiciese entrar el aire en los tubos que sonaban en alturas diferentes. Ese principio así realizado era comparable a la mezcla de registros o mixturas usados en órganos posteriores, pero con una diferencia importante: las filas superiores de tubos, en los órganos medievales, tenían la misma potencia que las fundamentales, y no menor, como tienden a ser hoy. Por un manuscrito hebreo del siglo XI, actualmente en París, conocemos minuciosamente detalles sobre cuestiones de escalas y afinación de los tubos de órgano, y deducimos

que los órganos medievales tenían un timbre y un temperamento especiales.

Un «organ» era el término genérico con que se designaba cualquier clase de instrumento musical, y era también la designación particular del órgano. A veces se hacía confusa la denominación, dado que el arte de combinar melodías, adecuadamente, llamado diafonía, recibía también el nombre de *organum*, tal vez no sin buenas razones para ello. La instalación de un órgano en una iglesia muy bien podía fomentar el canto del *organum* paralelo, ya que aquél podía, gracias a su capacidad, acompañar el canto más sencillo de fórmulas salmódicas, siendo lógico que el oyente casual llamara a la suma de sonido vocal e instrumental «organum». Este intérprete repentino, que ignoraba desde el punto de vista histórico si el órgano había precedido a las voces, o viceversa, deseaba solamente encontrar una contracción que expresase un fenómeno musical cuya divulgación e importancia iban creciendo rápidamente. Así ocurrió que la interacción de dos tipos básicos musicales, vocal e instrumental, quedaron durante siglos en una nebulosa etimológica. Citaremos, para mayor analogía, el caso del *organum melismático*. Esa clase de canto, en el que se oían floridos pasajes melódicos por encima de una nota largamente sostenida, estaba visiblemente derivada de los sonidos producidos por un instrumento de la familia de la gaita. Una vez que el principio del pedal fue aceptado en los lugares de devoción, resultó fácil ejecutar semejante música por medio de un órgano, instrumento *par excellence* de notas largas, potentes y sostenidas.

Las muestras más remotas y características de este tipo de composición, llamado —como sabemos— *organum melismático*, se encuentran entre los vestigios musicales de las grandes bibliotecas de Santiago de Compostela, y de San Marcial, Limoges. Estos dos grandes centros de actividad cultural y religiosa, que estaban entrelazados por la interminable procesión de peregrinos del norte de Europa al santuario de Santiago, compartieron, lógicamente, el mismo estilo musical y el mismo ideal. Cierto que también encontraban espacio en sus liturgias para el *organum* más antiguo de nota contra nota. Pero abrieron nuevos caminos, principalmente en sus experimentos con el canto florido sobre un tema de canto llano de movimiento relativamente lento. Pueden verse esquemas floridos e imaginativos en otro famoso arte de Limoges —el trabajo de esmalte, *cloisonné* y *champlevé*—, del cual se dice que forma parte de las mayores glorias del arte románico. En ese sentido es lamentable que se sepa menos de la música que del esmalte, porque, pese a la fabulosa colección de manuscritos (vendidos a la Biblioteca Nacional de Francia en 1730, por imperativos económicos), se ha publicado muy poca música.

El repertorio polifónico de San Marcial es rico en versiones de cánticos para la misa y el oficio. Se encuentra un ejemplo típico de composición florida en el gradual tropado *Viderunt*, para el día de la natividad, y puede verse la extensión de las frases insertadas por la siguiente traducción del texto, en la cual aparece el tropo en cursiva:

«Todos los confines de la tierra han visto a *Emmanuel, hijo único del padre, ofrecido para la caída y salvación de Israel, hombre creado en el tiempo, verbo en el principio, nacido en el palacio de la ciudad que él fundó*, la salvación de nuestro Dios. Alegraos en el señor, tierras todas.»

El comienzo de ese cántico es sólo moderadamente florido, pero cuando se llega a la primera palabra del tropo, las voces más altas se elevan hasta un clímax y descienden lentamente más de una octava, sobre una nota sostenida en la parte más grave. En el florido pasaje siguiente ocurre