

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# LOS ORÍGENES DE LA POLIFONÍA MEDIEVAL

mayo 2011



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# LOS ORÍGENES DE LA POLIFONÍA MEDIEVAL

mayo 2011

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: Los orígenes de la polifonía medieval, mayo 2011 [introducción y notas de Màrius Bernadó]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011. 104 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; mayo 2011)

Notas al concierto: [I] “Campus stellae; el Códice Calixtino y otras polifonías del siglo XII”, por Ensemble Discantus, Brigitte Lesne, dirección; [II] “El año 1000 y el misterio de la polifonía: las abadías de Inglaterra y Francia”, por Ensemble Dialogos, Katarina Livljanic, dirección; [y III] “Pérotin y la Escuela de Notre-Dame”, por Dominique Vellard & Ensemble Gilles Binchois; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 11, 18 y 25 de mayo de 2011.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Himnos en latín - Programas de mano - S. X-XII.- 2. Canto gregoriano - Programas de mano - S. X-XIII.- 3. Organa - Programas de mano - S. XII-XIII.- 4. Conductus - Programas de mano - S. XIII.- 5. Antifonas (Música) - Programas de mano - S. XII-XIII.- 6. Motetes - Programas de mano - S. XIII.- 7. Kyrie eleison (Música) - Programas de mano-S. XII.- 8. Responsorios (Música) - Programas de mano-S. X-XII.- 9. Stabat mater dolorosa (Música) - Programas de mano-S. XIII.- 10. Benedicamus Domino (Música) - Programas de mano-S. XII.- 11. Propio (Música) - Programas de mano-S. XI-XII.- 12. Música vocal religiosa - Programas de mano-S. X-XIII.- 13. Canciones religiosas sin acompañamiento - Programas de mano-S. X-XIII.- 14. Canciones a partes sin acompañamiento - Programas de mano-S. XIII.- 15. Dúos vocales sin acompañamiento - Programas de mano-S. X-XIII.- 16. Tríos vocales sin acompañamiento - Programas de mano-S. XIII.- 17. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Màrius Bernadó

© Luis López Morillo (traducción textos cantados)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

# ÍNDICE

---

- 4 Presentación
- 6 Introducción  
Enigma Pérotin  
Tiempo de catedrales  
Interpretación, composición
- 20 Miércoles, 11 de mayo - Primer concierto  
*Campus stellae: el Códice Calixtino*  
y otras polifonías del siglo XII  
**Ensemble Discantus - Brigitte Lesne**, dirección
- 52 Miércoles, 18 de mayo - Segundo concierto  
*El año 1000 y el misterio de la polifonía: las abadías*  
*de Inglaterra y Francia*  
**Ensemble Dialogos - Katarina Livljanic**, dirección
- 78 Miércoles, 25 de mayo - Tercer concierto  
*Pérotin y la Escuela de Notre-Dame*  
**Dominique Vellard & Ensemble Gilles Binchois**

Introducción y notas de **Màrius Bernadó**

Los conciertos de este ciclo se transmiten  
por Radio Clásica, de RNE

Durante la época medieval aconteció una de las transformaciones capitales en la música occidental: el paso de obras monofónicas formadas por una única línea melódica a obras polifónicas en las que concurrían simultáneamente dos o más melodías. El canto llano con sus distintas variantes litúrgicas encarnaba hasta ese momento la música más elaborada que se interpretaba en Occidente y aún estaría muy presente en las iglesias y monasterios europeos durante muchos siglos más. Pero el surgimiento de la polifonía abrió un mundo completamente nuevo en la mentalidad de músicos y oyentes, una nueva dimensión creativa que algunos estudiosos han comparado con la trascendental aparición de la perspectiva en la pintura. Se convertiría, en definitiva, en una de las mayores innovaciones que ha presenciado la historia de la música occidental.

Un cambio de semejantes proporciones sólo pudo originarse de forma muy progresiva. A partir de finales del siglo IX, se fueron introduciendo ornamentaciones en las melodías gregorianas empleadas en las principales fiestas litúrgicas, como si con estos embellecimientos melódicos los cantantes quisieran dotar de mayor solemnidad a estas celebraciones. El origen de la escritura polifónica, ya en el siglo XII, se consumó sobre dos procesos paralelos: el enriquecimiento del repertorio existente con la invención de pequeñas variantes y la aparición de sistemas de notación que permitían fijar en un pautaado las alturas de las notas.

Los tres conciertos de este ciclo proponen un recorrido abreviado por este periodo de la historia de la música tan crucial en sus consecuencias seculares como desconocido para el público actual. A través de cuatro espacios geográficos en los que la polifonía temprana tuvo un particular desarrollo, el oyente de estos conciertos podrá ir descubriendo el modo en el que se originó la polifonía

medieval y sus remotas sonoridades que hoy nos resultan tan exóticas. Santiago de Compostela, destino final de la principal ruta europea de peregrinación medieval, conserva el famoso *Codex Calixtinus* (o *Liber Sancti Iacobi*) que atesora varios de los primeros ejemplos polifónicos de la Península. Este repertorio constituye la base para el concierto del Ensemble Discantus, cuyas cantantes se acompañan de unas campanas de mano recreadas a partir de originales medievales. La misteriosa presencia en torno al año 1000 de las primeras obras polifónicas en Winchester (Inglaterra) y Fleury-sur-Loire (Francia), constituye el punto de partida para el concierto del Ensemble Dialogos, igualmente formado en su totalidad por voces femeninas. El liderazgo musical y cultural que asumió París durante el siglo XIII cristalizó en la llamada Escuela de Notre-Dame, asociada a la mayor catedral que entonces se levantó en Europa. Resulta algo paradójico que ignoremos el nombre de los arquitectos de este magno edificio, pero nos conste, en cambio, el de uno de sus principales compositores, Pérotin, situado entre los primeros compositores conocidos en la historia de la música. Sus obras y la de otros compositores anónimos de la Escuela de Notre-Dame conforman el núcleo del programa que interpretará el Ensemble Gilles Binchois con el que se clausura este ciclo y la temporada de música de la Fundación Juan March.

## INTRODUCCIÓN

6

Antes de abordar el desarrollo de algunas de las numerosas y ciertamente trascendentales cuestiones que se plantean en este ciclo en lo relativo a la historia de la música occidental, se hace quizá necesario plantear una elemental consideración previa: la definición de lo que el término polifonía significa en el contexto medieval en el que se origina y su importancia en el devenir histórico del arte sonoro. El término, prácticamente desconocido por otra parte en tiempos medievales, proviene del vocablo griego antiguo *polyphonos* cuyo significado es “multiplicidad de sonidos o de voces”. En principio es una palabra no necesariamente teñida de connotaciones que la asocien de forma exclusiva a una determinada técnica musical. Eso llegará más tarde. No será hasta bien entrado el Renacimiento cuando el término comienza a generalizarse en la teoría musical, como oportuno substituto de otros considerados ya arcaicos como *diaphonia* (o *triphonia*, o *tetraphonia*, en función del número de partes) e, incluso, *discantus* o *musica organica*. Así, el que sin lugar a dudas es el mayor logro de la cultura musical de la Edad Media occidental hubo de recorrer un largo camino hasta encontrar un molde terminológico en el que asentarse.

Esta música que combina simultáneamente diversos sonidos, que mantiene la independencia y la identidad única y singular de cada una de las voces —en oposición a la *musica simplex* o *monophonia*— estaría llamada a convertirse en el fin y objeto de lo que con el tiempo hemos identificado como el fundamento de la “composición” musical, la actividad de crear una obra musical, de *componer* (del latín *componere*), de poner juntas (con cierto modo y orden) cosas diferentes para formar una nueva unidad.

En el proceso de constitución del nuevo concepto que poco a poco va configurando la idiosincrasia de la música culta occidental, esto es, el cultivo de la simultaneidad sonora, de la combinación vertical de diversas alturas de sonido, que habría de conducir al establecimiento de la armonía como uno

de los ejes fundamentales de la organización del sonido en el tiempo, destaca el nombre de un personaje tan fundamental como enigmático: Pérotin.

No es desacertada la idea de considerar a Pérotin como el primer “compositor” de la historia de la música occidental en el pleno sentido que hoy damos al término. A diferencia de Léonin, su antecesor más inmediato, cultivador como él de procedimientos polifónicos, Pérotin supuso un cambio radical en la actitud del compositor hacia aspectos centrales de la praxis compositiva como son la idea de estructura, de organización, de balance y de equilibrio entre las diferentes voces. Su irrupción en el panorama musical de finales del siglo XII o principios del XIII significó un gran avance, un salto importantísimo en la historia de la música. La forma como Pérotin articuló la combinación de las tres o cuatro voces es completamente diferente a todo lo imaginado con anterioridad. Conceptualmente el salto es infinitamente mayor que el que se produjo en tiempos de Léonin, justo una generación anterior. Hasta donde podemos suponer, para la creación de sus obras, Léonin empleó todavía exclusivamente procedimientos mentales fundamentados más en prácticas de tipo improvisado o de simple superposición estratigráfica de capas. Un simple proceso de añadido sucesivo de partes (*duplica, tripla*) a un material de base preexistente. Mediante este proceder, Léonin se limitó a recibir y asumir los logros anteriores y los revistió de un aspecto nuevo gracias a los nuevos mecanismos de la notación. Lo que hace Pérotin es mucho más complicado, de un alcance todavía quizá entonces no del todo imaginado ni consciente de su radicalidad e importancia, pero absolutamente acorde con el momento histórico y cultural preciso que le tocó vivir. No es fortuito, por ejemplo, que el horizonte filosófico (y estético) hacia el que apunta su obra coincida en el tiempo con nuevas y radicales perspectivas mentales en relación a la noción del *tiempo* o a la consideración de las capacidades de la *razón*. En tanto que la música es básicamente una ordenación racional del tiempo, el cambio de paradigma del que Pérotin pudo ser testimonio afectó de forma decisiva a la evolución posterior del arte musical.



La gran transformación es la idea que el tiempo es medible. Retorna aquí con fuerza la noción aristotélica del tiempo como sucesión infinita de instantes. Una concepción del tiempo que se opone a la agustiniana del tiempo interior subjetivo, del tiempo vivido absolutamente separado de cualquier idea de movimiento de forma, que tan solo existe el tiempo presente que es, simultáneamente, vivencia del pasado, del presente y del futuro. Para Agustín, el tiempo no puede entenderse como algo exterior, tan sólo es comprensible dentro del alma. En cambio, en Aristóteles, un autor que se reivindica y reintroduce en los ambientes intelectuales de la época de Pérotin, el tiempo cobra entidad por sí mismo. Es el marco en el que los acontecimientos se suceden, es direccional, físico. Para Aristóteles, el tiempo aunque no es solo movimiento, no puede vivir sin él. El instante sería al tiempo lo que el punto es al espacio. El instante no tiene duración, como el punto no tiene extensión, pero el tiempo se compone de la suma de instantes de la misma forma que el espacio está hecho de puntos.

El tiempo ha dejado de ser una entidad subjetiva y pasa a ser algo objetivo y divisible. Un tiempo uniforme y circular que requiere, no obstante, de una mente que lo mida, de manera que no existiría sin consciencia. El tiempo es el movimiento infinito, eterno y, a la vez, el marco en el que lo finito, los acontecimientos individuales se suceden. Es físico y es psicológico a un tiempo. Naturalmente esta concepción del tiempo impulsó una nueva dimensión, de alcance filosófico, para la música.

En las creaciones musicales de Pérotin, la nueva noción del tiempo que impregna el clima cultural en el que se desenvuelve es fundamental. Pérotin es un maestro de la ordenación del tiempo, un tiempo que no es únicamente el tiempo abstracto de los relojes —en un momento, por otro lado, en el que estos comienzan a ser los verdaderos árbitros del devenir vital del hombre; no en vano los primeros relojes mecánicos verán la luz a finales del siglo XIII—, sino que también es, en clara oposición al primero, el tiempo orgánico, el tiempo psicológi-

co que Henri Bergson se encargaría de definir algunos siglos más tarde con sus reflexiones sobre el *élan vital* y la duración. No implica únicamente al tiempo matemático, escurridizo e irreversible, que avanza inexorable en una única dirección como sucesión de instantes extáticos. También supone, la vivencia, la percepción individual del tiempo. Así, frente al tiempo absoluto, existente en sí mismo e independiente del mundo que fluye uniformemente sin relación con el exterior, nos encontramos también con un tiempo que opera en la consciencia, un tiempo que requiere de un espectador —de un auditor— consciente cuya contemplación de la duración dote de sentido, sintetice la sucesión de momentos estáticos, de movimientos parcelados. La música creada por Pérotin es la primera que invita a esta participación, a este proceso psíquico en el que se opera una suerte de síntesis mental capaz de aglutinar en un todo orgánico la rica constelación de momentos, de motivos, de ritmos, de contrastes, de repeticiones variadas y de encadenamientos de células musicales, de juegos memorísticos de avance y retroceso. Una música constituida de pequeñas agrupaciones de notas superpuestas las unas a las otras, de tal manera que el juego contrapuntístico de las voces entre ellas prácticamente desaparece, de manera que todas las voces se funden en una sonoridad de movimiento constante, siempre marcada por un empuje, por una direccionalidad que pretende atravesar el tiempo. Un tiempo que, desde Pérotin no deja de moverse hacia delante, en constante crecimiento, en avance continuo.

Justamente el tiempo es el elemento determinante del nuevo paradigma musical. Para que los edificios sonoros de Pérotin puedan tener lugar, primero en su imaginación y, luego, se transformen en sonido, es necesario que obedezcan a un orden temporal. Debe existir una subordinación a una medida regular del tiempo, de forma idéntica a como hace el reloj. De la misma manera que el reloj mecánico es en sí un generador de tiempo, Pérotin no se limita a organizar el tiempo; lo construye.

## Enigma Pérotin

Con todo, no sabemos a ciencia cierta siquiera si el llamado Pérotin llegó a existir y si salieron realmente de su pluma el puñado de obras que le han sido atribuidas. De hecho no se conocen documentos biográficos suficientemente sólidos y fiables que nos permitan trazar con certeza su recorrido personal o artístico. La única mención al personaje se encuentra en los escritos de un anónimo inglés, discípulo del teórico Juan de Garlandia, el llamado Anónimo IV (el nombre le fue impuesto a causa de la numeración que Edmond de Coussemer dio a los tratados anónimos al ordenar su colección de escritos teóricos medievales, publicada en cuatro volúmenes entre 1864 y 1876 bajo el título *Scriptorum de musica Medii Aevi nova series*), cuyo tratado puede fecharse hacia 1270-1280. Quienquiera que fuese el mencionado autor anónimo, parece que conocía bien la vida musical en París durante el siglo precedente. Además de referirse a cuestiones estrictamente teóricas como son la naturaleza de los modos rítmicos, la notación o la descripción de diversos géneros musicales, su celebridad se debe mayormente a la presencia de una valiosa historia de la escuela de Notre-Dame en la que cita los nombres de sus principales protagonistas e, incluso, les atribuye algunas obras que en las fuentes conservadas (la más antigua, el famoso códice Pluteus 29.1 de la Biblioteca Mediceo-Laurenziana de Florencia, de c. 1245-55) no están en absoluto identificadas. Dice el Anónimo IV que Léonin (c. 1135-c. 1180) fue un excelente compositor de *organa* para la misa y los oficios, recogidos en un libro denominado *Magnus liber organi* y que sus obras estuvieron en uso hasta los tiempos de Pérotin. Este, calificado como *Magister Magnus* y reconocido por el anónimo autor como mejor discantista que Léonin, se encargó de revisar la producción de Léonin, así como de componer nuevas piezas a una, dos, tres o cuatro voces que, a su vez, se mantuvieron en uso en la catedral de Notre-Dame de París hasta la generación de Franco de Colonia. Aquí finaliza su testimonio. Todos los intentos de dotar de una identidad a Pérotin, de asociarle una biografía o de ubicarlo en un marco cronológico han resultado problemáticos. Según diferentes hipótesis argumentadas con pruebas no suficientemente

contrastadas ni conclusivas, Pérotin pudo vivir entre 1165 y 1220 o entre c. 1155/60 y 1200/05. Una de las conjeturas más plausibles lo asociaría con un tal Petrus con el cargo de *suc-centor* (responsable del canto) de la catedral de París entre 1207 y 1238. También se han hecho esfuerzos para identificarlo con otro miembro de la estructura administrativa de la catedral, el teólogo Petrus Cantor, muerto en 1197, o bien con un canciller de la universidad llamado Petrus Parvus que murió en 1246, pero que no estaba relacionado con Notre-Dame. Como vemos el espectro, incluso temporal, es amplio y en todos los casos hay algún aspecto de orden cronológico que no acaba de casar. Tanto si murió poco después de cruzar el siglo XIII como si lo hizo ya cerca de su mitad, lo único razonablemente cierto parece ser que fue cantor de Notre-Dame o que por lo menos recogió el testimonio musical de Léonin —a quien quizá no llegó a conocer— para llevarlo de forma decisiva hacia delante.

De hecho, la historia de la música, de forma convencional, ha tendido a asociar los nombres de estos dos maestros, a etiquetarlos bajo un mismo apelativo: escuela de Notre-Dame. En realidad, desde el punto de vista musical son completamente diferentes, no constituyen en absoluto una “escuela”. Los dos autores, quienes ciertamente comparten un radio de acción, la catedral de Notre-Dame, no deberían confundirse y sería recomendable separarlos más.

Por suerte Anónimo IV atribuye a Pérotin un total de siete piezas que han podido ser identificadas en las fuentes: dos *organa* a cuatro voces o *quadruplum* (*Viderunt omnes* para la festividad de Navidad y *Sederunt principes* para la de San Esteban), dos *organa* a tres voces (los *Alleluia Posui adiutorium* y *Nativitas*) y tres *conductus* (*Salvatoris hodie*, *Dum sigillum* y *Beata viscera*). En base a correspondencias estilísticas, algunos autores le han atribuido, además, otras obras.

Pérotin es el primero que escribe para cuatro voces y el primero que se atreve a distanciarse de los procedimientos que debieron ser comunes entre los compositores de la genera-

ción anterior, cuyas obras son más una plasmación escrita, mediante los todavía limitados procedimientos técnicos de la notación musical de la época, de prácticas fuertemente enraizadas en la improvisación. Sus composiciones suponen un alto grado de planificación, de sistematización. Todo debe estar perfectamente en su sitio, nada es superfluo o fruto del azar en sus vastas composiciones, concebidas ya como un todo orgánico en el que un conjunto de unidades mínimas encajan a la perfección en la configuración de una unidad superior. Para entender el alcance de esta nueva concepción en el orden musical nada mejor que comparar la polifonía de Pérotin con otro artefacto salido del mismo clima intelectual o, en palabras de Erwin Panofsky (*Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*), de un “hábito mental” coincidente: se trata precisamente del contexto espacial en el que estas obras fueron generadas: las catedrales. Como sucede con la construcción de las catedrales góticas, estrictamente contemporáneas de los hechos musicales que aquí se narran —Notre-Dame de París se comenzó a construir en el año 1163; en 1182 el coro ya estaba casi terminado—, las construcciones polifónicas de Pérotin están compuestas de infinitos elementos estandarizados, similares a los bloques de piedra que permiten erigir las descomunales alturas de los edificios góticos. Mediante este proceso de modularización, de descomposición casi atómica del material musical, de sus segmentos rítmicos —¿acaso los modos rítmicos no son una suerte de elementos prefabricados perfectamente modulables?—, de sus secuencias melódicas, de una planificación formal rigurosa, del recurso a unas magnitudes extraordinarias —¿cómo consigue Pérotin convertir en más de veinte los dos o tres minutos que puede llegar durar la pieza gregoriana original sobre la que fundamenta su composición?—, la música se desentiende de su estricta observancia litúrgica y aspira a una nueva realidad, a una espiritualidad abstracta en perfecta sintonía con los más candentes y elaborados debates intelectuales del momento. La música de Pérotin es más pensamiento abstracto que práctica litúrgica.

En cierto sentido, esta nueva manera de contemplar el acto creativo musical implica un cierto componente teleológico,

aunque nunca podremos llegar a saber si Pérotin era consciente de las implicaciones filosóficas de sus creaciones musicales. Anónimo IV lo califica como *Magister*, es decir, alguien instruido —en la universidad, naturalmente; podemos suponer que en la de París, fundada hacia el año 1200—, capacitado para enseñar. Lo poco que sabemos sobre Magister Pérotinus no nos permite afirmar, por ejemplo, que tuviese contacto con el movimiento escolástico, por ejemplo. Pero lo cierto es que los intentos que los filósofos escolásticos hicieron para solucionar el conflicto entre razón y fe son centrales en del debate intelectual que tiene lugar en París en tiempos del compositor. Sin ir más lejos, Pedro Abelardo debió ser un estricto contemporáneo de Pérotin en París. La confianza en el poder sintético de la razón, el subjetivismo, la especulación, la estructura del discurso, son aspectos tan importantes en la escolástica como en la música de Notre-Dame. Pero es probable que sus intuiciones fueran de índole estrictamente musical. Con todo es innegable que su época y su contexto fueron el escenario de profundas transformaciones de la conciencia y que su música encarna a la perfección las pulsiones intelectuales de su tiempo.

### Tiempo de catedrales

La correspondencia de esta nueva actitud respecto de la música con el mundo de las catedrales góticas, unos edificios cargados de simbolismo y cuyo diseño responde a un programa litúrgico y teológico perfectamente trazado, es evidente.

Como ya ha sido señalado, no fue la arquitectura gótica el resultado exclusivo de una sucesión de mejoras e innovaciones de orden tecnológico, constructivo. Es decir, aunque su participación fuese sustancial, incluso indispensable, no fue idea de arquitectos, ingenieros o artesanos. Todas las innovaciones técnicas del gótico, el arco ojival, el arbotante o la bóveda de crucería, se situaron al servicio de una idea espiritual, simbólica, de un ideal místico, el proclamado por Suger (1081-1151), abad de Saint-Denis desde 1122, el monasterio cluniacense y panteón real cerca de París. Sin una dirección, sin un programa, una teleología, la simple suma de las diversas técnicas constructivas no hubieran llegado a producir

los logros arquitectónicos del gótico. Es el afán de Suger de Saint-Denis por concebir y, al cabo, edificar un templo acorde con un ideal místico lo que confiere grandeza y unidad al edificio. La tecnología era tan solo una sirvienta del gran programa exegético.

En la segunda parte de su *Liber de rebus in administratione sua gestis*, redactado poco antes de 1150, Suger expone su programa estético y filosófico y explica cómo pretende convertir su abadía en una plasmación de la teoría de corte neoplatónico que defiende que el mundo visible participa de alguna forma de las cualidades divinas (la verdad, la bondad, la belleza) y que a través de la contemplación de lo material, debidamente dispuesto, el creyente puede elevarse hacia la contemplación de lo celestial. Es decir, las luces del mundo visible habían de permitir intuir la verdadera luz que es la divinidad:

14

Cuando por causa del amor por la belleza de la casa de Dios, el encanto de las piedras de múltiples colores me distrae de preocupaciones externas y una meditación apropiada me induce a reflexionar, trasladándome de lo que es material a lo que es inmaterial, sobre la diversidad de virtudes sagradas, creo encontrarme en cierta manera en alguna extraña región del universo que no existe en absoluto, ni en la faz de la tierra, ni en la pureza del cielo, y creo poder, por la gracia de Dios, ser transportado de este mundo inferior a ese mundo superior de un modo anagógico.

La función del arte, del templo es, pues, propiciar la ascensión mística. Qué duda cabe que el templo gótico, en sus mejores y más prodigiosas realizaciones, consigue su objetivo. ¿Puede imaginarse alguna otra manifestación del ingenio humano que, de forma, tan convincente muestre esta misma aspiración? Obviamente las construcciones sonoras de Pérotin cumplen con creces este ideal. Lo llevan, incluso, un punto más allá. Ingrávidas, suspendidas, las voces de un *organum* de Pérotin emanan idéntica sensación de aspiración mística, de elevación gradual a la luz sublime, de una levedad tal que incluso el material está hecho de aire, pura vibración.

Como el templo de Suger, los *organa* de Pérotin representan un punto de máxima expresión simbólica. Una carga simbólica que no excluye una extrema complejidad. Como la catedral gótica, los *organa* de Notre-Dame son también organismos artísticos de extremada complejidad. En su ya clásico libro *La catedral gótica*, Otto von Simson destacó los dos aspectos de la arquitectura gótica que carecen de precedente y de paralelo: la utilización de la luz y una relación original entre la estructura y la apariencia, entre función y forma. Ni el uno ni el otro son estrictamente medios de construcción. Basta sustituir la noción de luz por la de la medida del tiempo para intuir la equivalencia que se establece con las nuevas formulaciones musicales de Pérotin. Basta pensar en la absoluta precisión que requieren estas piezas a dos, tres e incluso cuatro voces; en el elevado grado de elaboración motivica que es necesario desarrollar para que todo este entramado de voces y ritmos —que en ocasiones tiene una duración nada despreciable— cuaje en una unidad para convencernos de que quienquiera que fuese su autor, ese oscuro Pérotinus, sea *Pérotinus Magnus* o *Magister Pérotinus*, debió experimentar un inusitado placer en construir unos edificios sonoros grandiosos en los que la tectónica se impone a la funcionalidad. En cierto sentido, la música de Pérotin es ya abstracta; ya no depende del lenguaje ni de la función.

La asociación de los *organa* parisinos con el fenómeno de las catedrales y su grandiosidad arquitectónica ya ha sido abundantemente apuntado y es, incluso, un lugar común. La catedral, como centro de la vida religiosa, comienza a experimentar, a partir del siglo XII, una profunda transformación que no afectará únicamente a su morfología y su arquitectura. Además de ser la sede episcopal, del poder y la administración eclesiásticos, la catedral gótica es también un importante centro a nivel cultural e intelectual. Tomando como ejemplo la de Notre-Dame, en París, la sola mención de la nómina de personajes ilustres que ocuparon cargos allí es significativa. Entre los más inmediatos antecesores de Léonin y Pérotin en el cargo de maestro de capilla, por ejemplo, se cuenta Adam de Saint-Victor, quien estuvo vinculado a Notre-Dame desde principios del siglos XII y cuya producción de piezas litúr-



gicas, especialmente himnos latinos y secuencias, ocupa un lugar de importancia capital en la configuración y expansión de la secuencia. Le siguió Albertus Parisiensis, probablemente discípulo suyo y cantor de Notre-Dame entre 1146 y 1177, fecha de su muerte y el probable autor de uno de los *conductus* del *Codex Calixtinus*, el famoso *Congaudeant catholici*. El florecimiento de la escuela de Notre-Dame no fue, pues, espontáneo, no se produjo de un día para otro sino que fue posible gracias a la cristalización de tradiciones y tentativas musicales diversas, algunas de las cuales tenían ya un largo recorrido. Pero nunca sabremos si, tal revolución habría podido tener lugar de no contar con un marco excepcional y un clima intelectual único. Solo en este contexto puede uno explicarse la radicalidad del cambio que supuso la música de Notre-Dame, que se presenta a nuestros oídos permanentemente animada por un espíritu profundamente nuevo.

16

El cambio de tendencia en la historia de la música occidental afectó a todos los parámetros del quehacer musical. Desde la actitud del compositor, que ya no es un monje anónimo, hasta los recursos técnicos utilizados, todo es sometido un severo proceso de revisión y sistematización. Un ejemplo claro de ello lo encontramos en el progreso que se observa en la notación musical. De hecho, la historia y la evolución de la música medieval están absolutamente condicionadas por los progresos que se producen en sus sistema de escritura, por los avances técnicos en su notación, que posibilitan y/o limitan cualquier avance. La notación modal frecuentada por la música de la escuela de Notre-Dame determina por primera vez el ritmo de dos, tres o cuatro voces, sometidas a una medida temporal. Aunque este procedimiento ya se encontraba presente en las piezas polifónicas atribuidas a Léonin, con Pérotin su organización, su sistematización, obedece a una lógica y a una ambición formal, estética y espiritual mucho más estricta a la vez que ambiciosa.

### **Interpretación, composición**

El principal problema que encara el repertorio polifónico aquitano y compostelano es el del ritmo y su resolución es verdaderamente difícil. El ritmo, podríamos decir natural, de

la acentuación latina del texto, que era suficiente para conducir los repertorios monódicos del canto llano, no es apropiado más que para algunas pocas piezas, las más simples y silábicas. Cuando el estilo melismático o florido comienza a ser más elaborado, cuando la voz superior tiene un desarrollo mucho más rico que la inferior, surgen problemas interpretativos cuyas soluciones distan de ser uniformes o aceptadas de forma general por la comunidad musicológica. Las muy diferentes soluciones propuestas por los intérpretes especializados, que han abordado este repertorio, son una clarísima prueba de la gran libertad y de la enorme capacidad sugestiva que esconden estas primeras polifonías.

Podemos suponer que la improvisación oral era una práctica musical común durante la Edad Media. Indudablemente, el rico acervo del gregoriano se construyó mucho antes del desarrollo de cualquier sistema de notación musical y podemos suponer que incluso una vez se empezó a generalizar el uso de signos gráficos para representar el sonido, la tradición improvisada debió subsistir de una u otra manera.

No es descabellado pensar que las primeras polifonías —y así parecen atestiguarlo algunas de las mayores dificultades que plantean los manuscritos en los que ha pervivido este repertorio— debieran mucho a esta tradición, así como del aprendizaje memorístico. Algunos autores, como Craig Wright, han sostenido que, incluso, las monumentales construcciones polifónicas de la escuela de Notre-Dame, debían mucho a esta práctica, más centrada en la oralidad y en la memoria que en la tradición escrita. La improvisación debió ser, en el origen de la polifonía occidental, pero también en los momentos de cierta madurez que siguieron, como en Notre-Dame, mucho más generalizada de lo que se acostumbra a suponer. Así parecen certificarlo el uso constante de fórmulas estereotipadas que los cantores —siempre en un número reducido y altamente especializado— podían modular a capricho y conveniencia, improvisando más o menos libremente a partir de ellas. Así parecen sugerirlo también diversas fuentes teóricas contemporáneas como el tratado *Ars organi* incluido en el manuscrito misceláneo Ottoboni lat. 3025 de

la Biblioteca Apostólica Vaticana. También cuando nos referimos a la polifonía medieval, la idea dominante que tiende a asociar la música con su notación debe ser revisada a la luz de la transmisión oral y la improvisación. A la luz de esta consideración, no puede dudarse que la práctica interpretativa es determinante en la configuración de la notación, que es la música la que dicta los detalles de la notación, pero no es menos cierto que también determinados hábitos o gestos notacionales pudieran ser también determinantes de cómo en un lugar y momento concretos, un copista —y aquí debe ponerse de relieve que muy probablemente las figuras del compositor, el copista y el intérprete debieron estar, en los repertorios que tratamos, mucho más cercanos de lo que se acostumbra a suponer desde nuestra perspectiva moderna— interpretó (o se vio obligado a interpretar) una determinada música. Lo que la notación recoge es la versión del copista, su “interpretación”, condicionada por sus conocimientos, gustos o imposiciones de autoridad y/o estilo local. De este modo, el vínculo entre el compositor y el intérprete, entre el texto y el acto musicales serían mucho menos lineales de lo que suponemos. De hecho, entender el *organum* como un tipo de composición y, a la vez, como una forma de interpretación, quizá no sea un planteamiento en absoluto exagerado.

Naturalmente el hito que supone Pérotin es el resultado de un largo y complejo proceso jalonado de diversos momentos destacados por los que este ciclo pretende transitar. En cierta manera puede considerarse que con Pérotin comienza la *historia* de la música europea, un punto de llegada y un punto de partida. La voluntad de iluminar algunos de los eslabones de lo que sería su *prehistoria* es lo que anima el diseño de los programas de estos tres conciertos.

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Higini Anglès, *El còdex musical de Las Huelgas (música a veus dels segles XIII-XIV)*, 3 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans – Biblioteca de Catalunya, 1931.
- Olivier Cullin, “La polyphonie au XIIe siècle: entre théorie et pratique”, *Revue de Musicologie*, vol. 81/1 (1995), pp. 25-36.
- Pascale Duhamel, *Polyphonie parisienne et architecture au temps de l'art gothique (1140-1240)*. Varia Musicologica, vol. 14, Bern, Peter Lang, 2010.
- Theodore Karp, *The Polyphony of St. Martial and Santiago de Compostela*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- José López-Calo y Carlos Villanueva (eds.), *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Erwin Panofsky, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1986.
- Susan Rankin, *The Winchester Troper. Facsimile edition and introduction*. Early English Church Music, vol.50, London, Stainer and Bell, for the British Academy, 2007.
- Otto von Simson, *La catedral gótica*, Madrid, Alianza, 1980.
- Leo Treitler, “The Polyphony of St. Martial”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 17 (1964), pp. 29-42.
- Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre-Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 11 de mayo de 2011. 19,30 horas

---

## **Campus stellae: el Códice Calixtino y otras polifonías del siglo XII**

### I

Himno “Iocundetur et letetur augmentum”<sup>1</sup>

Responsorio “O adiutor omnium seculorum”<sup>1</sup>

Prosa “Portum in ultimo”<sup>1</sup>

Versus “Clara sonent organa”<sup>2</sup>

20

Tropo de Benedicamus Domino “Stirps Jesse florigeram”<sup>3</sup>

Kyrie tropado “Rex immense pater pie”<sup>1</sup>

Tropo de Benedicamus Domino “Ad superni regis decus”<sup>1</sup>

Prosa “Res est admirabilis”<sup>4</sup>

Versus “Orienti oriens stella nova claruit”<sup>2</sup>

Tropo de Benedicamus Domino “Regi perhennis glorie”<sup>1</sup>

Himno de los peregrinos a Santiago “Dum pater familias,  
rex universorum”<sup>1</sup>

Organum “Benedicamus Domino”<sup>1</sup>

### **Fuentes:**

<sup>1</sup> Códice Calixtino. Catedral de Santiago de Compostela.

<sup>2</sup> Ms. lat. 3719. Biblioteca Nacional de Francia, París.

<sup>3</sup> Ms. lat. 3549. Biblioteca Nacional de Francia, París.

<sup>4</sup> Ms. 2. Biblioteca Municipal, Limoges.

<sup>5</sup> Ms. lat. 1139. Biblioteca Nacional de Francia, París.

<sup>6</sup> Pluteus 29.1. Biblioteca Mediceo Laureniana, Florencia.

---

## II

Versus “Novus annus, dies magnus”<sup>5</sup>

Versus “Annus novus in gaudio”<sup>5</sup>

Versus “Flore vernans gratie”<sup>2</sup>

Tropo de Benedicamus Domino “Gratulantes celebremus  
festum”<sup>1</sup>

Antifona “Alleluia. Iacobe sanctissime”<sup>1</sup>

Conductus “Nostra phalanx plaudat leta”<sup>1</sup>

Versus “Resonemus hoc natali”<sup>5</sup>

Prosa “Laude jocunda”<sup>3</sup>

Tropo de Benedicamus Domino “Catholicorum concio  
summo cum gaudio”<sup>5</sup>

Tropo de Benedicamus Domino “Congaudeant catholici”<sup>1</sup>

Organum “Benedicamus Domino”<sup>6</sup>

---

### ENSEMBLE DISCANTUS

**Christel Boiron**

**Hélène Decarpignies**

**Lucie Jolivet**

**Caroline Magalhaes**

**Catherine Sergent**

**Brigitte Lesne, dirección**

Voces *a capella* con campanas de mano

## Campus stellae: el *Códice Calixtino* y otras polifonías del siglo XII

Los primeros testimonios de realizaciones polifónicas de los que se tiene noticia en Occidente, como se ha señalado, tienen su origen en un contexto teórico. Se trata de los ejemplos contenidos en dos tratados escritos hacia finales del siglo X que llevan por título *Musica Enchiriadis* y *Schola Enchiriadis*. Las voces de los ejemplos de *organa* que aquí se recogen están escritos siguiendo un movimiento paralelo de cuartas, quintas y octavas. Naturalmente, como también ha sido dicho, podemos imaginar que la polifonía improvisada era una práctica común desde mucho antes, tanto en el ámbito de la música eclesiástica como fuera de él. Su presencia en fuentes teóricas debió de estar precedida por una práctica más o menos continuada y generalizada, por lo que podemos suponer que algo parecido a lo que sería el *organum* ya debía ser conocido hacia mediados del siglo IX. Los manuscritos de carácter práctico más antiguos que contienen ejemplos de polifonía son ya del siglo XI. Más de 150 piezas polifónicas se encuentran en uno de los dos manuscritos copiados, conocidos como troparios de Winchester, cuyas secciones más importantes fueron copiadas antes de la conquista normanda de Inglaterra. Son ejemplos todavía de una polifonía primitiva poco desarrollada, con un grado de elaboración mínimo que acusa una cierta monotonía en la textura y la dinámica.

Será necesario esperar un tiempo hasta que alrededor del año 1100 se produzca una nueva oleada de música polifónica producida ya en un nuevo estilo mucho más libre y vigoroso, en el que la conducción de las voces ya no seguía un patrón tan rígido. El cambio es muy importante, tanto en la naturaleza del repertorio como en su calidad y cantidad. Por primera vez desde finales del siglo X un volumen importante de piezas polifónicas se copia con su debida notación musical. Aunque no se trata de colecciones sistemáticas, sino que la polifonía se encuentra recogida aquí y allá, nos situamos delante de una perspectiva ya completamente diferente, en un ambiente creativo que, en paralelo a la expansión del fenómeno polifó-

nico se muestra especialmente sensible a nuevas y diferentes formas musicales y poéticas, como los *versus* o los *conductus*, que configuran lo que se ha dado en llamar *nova cantica*, las nuevas canciones latinas que irrumpen con inusitada fuerza a principios del siglo XII y cuya principal característica es la variedad y la libertad en el tratamiento del material literario y musical.

Las fuentes principales de este estilo son cuatro manuscritos relacionados con el sur de Francia, concretamente con la región de Aquitania, y otro códice que, aunque podemos suponer que también fue copiado en alguna región de Francia, está vinculado a las rutas de peregrinación que conducían a Santiago de Compostela, el famoso *Codex Calixtinus*. En concreto se trata de los siguientes manuscritos:

París, Bibliothèque nationale, lat. 1139 (finales del siglo XI-principios del siglo XII);

París, Bibliothèque nationale, lat. 3459 (principios del siglo XII);

París, Bibliothèque nationale, lat. 3759 (principios del siglo XII);

Londres, British Library, add. 36.881 (finales del siglo XII);

Santiago de Compostela, Archivo Capitular, ms. sin signatura (mediados del siglo XII).

El más antiguo de ellos, copiado hacia 1100, procede de la abadía de Saint-Martial de Limoges, un centro de primer orden del que se ha conservado una magnífica colección de diecinueve troparios de los que forma parte el manuscrito lat. 1139. Pese a que la procedencia directa de Saint-Martial del resto de manuscritos de polifonía aquitana es más incierta, y su cronología algo posterior, el repertorio que contienen las cuatro fuentes presenta abundantes paralelismos estilísticos. Lo mismo puede decirse del *Códice Calixtino*, donde encontramos por lo menos una pieza coincidente con las fuentes aquitanas. Por otro lado, aunque la cronología de la copia de los manuscritos es distante, todo parece indicar que las fe-



chas de creación y consolidación de este repertorio fueron mucho más cercanas entre sí. No es solo el estilo el que presenta una notable homogeneidad. También es coincidente el criterio que, en los diferentes centros en los que se cultivó este repertorio, se tuvo a la hora de escoger qué tipos de piezas merecían un tratamiento polifónico.

*Clara sonent organa* es un típico *versus* aquitano copiado en el manuscrito lat. 3719. Una de las muchas poesías estróficas latinas de carácter sacro, rimadas y rítmicas a las que se puso música —tanto monódica como polifónica— en el entorno de Saint-Martial de Limoges. Su carácter rimado, la escansión métrica del texto y la estructura estrófica emparentan el *versus* con los himnos latinos y, en cierta manera, también con la secuencia, pero lo que caracteriza los *versus* de los siglos XI es la gran regularidad en la colocación de las sílabas acentuadas de las palabras, siguiendo patrones bien definidos que se ven reforzados por el uso de la rima. Una de las formas más interesantes de los *versus* se produce cuando el *Benedicamus Domino* se incorpora al versículo conclusivo de la mayor parte de los oficios, una práctica muy extendida durante el siglo XII con el fin de dar relieve y solemnidad a la liturgia, cuya más importante recopilación se encuentra en el manuscrito lat. 1139. Uno de los méritos de esta fuente es, como ya hemos apuntado más arriba, que constituye la primera en transmitir ejemplos de polifonía —además de ser también, una de las primeras que recogen canciones provenzales, lo cual refuerza la posición del *versus* en la configuración del repertorio trovadoresco. En lo que concierne a la polifonía, la influencia del *versus* es notable, tanto en la estructura del poema, absolutamente coincidente, como en el tratamiento melódico de cada una de sus partes. *Orienti oriens stella nova claruit, Annus novus in gaudio, Flore vernans gratie, Resonemus hoc natali* y *Catholicorum concio summo cum gaudio* son igualmente *versus* que demuestran la rica variedad de perspectivas temáticas de las nuevas canciones del siglo XII.

*Stirps Jesse florigeram* es ya un *versus* que puede leerse como un tropo al *Benedicamus Domino*. Su estructura es singular:

presenta dos textos (*Stirps Jesse/Benedicamus*) simultáneos, el del *Benedicamus* y el nuevo, que se canta sobre una melodía preexistente. Una de las novedosas características de esta pieza, en las fuentes aquitanas, es que la segunda voz se situaba por encima de la primera, de manera que el texto del *Benedicamus Domino* es cantado por la voz superior de la textura polifónica. La pieza, cuyo texto es atribuido a Fulberto de Chartres, hace evolucionar sus largos melismas a partir de un versículo de un responsorio dedicado a la Natividad de la Virgen, “flos filius eius”. El vínculo intelectual y simbólico entre la genealogía de Jesucristo, de la estirpe de Jesé, y la natividad de María, combinado con la utilización, igualmente significativa, de determinadas piezas del repertorio como fundamento de las nuevas composiciones, tanto a nivel textual como musical, es indicativo del contexto refinado y elitista en el que “floreció” este repertorio. El intercambio de la situación de las voces es indicativo, asimismo, de lo avanzado del contexto musical de la abadía de Saint-Martial. Es esta una práctica reconocida por Guido de Arezzo como muy apropiada para permitir el desarrollo y el crecimiento de los melismas.

La prosa polifónica *Res est admirabilis*, en cambio, podría ser algo más tardía y es un buen ejemplo de cómo también el repertorio tradicional de prosas y secuencias, entre otros propios del canto monódico, es sometido a una nueva perspectiva y puesto en polifonía. *Laude jocunda* es una pieza que aparece en múltiples colecciones monódicas de secuencias. En el manuscrito lat. 3719 tan solo aparecen con polifonía las tres primeras estrofas.

El *Liber sancti Iacobi* o *Codex Calixtinus*, por su parte, es un voluminoso manuscrito de más de doscientos folios, copiado sin duda en el centro o el norte de Francia, posiblemente en la región de Borgoña, hacia 1137, pero relacionado con Santiago desde poco después de su confección, puesto que su presencia en la catedral compostelana está atestiguada desde el último tercio del siglo XII, cuando un monje del monasterio de Ripoll hizo una copia del mismo que actualmente se

conserva en el Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona. Santiago, que ya desde hacía un tiempo se había convertido en un importante destino de las rutas de peregrinación, había llegado a ser, gracias al gran impulso dado por el obispo Diego Gelmírez y a la complicidad de la orden de Cluny y del papa-

do, un centro religioso de primer orden.

El *Calixtino* debe su nombre al hecho que, desde los primeros tiempos, se le atribuyó la responsabilidad de su compilación al papa Calixto II (muerto en 1122), incluyendo una carta — seguramente falsa— del mismo en los preliminares del libro. El manuscrito, dividido en cinco libros, contiene una amplio repertorio de textos (sermones, narraciones de milagros, crónicas e, incluso, una guía del peregrino que pretendía ayudarle en su empresa de llegar a la tumba del santo), oficios y misas en honor al apóstol Santiago, con su correspondiente notación musical. La mayor parte de su contenido musical es de carácter monódico.

El repertorio polifónico del *Códice Calixtino* se encuentra recogido en un apéndice a continuación del libro quinto, en los folios 214-221v. En concreto la polifonía del *Calixtino* incluye cinco *conductus* (el nombre que toman aquí un tipo de composiciones asimilables en estilo a los *versus* aquitanos y que llegarían a tener un gran protagonismo en el repertorio de Notre-Dame), cuatro tropos al *Benedicamus Domino*, cuatro responsorios, dos Kyries tropados, una prosa, un Gradual, un Alleluia y otros tres *Benedicamus* sin tropar. La última pieza de la colección es *Ad honorem regis summi*, un *conductus* que se presenta aparentemente de forma monódica en la fuente, pero algunos investigadores han especulado que se trata de un ejemplo de polifonía escondida o notación sucesiva. Es este un sistema de escritura musical en el que las partes o voces están escritas de forma sucesiva y no en la habitual disposición vertical, una voz encima de la otra. En total veinte composiciones, todas ellas a dos voces excepto uno de los tropos al *Benedicamus*, el ***Congaudeant catholici*** que parece estar escrito para tres voces. La cifra se elevaría a veintiuna si consideramos polifónico el *conductus Ad honorem regis sum-*

*mi*, atribuido a Aymerí Picaud, el clérigo al que se atribuye también la responsabilidad de la confección del manuscrito, o por lo menos de una parte del mismo, y que presuntamente fue el encargado de llevarlo desde el lugar de Francia en el que se copió hasta Santiago. Como en el caso del *conductus* mencionado, la autoría del resto de las piezas se atribuye de forma precisa a diversos nombres de personalidades francesas, la mayor parte dignidades eclesiásticas —se mencionan los obispos de Troyes, Soissons, Bourges o Chartres, por ejemplo— de los que es razonable dudar sobre sus capacidades compositivas. El único nombre que se puede asociar claramente con un compositor conocido, cuya actividad está registrada de forma más evidente, es el del llamado Magister Albertus Parisiensis, que se ha identificado con Albertus Stampensis, canónigo y cantor de Notre-Dame de París a partir de 1146. De ser cierta esta atribución, generalmente aceptada por la moderna investigación musicológica, se establecería un sugestivo vínculo entre la polifonía del *Códice Calixtino* y la de la llamada escuela de Notre-Dame. Además, si hemos de hacer caso a lo registrado en el *Calixtino*, Albertus Parisiensis sería el autor de la primera pieza a tres voces del repertorio polifónico occidental, el tropo al *Benedicamus-conductus Congaudeant catholici*.

Una parte de las piezas polifónicas del *Calixtino* están escritas en estilo *discanto* y otras en estilo *organum*. Las primeras son mucho más simples, mientras que las segundas presentan una mayor ornamentación de la voz organal. Las piezas del programa pertenecientes a la primera categoría serían: ***Portum in ultimo, Rex immense pater pie, Ad superni regis decus, Regi perhennis glorie, Gratulantes celebremus festum, Nostra phalanx plaudat leta*** y *Congaudeant catholici*. Pertenecerían al estilo florido ***O adiutor omnium seculorum*** y ***Benedicamus***.

***Iocundetur et letetur augmentum*** es un himno monódico al apóstol Santiago atribuido a Guillermo, Patriarca de Jerusalén, para ser cantado después del *Venite* en los maitines del oficio de la fiesta de Santiago el 25 de julio. *O adiutor*

*omnium seculorum* es un responsorio atribuido a Magister Ato, obispo de Troyes, lo mismo que la prosa *Portum in ultimo* que acompaña al responsorio. La voz principal de la primera pertenece a un responsorio monódico que aparece en el manuscrito, dentro de los maitines de la misma festividad. Otras siete composiciones monódicas del libro primero del *Códice Calixtino*, aquel en el que están recogidos los oficios litúrgicos, aparecen de nuevo tratadas a dos voces en el apéndice polifónico.

*Rex immense pater pie* y *Ad superni regis decus* son sendos tropos, al Kyrie el primero y al *Benedicamus* el segundo. *Rex immense pater* aparece también como Kyrie monódico tropado en la *misa farcida* dedicada al apóstol y atribuida al obispo Fulberto de Chartres, que aparece en el libro primero del *códice*. *Ad superni regis decus* es la única pieza de la colección, junto con uno de los tropos al *Benedicamus*, *Gratulantes celebremus festum*, que se encuentra también recogida en las fuentes aquitanas a las que nos hemos referido antes. El resto de composiciones son únicas del *Calixtino*. *Regi perhennis glorie* es otro tropo al *Benedicamus*, el género mejor representado en el apéndice polifónico del *Calixtino*.

*Dum pater familias* es una pieza monódica añadida al final del manuscrito en fecha posterior, posiblemente en el momento de su encuadernación a finales del siglo XII. Es la única pieza de toda la colección que probablemente fue escrita en Santiago. También es la única que utiliza un tipo de notación musical diferente de la notación lorena en la que está escrita la mayor parte de la música. Aquí se utiliza la notación aquitana de puntos mucho más frecuente en la península Ibérica. Al margen de su notación *Dum pater familias* presenta la curiosidad de ser una especie de himno festivo de los peregrinos, sin una ubicación litúrgica definida, que utiliza expresiones exclamatorias en diferentes idiomas además del latín (alemán, flamenco).

Un caso excepcional de entre el repertorio polifónico del manuscrito compostelano lo encontramos en *Congaudeant*

*catholici*, uno de los tropos al *Benedicamus Domino* recogidos en el manuscrito. Se trata de la primera composición a tres voces de la que se tiene noticia. Un tratado anónimo de finales del siglo XII contiene la que puede considerarse la primera descripción de polifonía a tres voces. Allí se indica la distribución de las voces de la siguiente manera: dos de las voces, las inferiores, están escritas siguiendo el estilo *discanto*, nota contra nota, mientras que la escritura de la tercera voz, situada en la parte superior, sigue el estilo *organum*, mucho más elaborado o *florido*, y en el que para cada nota o agrupación de notas de las voces inferiores, la superior presenta agrupaciones de varias notas. Una descripción que parece referirse exactamente a esta pieza, aunque algunas voces sostienen que lo que habitualmente se considera la tercera voz —debidamente diferenciada en el manuscrito mediante el uso de tinta roja— no es más que una segunda voz alternativa. De hecho para su representación gráfica utiliza sólo dos pautas de modo que la voz intermedia comparte pautado con la inferior y es probable que fuese compuesta y añadida con posterioridad a las otras dos. La hipótesis de que, en cambio, fuese la voz superior la que se añadió a un *organum* a dos voces de estilo no melismático sería otra posibilidad que explicase lo sorprendente de esta pieza absolutamente singular. Se trate de polifonía a tres voces o de dos alternativas para un *organum* a dos voces, lo cierto es que *Congaudeant catholici* supone un caso único en la historia de la música.

El *organum* sobre el *Benedicamus Domino* con que se cierra el programa, sacado del manuscrito de la Biblioteca Mediceo Laurenciana de Florencia (Pluteus 29.1), pertenece al primer periodo de la escuela de Notre-Dame y permite observar cómo entre las primeras polifonías de aquitanas y la formulación de la nueva idea polifónica de los compositores asociados a Notre-Dame hay muchísimos elementos en común.

# TEXTOS DE LAS OBRAS

---

## Iocundetur Et letetur

### Iocundetur

### Et letetur

Augmentum

Fidelium concio ;

Sollemnizet,

Modulizet,

Organizet

Spirituali gaudio.

In hac die,

In qua pie

Melodie

30

Reddunt laudes debitas,

Celebretur,

Decantetur,

Sublimetur

Iacobi festivitas.

Psallat fretus

Celi cetus,

Orbis letus,

Plaudat nostra concio ;

Set cantantis,

Auscultantis,

Et letantis

Pura sit devocio.

Promat melos,

Pandat celos,

Tangat theos

Cum sonoris vocibus ;

Terra sonet,

Grates donet,

Celum tonet

Et resultet laudibus.

***Iocundetur Et letetur***  
***Regocíjese***  
***y se alegre,***  
*y aumente*  
*la asamblea de fieles;*  
*festejando,*  
*cantando,*  
*tañendo,*  
*alegando sus espíritus.*

*Es este día,*  
*en que las piadosas*  
*melodías*  
*rinden justas alabanzas,*  
*celebremos,*  
*cantemos,*  
*y exaltemos*  
*la fiesta de Santiago.*

*Canta confiado*  
*al piadoso cielo,*  
*alegre mundo,*  
*y aplauda nuestra asamblea;*  
*pues cantando,*  
*escuchando,*  
*y disfrutando,*  
*pura es la devoción.*

*Que se ofrezcan canciones,*  
*que lleguen al cielo,*  
*y conmuevan a Dios,*  
*con sonoras melodías;*  
*que la tierra suene,*  
*al dar las gracias,*  
*que el cielo resuene,*  
*y retumbe de alabanzas.*



Trinitati,  
Unitati,  
Deitati  
    Sit decus et gloria,  
Triumphanti,  
Imperanti  
Ac regnanti  
    In celesti patria.  
Amen.

### **O adiutor omnium seculorum**

O adiutor omnium seculorum  
O decus apostolorum  
O lux clara Gallecianorum  
O advocate peregrinorum,  
Iacobe, supplantator viciorum :  
Solve nostrorum catenas delictorum,  
Et duc nos ad salutis portum.

32  
    V/ Qui subvenis periclitantibus ad te clamantibus  
    Tam in mari quam in terra,  
    Succurre nobis nunc et in periculo mortis.  
Et duc nos...

### **Portum in ultimo**

Portum in ultimo / Da nobis iudicio,  
Ita ut cum Deo / Carenti principio  
Et cum eius Nato, / Qui est sine termino,  
  
Et cum Paraclito / Ab utroque edito  
Expulsi a tetro / Tartareo puteo  
Angelorum choro / Coniuncti sanctissimo

Purgati vicio, / Potiti gaudio  
Cum vite premio

Te duce, patrono, / Intremus cum pio,  
Paradisio voto / Ortum.

### **Clara sonent organa**

Clara sonent organa, / Pulsent voces timpana,  
Resonante lira.

A la Trinidad,  
única  
Deidad,  
    hombres y gloria,  
triunfante,  
imperante  
y reinante  
    en la celeste patria.  
Amén.

**Oh, intercesor en todos los tiempos,**  
Oh, intercesor en todos los tiempos  
oh, honor de los apóstoles,  
oh, clara luz de Galicia,  
oh, defensor de peregrinos,  
Santiago, vencedor de los vicios,  
rompe las cadenas de nuestros pecados  
y guíanos al puerto de la salvación.

V/ Tú que vienes por los que sufren y por ti claman,  
tanto en tierra como en mar,  
socórrenos en el mortal peligro.

Y guíanos al...

**Llévanos a buen puerto**

Llévanos a buen puerto / el día del Juicio,  
y también con Dios, / que existe desde el principio,  
y con su Hijo, / que existirá por siempre.

Y el Espíritu Santo, / que de los dos procede,  
nos saque del terrible / abismo del Infierno,  
y nos una al coro / santísimo de ángeles.

Purgados del pecado, / henchidos de gozo,  
con la vida como premio.

Guíanos, patrón, / entremos piadosos,  
en el jardín / del Paraíso.

**Suenen alto los órganos,**

Suenen alto los órganos / toquen los tambores,  
y la resonante lira.

Modulizet concio, / Festivali gaudio,  
Orta prole mira

Virga condam arida, / Summo rore madida,  
Novum dedit florem.

Corde patris genitum, / Concepit per spiritum,  
Virgo redemptorem.

Ergo plena gratia, / Gaudet viri nescia,  
Deum paritura.

Sol de stella nascitur, / carnis umbra tegitur,  
Lux non moritura.

Quam parit virginitas, / Humanatur deitas,  
Homo divinatur.

34

Fit sacerdos ostia, / Babilonis filia,  
Per quem liberatur.

### **Stirps Jesse florigeram**

Stirps Iesse florigeram germinavit virgulam  
et in flore spiritus quiescit paraclitus.  
Fructum profert virgula per quem vivunt secula.  
Stirpis ex Davitice virga dicta mystice  
que sic, que sic floruit et que florem protulit.  
Virga Iesse virgo est dei mater, flos filius eius est  
cuius pater, o, huic flori preter morem edito  
canunt chori sanctorum ex debito.  
Laus et iubilatio, potestas cum imperio  
sit sine termino celorum domino.

Benedicamus Domino.

### **Rex immense pater pie**

Rex immense pater pie  
Sother, theos athanatos, eleyson.  
Palmo cuncta qui concludis, eleyson.

*Cante la asamblea, / celebrando con gozo  
la admirable prole recién nacida.*

*La vara otrora estéril, / el Supremo llenó de rocío,  
y la hizo florecer de nuevo.*

*Corazón engendrado del Padre, / concebido fue por el Espíritu,  
en la Virgen, el Redentor.*

*Y así, llena de gracia, / gozó sin conocer varón,  
la que ha de parir a Dios.*

*Nacerá el Sol de una estrella, / cubierto de oscura carne,  
cuya luz no morirá.*

*¡Cuánto parió virginidad, / que humaniza la deidad,  
y diviniza al hombre!*

*Haga ofrenda el sacerdote, / a la hija de Babilonia  
que nos dará la libertad.*

***Al tronco de Jesé, que aún puede florecer,***  
*Al tronco de Jesé, le nació una rama,  
y en su flor reposa el Paráclito Espíritu.  
Esa rama lleva el fruto por el que vivirán los siglos.  
La stirpe de David, por una palabra mística,  
aunque seca floreció, y una flor ha producido.  
La rama virgen es la madre de Dios, la flor su Hijo,  
pero también es su Padre. Oh, a esta flor preciosa  
canten como deben los coros de los santos.  
Alabado con júbilo, por su poder e imperio,  
sea por siempre el Señor de los Cielos.*

*Bendígamos al Señor.*

***Inmenso Rey, piadoso Padre***

*Inmenso Rey, piadoso Padre  
Salvador, Dios inmortal, ten piedad.  
Que en tu mano de todo llevas cuenta, ten piedad.*

Christe, Fili Patris summi, eleyson.  
Qui de celis descendisti, eleyson.  
Tuum plasma redemisti, eleyson.

Consolator, dulcis amor, eleyson.  
Qui Iacobum illustrasti, eleyson.  
Cuius prece nobis parce, eleyson.

### **Ad superni regis decus**

Ad superni regis decus, qui continet omnia,  
Celebramus leti tua, Iacobe, sollempnia.

Secus litus Galilee contempsisti propria,  
Sequens Cristum predicasti ipsius imperia.

Tu petisti iuxta Cristum tunc sedere nescius,  
Set nunc sedes in cohorte duodena alcius.

36

Prothomartir duodenus fuisti in patria,  
Primam sedem duodenam possides in gloria.

Fac nos ergo interesse polo absque termino,  
Ut mens nostra regi regum benedicat domino

### **Res est admirabilis**

Res est admirabilis / Virgo venerabilis parit,  
sed intacta.

Sine viri coitu, / plena sancto spiritu  
genitrix est facta.

Cardine de supero rore / salutifero venter  
fecundatur.

Peperit fecunditas / et sacra virginitas  
integra servatur.

Sicut ros in gramine / descendit in virgine  
verbum summi patris.

*Cristo, Hijo del Supremo Padre, ten piedad.  
Tú, que del cielo descendiste, ten piedad.  
Que a tu criatura redimiste, ten piedad.*

*Tú, consuelo, dulce amor, ten piedad.  
Que a Santiago iluminaste, ten piedad.  
Perdónanos por sus ruegos, ten piedad.*

### **Para honra del Rey Supremo**

*Para honra del Rey Supremo, que todo lo contiene,  
solemnes, Santiago, conmemoramos tu muerte.*

*En las costas galileas abandonaste tus bienes,  
para seguir a Cristo y predicar sus mandatos.*

*Pediste, sin saber, sentarte junto a Cristo,  
y ahora te sientas más alto, en la corte de los doce.*

*De los doce primer mártir fuiste en tu patria,  
y el primero entre ellos te sientas en la gloria.*

*Háznos parte del cielo para siempre,  
y que nuestra mente bendiga al Señor, Rey de los Reyes.*

### **Suceso admirable**

*Suceso admirable / que la Virgen venerable parió,  
y quedó intacta.*

*Sin coito carnal, / del Espíritu Santo llena,  
fue convertida en madre.*

*Desde lo alto del cielo / su salvador vientre  
fecundó la rosa.*

*Alumbró fecunda, / y la virginidad sagrada  
íntegra quedó.*

*Como el rocío en la hierba / bajó sobre la Virgen  
el Verbo del Padre Supremo.*

Patrem non deseruit, / et mortalem induit  
formam alvo matris.

Sicut terram pluvia, / sic divina gratia  
virginem fecundat.

Sanctus eam spiritus / a peccato penitus  
abluit et mundat.

Non est opus hominis, / sed est opus numinis  
et magne virtutis.

Concipit et generat, / que virum non noverat,  
auctorem salutis.  
Amen.

### **Orienti oriens stella nova claruit**

Orienti oriens / stella nova claruit  
Et Iacob egrediens / Lucifer emicuit,  
Balaam presagiens / ut olim edocuit

Auctor secli nascitur / seculorum vespere  
ac magis agnoscitur / artifex in opere  
adorandus creditur / unus trino munere

In ture divinitas / in auro dominium  
in murra mortalitas / et carnis supplicium  
et hec tria caritas / offerat fidelium

### **Regi perhennis glorie**

Regi perhennis glorie / sit canticum leticie  
Qui triumphum victoriae / Iacobo dedit hodie.

Decoravit Yspaniam / Iacobus et galliciam  
Illamque gentem impiam / Cristi fecit ecclesiam.

Tandem pro dei filio / sub Herodis imperio  
Se obtulit martirio, / Benedicamus Domino

Nam Herodis insania / furens in Cristi menia  
Stimulante superbia / cuius odit collegia.

*Y sin dejar de ser el Padre, / tomó forma mortal  
en el seno de la Madre.*

*Como la tierra a la lluvia, / así la Divina Gracia  
a la Virgen fecundó.*

*A ella el Espíritu Santo / de las penas del pecado  
le purifique y le lave.*

*No fue obra del hombre, / sino que obra fue de Dios,  
y de una inmensa virtud.*

*Concibió y alumbró, aquella / que no conoció varón,  
al Autor de la salvación.  
Amén.*

### ***La naciente estrella iluminó el Oriente***

*La naciente estrella / iluminó el Oriente  
y a Jacob alumbró / la luz al nacer,  
como en otro tiempo / presagió Balaam.*

*Nació el Autor del tiempo / en la noche de los siglos,  
conociéronle los magos / como supremo artífice,  
y con triple regalo / homenaje le rinden.*

*A su divinidad incienso, / a su poder el oro,  
mirra a su mortalidad / y al suplicio de la carne.  
Así pues, esta triple ofrenda, / preséntenle los fieles.*

### ***Por la perpetua gloria***

*Por la perpétua gloria / del Rey los alegres cantos,  
pues hizo triunfar este día / a Santiago en la victoria.*

*Engrandeció a España / Santiago, y a Galicia,  
haciendo de Cristo la Iglesia / con aquella gente impía.*

*Pues por el Hijo de Dios, / bajo el imperio de Herodes,  
él mismo se dio al martirio. / Bendigamos al Señor.*

*Y así la maldad de Herodes / se ensañó en la ciudad de Cristo,  
mas su atormentada soberbia / le hizo odioso ante sus pares.*



Ad sui dampni cumulum / Iacobum dei famulum  
Vera docentem populum / decollavit apostolum.

Sic manus regis impias / superavit et furias  
Quia sedes ethereas / ascendit : Deo gracias

### **Dum pater familias, rex universorum**

Dum pater familias, / rex universorum  
Donaret provincias / Ius apostolorum,  
Iacobus Yspanias / Lux illustrat morum.

Primus ex apostolis / Martir Iherosolimis  
Iacobus egregio / Sacer est martirio.

Iacobi Gallecia / Opem roget piam,  
Glebae cuius gloria / Dat insignem viam.  
Ut precum frequentia / Cantet melodiam

40

«Herru sanctiagu, / Got Sanctiagu,  
E ultreia e sus eia, / Deus adiuvanos.  
Primus ex apostolis...»

O beate Iacobe, / Virtus nostra vere,  
Nobis hostes remove / Tous et tuere  
Ac devotos adhibe / Nos tibi placere.  
Primus ex apostolis...

«Herru santiagu... / Primus ex apostolis...»

### **Benedicamus Domino**

#### **Novus annus, dies magnus**

Novus annus / dies magnus  
assit in leticia.

Lux eterna / de superna  
venit ad nos regia.

Culpam seve / matris Eve  
plena delet gratia.

*Y para colmo de sus daños, / mandó degollar al Apóstol  
que enseñó la verdad al pueblo, / Santiago, de Dios criado.*

*Así, por encima está ya / de las regias e impías manos,  
pues subió a la morada / celeste: Gracias a Dios.*

***Cuando Dios Padre,  
Rey del universo,***

*Cuanto Dios Padre, / Rey del universo  
repartió las provincias / entre sus Apóstoles,  
escogió a Santiago / para iluminar a España.*

*Primero entre los Apóstoles, / mártir en Jerusalén,  
Santiago egregio / y santo fue en su martirio.*

*De Santiago buscó ayuda / la piadosa Galicia,  
pues le mostró a esta tierra / el camino de la gloria.  
Y así con sus oraciones / canten esta melodía:*

*«Señor Santiago, / gran Santiago,  
ahora y siempre / nos ayude Dios,  
primero entre los Apóstoles...»*

*Oh, feliz Santiago, / nuestra verdadera fuerza,  
aleja a nuestros enemigos, / y protege a los tuyos.  
Haznos tus devotos, / para así complacerte.  
Primero entre los apóstoles...*

*«Señor Santiago..., / primero entre los Apóstoles...»*

***Bendigamos al Señor***

***Que año nuevo, este gran día,***  
*Que año nuevo, / este gran día,  
nos coja con alegría.*

*La luz eterna, / desde el cielo,  
hasta nosotros descienda.*

*Por culpa / de la madre Eva  
privados fuimos de la Gracia.*

Quia sic genitor paradisi Adam  
Protoplasma suum venit ad patriam  
Crucis e preticio reparando viam.

Omnis homo / sacra domo  
propagate Domini.

Consecrate / vel signate  
suo sancto nomini.  
Gratulare et laetare: / salus datur homini.  
Quia sic genitor paradisi Adam...

Ad haec festa / Christe, para  
cuncta nobis prospera

Qui gubernas / de superna  
jure tenens omnia,

42

Istum chorum / clericorum  
sua salvet gratia.  
Quia sic genitor paradisi Adam...

### **Annus novus in gaudio**

Annus novus in gaudio / agatur in principio  
magna sit exultatio / in cantoris tripudio.

Ad hec sollempnia  
concurrunt omnia  
voce sonantia  
cantoris gratia  
et vite spatia  
per quem letitia  
fit in ecclesia.

Anni novi principium / vox celebret psallentium,  
et cantorem egregium / hymnus extollat omnium.

Anno novo in cantica / recitentur organica,  
tota sonet ars musica / in cantoris presentia.

Annum novum celebrantes / exultantes et letantes,  
et cantorem venerantes / gaudeamus congaudentes.

*Y así Adán, creador del Paraíso  
nunca regresó a su patria,  
preparando la vía del sacrificio en la Cruz.*

*Todos los hombres / prediquen el culto  
en la casa del Señor.*

*Consagrad / o mostrad  
su Santo Nombre.  
Felicitáos y alegráos, / pues dio la salvación a hombre.  
Y así Adán, creador del Paraíso...*

*En esta fiesta, / Jesucristo,  
cólmanos de beneficios.*

*Tú, que gobiernas / y tienes  
la autoridad celeste.*

*Y este coro / de clérigos  
salvado sea por su gracia.  
Y así Adán, creador del Paraíso...*

**Que empiece con gozo**

*Que empiece con gozo / el año nuevo,  
grande sea el júbilo / de los cantores, con sus brincos.*

*A esta solemnidad  
concurran todas  
las voces resonando  
por la gracia del cantor,  
y que en todas las edades  
dentro de la iglesia  
reine la alegría.*

*Que la voz de los cantores / celebren el año nuevo,  
y que el himno revele entre todos / un canto sin igual.*

*Que por el año nuevo / resuenen música y cánticos,  
y suene todo con arte / delante del cantor.*

*Celebremos el año nuevo / exultantes de alegría,  
y admirando a los cantores / gocemos todos unidos.*

### **Flore vernans gratie**

Flore vernans gratie / Plaudat omnis hodie  
Turba nove sortis, / Verbum intrans virginem  
Restauravit hominem / Fracto jure mortis.

Clara sonent organa, / Pulsent voces timpana  
Resonante lira,

Modulicet concio / Festivali gaudio  
Orta prole mira.

Virga quondam arida, / Summo rore madida  
Novum dedit florem,

Corde patris genitum / Concepit per spiritum  
Virgo redemptorem.

Quam parit virginitas, / Humanatur deitas,  
Homo divinatur,

Fit sacerdos hostia, / Babylonis filia  
Per quem liberatur.

### **Gratulantes celebremus festum**

Gratulantes celebremus festum / diem luce divina honestum.

Hec est dies Iacobi in signis / illustrata signis eius dignis.

Quem precamur ducat ut ad celos, / decantantes eius Cristo melos.

Suscipiens gratiam de celis. / Benedicat ergo plebs fidelis  
Domino.

### **Alleluia. Iacobe sanctissime**

Alleluia, Iacobe sanctissime, / Alleluia pro nobis intercede,  
Alleluia, alleluia.

Ps1. Cum invocarem exaudivit me Deus iustitie meae :  
In tribulatione dilatasti mini

Ps3. Filii hominum, usquequo gravi corde ?  
Ut quid diligitis vanitatem et queritis mendacium ?

### **A la flor primaveral de la gracia**

*A la flor primaveral de la gracia / aplauda hoy la asamblea,  
pues por ella cambió su suerte. / Entrando el Verbo en la Virgen  
ha restituido al hombre, / rompiendo la ley de la muerte.*

*Suenen en alto los órganos, / toquen los tambores  
y la resonante lira.*

*Cante la asamblea, / celebrando con gozo  
la admirable prole recién nacida.*

*La vara otrora estéril, / el Supremo llenó de rocío,  
y la hizo florecer de nuevo.*

*Corazón engendrado del Padre, / concebido por el Espíritu,  
en la Virgen fue el Redentor.*

*¡Cuánto parió virginidad, / que humaniza la deidad  
y diviniza al hombre!*

*Haga ofrenda el sacerdote, / a la hija de Babilonia  
que nos dará la libertad.*

### **Celebremos contentos la fiesta**

*Celebremos contentos la fiesta / en este día que honra la luz divina.*

*Ilustre día señalado / por los milagros de Santiago.*

*Que nos guíe hasta el cielo le rogamos / entonando para Cristo sus cantos.*

*Y recibiendo la gracia celeste, / bendígale su fiel pueblo,  
Señor.*

### **Aleluya. Santísimo Santiago**

*Aleluya, santísimo Santiago / Aleluya, intercede por nosotros,  
Aleluya, aleluya.*

*Salmo 1. Cuando le invoqué me escuchó Dios  
y me hizo justicia. En la desgracia me ayudaste.*

*Salmo 3. Hijo del hombre, ¿hasta cuándo tu tristeza?  
¿Por qué amas la vanidad y pides la mentira?*

### **Nostra phalanx plaudat leta**

Nostra phalanx plaudat leta / Hac in die, qua athleta  
Cristi gaudet sine meta  
    Iacobus in gloria  
    Angelorum in curia.

Quem Herodes decollavit, / Et id circo coronavit  
Illum Cristus et ditavit  
    In celesti patria  
    Angelorum in curia.

Cuius corpus tumulatur / Et a multis visitatur  
Et per illud eis datur  
    Salus in Callecia  
    Angelorum in curia.

Ergo festum celebrantes, / Eius melos decantantes  
Persolvamus venerantes  
    Dulces laudes domino  
    Angelorum in curia.

### **Resonemus hoc natali**

Resonemus hoc natali / Quantu quodam speciali  
Deus ortu temporali / De secreto virginali  
Processit hodie, / Cessant argumenta perfidie.

Magnum quidem sacramentum / Mundi factor fit figmentum  
Summens carnis indumentum / Ut conferat adiumentum  
Humano generi, / Cetus inde mirantur superi.

Post merorem redit risus, / Aperitur paradisus.  
Et in terris Deus visus, / Lapis manus non precisus.  
Quem vidit Daniel, / Quem venturum predixit Gabriel.

Hic est noster angularis, / Spes iustorum salutaris,  
Hic est noster salutaris, / Potens celi, terre, maris,  
Facture condolens, / Quam premebat tyrannus insolens.

### **Laude jocunda**

Laude jocunda / Melos, turma, persona  
Jugendo verba / Sinfonia ritmica

### **Nuestro ejército aplauda alegre**

Nuestro ejército aplauda alegre / en este día, en que el guerrero de Cristo  
se alegrará sin límites.

Santiago en la gloria,  
y los ángeles en el cielo.

Aquel que Herodes degolló, / en el cielo coronó Cristo  
y le enriqueció

en la celeste patria  
y los ángeles en la curia.

Y su cuerpo sepultado / y por muchos visitado  
por él recibirán

la salvación en Galicia  
y de los ángeles en la curia.

Así, celebrando esta fiesta, / cantándole estas melodías  
demos con veneración

alabanzas al Señor  
y a los ángeles en la curia.

### **Cantemos a este nacimiento**

Cantemos a este nacimiento / las más hermosas canciones,  
pues un parto de mortal / desde un seno virginal  
hoy se dio, e hizo callar / las heréticas perfidias.

Sagrado misterio ha sido / ver presentarse al Creador  
vestido con carne humana / y así poder ayudar  
mejor al humano género / para admiración del cielo.

Tras el llanto venga la risa, / pues abrióse el Paraíso,  
y en la tierra a Dios se ha visto. / La mano no cortará la piedra,  
tal como vio Daniel, quien predijo / que vendría Gabriel.

He aquí nuestra piedra angular, / esperanza de los justos.  
He aquí nuestra salvación, / gobernando cielo, tierra y mar,  
lamentará su nacimiento / el insolente tirano que con él quiso acabar.

### **Alabe con jocosa**

Alabe con jocosa / melodía la multitud  
uniendo las palabras / en rítmica sinfonía.



Concrepans inclita / Armonia vera  
Secli lumina / Luce qui aurea  
Illustrare regna / Mundi omnia

Vernant fortia / Jam quorum trofea  
In celi regia / Quorum merita  
Dissolvunt crimina / Haec die fulgida

### **Catholicorum concio**

Catholicorum concio / Summo, summo, summo cum gaudio  
In hoc sacro sollempnio / Solvat, solvat, solvat laudes Deo.  
Puro corde et animo, / Bene, bene, benedicamus Domino.  
Laudi fluas atque pias / Deo, deo, deo dicamus gracias.

### **Congaudeant catholici**

Congaudeant catholici, / Letentur cives celici  
Die ista.

Clerus pulcris carminibus / Studeat atque cantibus  
Die ista.

Qua Iacobus palacia / Ascendit ad celestia,  
Die ista.

Ergo carenti termino / Benedicamus domino  
Die ista.

Benedicamus Domino.



*Haciendo resonar la famosa / armonía verdadera  
que iluminará los siglos, / dorada luz  
que iluminará los reinos / del mundo entero.*

*Florecerán con vigor / sus valientes triunfos  
en el reino de los cielos, / y sus méritos  
disolverán sus faltas / en este fulgurante día.*

***Católica asamblea, con sublime alegría***

*Católica asamblea / con sublime alegría  
en esta sagrada solemnidad / deshazte en alabanzas a Dios. Almas  
y corazones puros, / bendigamos al Señor, con muchas alabanzas,  
aunque pías, / a Dios digamos gracias.*

***Alégrense todos los católicos***

*Alégrense todos los católicos / y exulten los habitantes del cielo  
en este día.*

*Que el clero diga hermosos poemas / y bellos cánticos  
en este día.*

*Pues al celeste palacio / subió Santiago  
en este día.*

*Y así eternamente / bendigamos al Señor  
en este día.*

*Bendigamos al Señor.*

Traducción de **LUIS LÓPEZ MORILLO**



## ENSEMBLE DISCANTUS

Discantus es un grupo vocal de voces femeninas que tiene como objetivo recuperar el repertorio vocal, primordialmente sacro, de la Edad Media, desde las notaciones occidentales más tempranas del siglo IX hasta el siglo XV. Fundado en 1989 por su directora Brigitte Lesne, reúne entre cinco y diez cantantes *a capella* de distintas procedencias.

Discantus concede una particular atención al estilo gregoriano (línea melódica, ritmo y ornamentación basados en los manuscritos conocidos más antiguos), lo que les permite dotar de una nueva luz a las obras del *ars antiqua*, un periodo de brillante actividad cultural marcado por la abadía de San Marcial de Limoges, por las masivas peregrinaciones a Santiago de Compostela y por la construcción de la catedral de Notre-Dame de París.

Los programas de Discantus, articulados por lo general en torno a algún tema o perspectiva, son concebidos en su integridad por Brigitte Lesne, con frecuencia en colaboración con la musicóloga Marie-Noël Colette, a partir de documentos y fuentes de la época. Discantus ha trabajado también con coros infantiles, ha escenificado

dramas litúrgicos y ha colaborado ocasionalmente con el grupo de música medieval Alla Francese, asociando así música profana y sacra. Algunos de sus programas emplean instrumentos como campanas y órgano. Actualmente Discantus está explorando la música vocal del Renacimiento con su nuevo programa "L'Argument de beauté" basado en la polifonía sacra de Gilles Binchois.

Discantus ha sido invitado a los festivales más importantes franceses y europeos. Fuera de Europa ha actuado en Fez, Nueva York, Perth y en distintos países de Hispanoamérica. Su amplia discografía ha sido unánimemente aclamada por la crítica especializada, además de haber recibido numerosas distinciones; entre ellas Mejor CD del año 2010 concedido por *Le Monde*.



*Stirps Jesse florigeram*, versus conservado en un manuscrito del siglo XII procedente de la abadía de Saint-Martial de Limoges. Paris, Bibliothèque nationale, lat. 1139, fol. 60v.

# SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 18 de mayo de 2011. 19,30 horas

---

## El año 1000 y el misterio de la polifonía: las abadías de Inglaterra y Francia

### I

#### **Benedictus Benedictus**

Secuencia “Laudis vox et organi”, siglo XIII <sup>1</sup>

Responsorio “Sancte Benedicte confessor domini”, organum  
a 2 voces, Winchester, siglo X <sup>2</sup>

52

#### **De Winchester a Fleury**

Organum “Kyrie, Laus herilis utilis & salubris”, Winchester,  
siglo X <sup>2</sup>

Graduale “Viderunt omnes fines terrae”, Fleury, siglo XI <sup>2</sup>

Organum “Alleluia. Ymera agias. Dies sanctificatus”,  
Winchester, siglo X <sup>2</sup>

Antifona “Translato ad celestia Wentano presule Ethelwoldo”,  
Worcester, siglo XIII <sup>3</sup>

#### **Jugando con palabras y sonidos**

Himno alfabético en forma de acróstico “Wulfstan Wintoniensis: Auxilium, domine”, Rouen, siglo X <sup>4</sup>

Poema acróstico “Abbo Floriacensis: Carmen acrostichum ad Ottonem III” <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Transcripción de David Hiley.

<sup>2</sup> Transcripción de Susan Rankin.

<sup>3</sup> Transcripción de Katarina Livljanic.

<sup>4</sup> Reconstrucción melódica de Katarina Livljanic.

*Véase página 77 para la referencia de las fuentes musicales de estas obras.*

---

## II

### “Sé como un hombre que estás esperando...”

Oración “Lessus poenitentiae”<sup>4</sup>

Responsorio “Ecce karissimi dies”<sup>3</sup>

Responsorio “Sint lumbi vestri”, Winchester, siglo X<sup>2</sup>

Antifona procesional “Cum sederit filius hominis”,  
siglo XIII<sup>2</sup>

---

53

### “Mis seductores vinieron juntos...” La muerte de Abbo

Responsorio “Congregati sunt, Deus, ad devorandum me  
seductores”, siglo X<sup>3 y 4</sup>

Epitafio a la muerte de Abbo “Abbonis Floriacensis  
Epitaphium”, siglo XI<sup>4</sup>

Oración “De febribus quartanis”<sup>4</sup>

---

## ENSEMBLE DIALOGOS

Clara Coutouly

Els Janssens

Aurore Tillac

Katarina Livljanic, *dirección*

## El año 1000 y el misterio de la polifonía: las abadías de Inglaterra y Francia

El Ensemble Dialogos nos propone en este programa un atractivo recorrido por algunos de los paisajes fundamentales de la música europea en torno al año 1000: Winchester y Fleury. La música tuvo, al parecer, una especial importancia en Winchester. En fecha muy temprana (c. 990) está registrada la presencia de un órgano en su catedral, según se desprende de una carta del monje Wulfstan al obispo Alphege de Winchester, pero la importancia de Winchester en la historia de la música se debe a sendos libros conocidos como troparios de Winchester copiados unos treinta años más tarde, a principios del siglo XI. Si bien esta denominación no es del todo precisa pues, a pesar de que contienen algunos tropos y secuencias, la mayor parte de las piezas que recogen corresponden a cantos solistas de la misa. El primero de los manuscritos de Winchester está conservado en Oxford, Bodleian Library 775. El otro, algo más reciente, en Cambridge, Corpus Christi College, 473.

54

La verdadera importancia de estos manuscritos reside en la importante colección de *organa* a dos partes que contienen y el hecho que la polifonía esté aplicada a una gran diversidad de géneros (tropos, tractos, secuencias, Alleluias y responsorios). Un mérito añadido es que es la primera recopilación práctica de polifonía religiosa conocida. Todos los antecedentes se encuentran recogidos a modo de ejemplos en textos teóricos y no son, por lo tanto, piezas en principio destinadas a su interpretación práctica en la liturgia.

El manuscrito actualmente conservado en Cambridge es el más importante en lo referente a la polifonía, dado que contiene la más antigua colección conocida de *organa* a dos voces. A pesar de que la notación musical no contempla ni líneas ni claves, y de que los neumas no indican con precisión la interválica, su música ha podido restituirse con ciertos visos de verosimilitud. Los tres escribas principales que intervinieron en la copia del códice lo hicieron en épocas diferentes.

El primero, que se encargó de copiar el tropario y el prosario lo hizo en los últimos años del siglo X. El segundo, encargado del secuenciario y de la colección de *organa* trabajó en la primera mitad del siglo XI. Finalmente, el tercer copista se responsabilizó del fascículo con los Alleluias en torno a 1050.

La colección de *organa* está formada por 174 voces organales, sin el *cantus firmus* correspondiente; esto es, tan solo aparecen en el manuscrito las voces añadidas. La técnica es la característica de la polifonía a dos partes, un contrapunto nota contra nota sobre un canto gregoriano preexistente. El número de piezas polifónicas varía según los géneros: doce Kyries, algunos tropados y otros no; siete Glorias tropados, diecinueve tractos, siete secuencias, cincuenta y tres Alleluias, un Gloria griego y cincuenta y nueve piezas para el oficio monástico. Algunos aspectos, como el tonario y el tipo de notación vinculan este manuscrito con centros continentales como Fleury y Corbie, en el norte de Francia. A partir de la disposición de las piezas en el manuscrito puede deducirse que la práctica polifónica debió basarse más en la improvisación y en la memoria que en las fuentes escritas.

Cabe suponer que Ethelwold, obispo de Winchester entre 963 y 984 y uno de los líderes de la reforma monástica en el seno de la iglesia anglosajona, fue el responsable de traer estas prácticas polifónicas desde Abingdon, el monasterio en el que él mismo instauró la regla benedictina unos años antes de llegar a Winchester. La vida monástica había menguado en Inglaterra en el siglo IX. Las causas eran tanto los constantes asaltos vikingos como la preferencia por el clero secular, considerado como más apropiado para dar servicio a las comunidades de seglares. La monarquía, bajo el rey Edgar que había sido discípulo de Ethelwold, empezó a interesarse por la orden benedictina y, a mediados del siglo X comenzó a financiarla. Ethelwold fue uno de los líderes del movimiento reformista monástico, junto con Saint Dunstan y Oswald de Worcester, destacando rápidamente por su radicalidad en contra del clero secular. Dueño de una vasta cultura patristica y gramática, contribuyó a la renovación de la vida cultural



y artística de los numerosos monasterios en los que impulsó la reforma. Fue consejero del rey y jugó un importante papel en la vida política. Inició su formación en Winchester, donde fue ordenado el mismo día que Dunstan, algo mayor que él. Después de pasar por el monasterio de Glastonbury, donde Dunstan acababa de ser nombrado abad y donde obtendría una sólida formación, fue nombrado abad de Abingdon hacia el año 954. Nueve años más tarde fue elevado a la silla episcopal de Winchester, desde donde formuló las directrices reformadoras del monacato benedictino, recopiladas en un documento conocido como *Regularis concordia* (c. 970). En esta compilación normativa se contemplan aspectos relativos a la organización de los monasterios —por ejemplo la forma de elección de los obispos, sustancialmente diferente que en el continente, que llevaría a la fórmula del episcopado monástico— pero también incluye detalladas descripciones litúrgicas.

56

Con la finalidad de asegurar la corrección de las prácticas que se querían prescribir en Inglaterra, Ethelwold se inspiró y buscó modelos en los monasterios franceses. De hecho, en la redacción de la *Regularis concordia* pudieron intervenir monjes de Fleury y de Gante. La reforma de monasterios existentes o fundación de nuevos implicaba también intervenciones de índole litúrgica y musical. Durante su abadiato en Abingdon dispuso de cantores procedentes de Corbie, encargados de adiestrar a sus monjes y envió a otros religiosos a Fleury para que aprendieran las reglas monásticas y el estilo del canto de la abadía francesa. El intercambio de personas se fortaleció con el de libros litúrgicos. De hecho, a partir del análisis de su contenido y de su notación, los libros litúrgicos ingleses de esa época que han resistido el paso del tiempo pueden vincularse con las prácticas musicales de centros franceses como Corbie o Saint-Denis.

La malla de intercambios y relaciones entre los reformadores ingleses y los monasterios franceses no acaba aquí. Oswald, obispo de Worcester desde 921 y arzobispo de York entre los años 972 y 992, el otro gran protagonista de la renovación

monástica y musical inglesa, invitó al docto Abbo de Fleury a visitar la abadía de Ramsey, que acababa de fundar, y el francés se pasó allí dos años, entre 986 y 988, instruyendo a los monjes. La relación entre Oswald y Abbo se había establecido gracias a que el primero fue enviado a la abadía de Fleury por su tío Odo para formarse y abrazar la orden benedictina. Una vez regresado a Inglaterra llamó la atención de Dunstan, quien lo nombró obispo de Worcester. Cuando Oswald hubo de nombrar un abad para su nueva abadía acudió a uno de sus compañeros de estudios en Fleury.

La presencia de Abbo en Inglaterra hubo de resultar de extrema importancia. Educado en París y en Reims cultivó la filosofía, la matemática y la astronomía y fue una de las figuras capitales de la cultura de la época. Una vez concluida su estancia en Inglaterra volvió a la abadía de Fleury-sur-Loire el 988. Allí después de un polémico proceso que le enfrentó a otro monje que aspiraba también a la silla abacial en connivencia con el rey y su hijo el obispo de Orleans, fue nombrado abad gracias a la intervención de Gerbert d'Aurillac, el futuro papa Silvestre II. Además de ser autor de obras literarias, de cómputo eclesiástico y matemáticas, así como de legislación eclesiástica, Abbo tuvo un especial protagonismo en la vida política francesa y eclesiástica de su tiempo. Una actividad frenética que le granjeó muchos enemigos y que le llevaría a la muerte. En 1044, cuando se encontraba en el monasterio gascón de La Réole intentando reinstaurar la disciplina mediante la transferencia de algunos monjes de Fleury, fue asesinado.

De personajes tan variopintos y fascinantes como estos, de cruzamientos entre el poder político y religioso, de conflictos y de reformas, incluso de misterios, habla el programa de este concierto. De un momento en la historia política, religiosa, cultural y musical especialmente interesante, rico en matices, la mayor parte de los cuales seguramente se han perdido de forma irremediable. Desgraciadamente la mayor parte de los manuscritos de Fleury han desaparecido. Una auténtica oportunidad supone poder escuchar un testimonio de lo que

con toda probabilidad debió ser uno de los centros más extraordinarios de la liturgia y la música en torno al año 1000, el gradual *Viderunt omnes fines terrae*, un *organum* a dos voces conservado en el manuscrito Reg. Lat 585 de la Biblioteca Apostólica Vaticana y rescatado gracias al buen oficio de Susan Rankin. Mayor fortuna han experimentado las fuentes procedentes de Winchester. Dos son los manuscritos de esta época que han sobrevivido y que nos permiten apreciar el mérito de dos actividades creativas de gran importancia, reflejo de la intensa actividad intelectual que impulsaron los abades y obispos reformadores ingleses: la creación de un repertorio de tropos y la creación de un repertorio de *organa* polifónicos, similares en extensión y destinados ambos a dar satisfacción a necesidades litúrgicas coincidentes. Es necesario subrayar que las elaboraciones polifónicas recogidas al final del segundo de los manuscritos de Winchester se aplicaron no solo a los cantos más ornamentados de las piezas responsoriales de la misa o del oficio. También se aplicó la polifonía a otro tipo de cantos nuevos asignados al solista, así como Kyries, Glorias, tractos o secuencias, así como a responsorios de maitines o antífonas procesionales. Un número importante de estas composiciones puede atribuirse, por sus características estilísticas, a un compositor individual, Wulfstan de Winchester, discípulo de Ethelwold en la abadía de Old Minster-Winchester y redactor de la biografía de su maestro, la *Vita S. Ethelwoldi*. Fue Wulfstan el Cantor, como es conocido en fuentes contemporáneas, un brillante escritor sobre temas variados, a la vez que ocupó el cargo de *precentor*, el responsable de dirigir el canto y del conjunto de la vida musical de la catedral y de componer nuevo repertorio litúrgico y musical. Las *voces organalis* que Wulfstan pudo componer —y quizá, también copiar de su propia mano en el manuscrito— presentan los mismos problemas de notación que los apuntados en el conjunto de los manuscritos de Winchester. Los *organa* están también escritos en neumas adiastemáticos, sin indicación de altura, de manera que su transcripción en alturas definidas es problemática. No obstante, dado que la mayor parte de las melodías gregorianas sobre las que las *voces organalis* se asientan pueden encontrarse en los tropos

monódicos de la colección y que la lectura musical de estos es posible gracias a la comparación con fuentes más tardías, ha sido posible, pese a las inevitables ambigüedades que presenta, proponer hipótesis de reconstrucción de un número considerable de las piezas polifónicas de Winchester.

La propuesta musical del Ensemble Dialogos recorre, como decíamos, este paisaje de la mano de una cuidada selección de piezas, algunas monódicas, otras polifónicas, la mayor parte recuperadas de manuscritos coetáneos, un puñado resultado de reconstrucciones melódicas a cargo de la directora del grupo, Katarina Livljanic, así como improvisaciones sólidamente fundamentadas en las noticias que sobre esta práctica oral nos transmiten las fuentes teóricas contemporáneas. Un recorrido construido desde una óptica que aúna sensibilidad musical y sentido dramático, que se ha esforzado en puntuar cada momento, cada personaje de esta historia con la música y los textos apropiados sacados de las fuentes y testimonios más cercanos a sus protagonistas.

# TEXTOS DE LAS OBRAS

---

## Laudis vox et organi

Laudis vox et organi primi regi glorie pangat melos.

Cedrus namque Libani transplantatur hodie super celos.  
Post labores et conflictus / via clara Benedictus  
super astra colitur.

Felix vita, felix omen / qui de vita sumpsit nomen,  
vitam sic ingreditur.

Puer spurta mundi sprevit / et in pura mente crevit  
pietatis studium.

---

60

Subsequenti se nutriti / fraude fractum inimici  
reddit capisterium.

Incentivum carnis vicit / et dum procul benedicit  
crucis per signaculum / mortis rupit poculum.

Vage mentis febrem sanat / et de rupe fons emanat  
qui beati precibus / prebet usum fratribus.

Sic de lacu ferrum redit, / sic currenti lacus cedit  
et corvus obtemperat.

Lapis ingens levigatur, / abit ignis, et sanatur  
frater qui ceciderat.

Regis fraudem perfidi / dum cognovit.  
Facturum se nitius / rex devovit.

Qui defunctum dedit vite, / quique iugum Christi mitte  
luce monstrat operum.

Qui ligati vincla solvit / ipse solvat quos involvit  
ligatura scelerum.

***Compongan la voz y el órgano***

Compongan la voz y el órgano primeros cánticos de alabanza al Rey de la Gloria.

Pues hoy un cedro del Líbano / se plantó en el cielo.  
Tras sus trabajos y luchas, / Benito, por el recto camino  
alcanzó el cielo.

Feliz vida, feliz presagio / su nombre, pues nombre tomó  
de la vida, y así en la vida entró.

Niño que despreció la mundana vanidad, / su corazón puro creció  
por su ciencia y su piedad.

Devolvió a su nodriza / la criba que destruyó  
la astucia del enemigo.

Venció la tentación carnal, / y santiguándose y sin tocar,  
rompió el vaso que contenía / un brevaie mortal.

La fiebre curó a un alma inestable, / y rezando hizo manar  
de una piedra una fuente, / que sus hermanos usaron.

Hizo flotar en el lago un hierro, / y sobre sus aguas anduvo,  
y se hizo obedecer por un cuervo.

Una pesada piedra hizo ligera, / apaciguó el fuego, e hizo  
sanar a un hermano moribundo.

Reconoció el engaño / de un pérfido rey.  
E hizo a aquel rey / volverse devoto.

Él, que dio vida a un difunto, / mostró con sus acciones  
cuán dulce es el yugo de Cristo.

Él, que abrió los grilletes de un encadenado, / liberará aquellos  
que encadenó el pecado.

Hostem fugat ab obsesso,  
uctu plangit indefesso  
hoste patris quod oppresso / gaudeat discipulus.

Mentem figit in eterna, / mente raptus ad superna  
luce, mundum sub eterna / vidit eius oculus.

Res digna spectaculis / Capuani presulis anima.  
Regnum intrat luminis / et beatitudinis intima.

In columbe specie / soror scandit.  
Et sic innocentie / viam pandit.

Hos pater dum raperis / in obtutus felix  
quos premiseras es secutus.

Triumphator seculi tribus / lingue populi te precantur.  
Ut tuo suffragio de mortis / asinio reducantur.  
Et sic ab exilio revertantur.  
Amen.

62

### **Sancte Benedicte**

Sancte Benedicte confessor domini, audi rogantes servulos, et  
impetratam celitus tu defer indulgentiam.

V/O Benedicte sidus aureum, domini gratia servorum gemitus,  
solita suscipe clementia.

Et impetratam...  
V/ Gloria patri et filio et spiritui sancto.  
Et impetratam...

### **Kyrie, Laus herilis utilis & salubris**

Kyrie eleison. Christe eleison.  
Kyrie eleison.

### **Viderunt omnes fines terrae salutare**

Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri : iubilare Deo  
omnis terra.

Hizo huir al Enemigo del cuerpo de un poseído,  
lloró triste al ver al padre indefenso,  
por el enemigo preso / ante el gozo de un discípulo.

Su espíritu se fijó en lo eterno, / y su mente en la luz suprema,  
viendo al mundo siempre / bajo la luz eterna.

Cosa digna fue que vio / salir el alma del cuerpo del Capuano,  
y entrar aquella en la luz / con profunda beatitud.

Subió al cielo su hermana / en forma de paloma,  
y así pudo conocer / el camino a la inocencia.

Tú, padre, feliz fuiste en tu visión / de los que te precedieron,  
y feliz estarás en seguirles.

Vencedor del mundo, / tribus, pueblos y lenguas te suplican  
que tus ruegos / les aparten de la muerte  
y puedan volver del exilio.  
Amén.

### **San Benito**

*San Benito confesor del Señor, escucha la súplica de tus siervos y otórgales el celeste perdón que piden.*

*V/ Oh Benito, dorada estrella, por la gracia del Señor, acoge con tu bondad el llanto de los que piden clemencia.*

*Y otórgales el celeste perdón...*

*V/ Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.*

*Y otórgales el celeste perdón...*

### **Señor, ten piedad**

*Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad.*

*Señor, ten piedad.*

### **Vieron todos los confines de la tierra salvarse**

*Vieron todos los confines de la tierra salvarse a Nuestro Señor:  
aclame a Dios toda la tierra.*



V/ Notum fecit dominus salutare suum ante conspectum gentium  
revelavit iustitiam suam.

Viderunt...

### **Alleluia. Ymera agias. Dies sanctificatus**

Alleluia.

Ymera agias meni epifanion.

Dies sanctificatus illuxit nobis.

Teutheta ethni ke prosenite ton kyrion.

Venite gentes et adorate dominum.

Otis ymeron katabifos mega epitisgis.

Quia hodie descendit lux magna super terram.

Alleluia.

### **Translato ad celestia Wentano presule Ethelwoldo**

Translato ad celestia Wentano presule Ethelwoldo, successorem  
celesti monstratum oraculo pater Dunstanus elegit atque apostolica  
auctoritate pontificaliter installavit, alleluia.

64

V/ Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, nunc  
et semper, et in saecula saeculorum amen.

Translato...

### **Auxilium, domine**

Auxilium, domine, qui te rogitantibus adfers, Fer, petimus, nobis  
auxilium, Domine.

Blandus adesto tuis, qui das solacia cunctis, Qui tibi subduntur,  
blandus adesto tuis.

Carmina, Christe, tibi cupimus deferre benigni, Suscipe, quae  
ferimus, Carmina, Christe, tibi.

.../...

Noster et eximius praesul, pater atque sacerdos Swithun pollet  
ovans noster et eximius.

Orta per hunc populis lux emicat et decus ingens, Est omnis  
bonitas orta per hunc populis.

*V/ El Señor nos hizo conocer su salvación; ante todas las naciones hizo ver su justicia.*

*Vieron todos...*

***Aleluya. Un día santo nos ilumina***

*Aleluya.*

*Un día santo nos ilumina.*

*Un día santo nos ilumina.*

*Pueblos, venid y adorad al Señor.*

*Pueblos, venid y adorad al Señor.*

*Pues una gran luz hoy bajó a la tierra.*

*Pues una gran luz hoy bajó a la tierra.*

*Aleluya.*

***Cuando Etelvoldo...***

*Cuando Etelvoldo, obispo de Winchester, llevado fue a la morada celeste, el santo padre Dustano eligió a su sucesor, y por divina indicación, le instaló pontificalmente en su apostólica autoridad, aleluya.*

*V/ Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, como era en un principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos, amén.*

*Cuando Etelvoldo...*

***Señor, auxilia***

*Señor, auxilia a los que te ruegan. Te lo pedimos, Señor, auxilianos.*

*Muéstrate tierno con los tuyos, Tú, que das consuelo a los que te obedecen. Muéstrate tierno con los tuyos.*

*Estos cantos benignos te ofrecemos, Cristo. Recibe estos cantos que te damos, Cristo.*

*.../...*

*Prelado nuestro y poderoso, padre y obispo Swithun, poderoso en su triunfo, es poderoso y nuestro.*

*Procedente de Él, la luz alumbró y dio gran honra a sus gentes. Toda bondad viene de Él para sus pueblos.*

Promeruisse fidem sequitur meruisse salutem, Cuius et est meriti  
promeruisse fidem.

Quis numerare queat magnalia caelica tanta, Munera celsa Dei quis  
numerare queat?

Res veneranda nimis sic corpora posse mederi Restituique animas,  
res veneranda nimis!

Solvere namque potest qui carnea membra periclo, Et nostras  
animas solvere namque potest.

.../...

Moenibus in superis nam cantica pulchra resultant, Regnant et  
sancti moenibus in superis.

Ecce, tibi facile est supero nos iungere regno Et, quodcunque voles,  
ecce, tibi facile.

66

Nomina nostra nota vitae celestis in albo Et cum Swithuno nomina  
nostra nota.

### **Abbo Floriacensis: Carmen acrostichum ad Ottonem III**

Otto valens Caesar, nostro tu cede coturno!

Te felix atavis, quot coelo sidera lucent.

Te dominum sibi Saxo tulit, te Roma notavit,  
Orbis et ipse cupit, solo contentus alumno.  
Virtutum titulis et vir cognosceris actu  
Ac domitor patriae, pacis sectator in aula,

Lumen ubique micans, solus lucendo velut sol,  
Ergo dei solito reddentur sancta benigne  
Nec deerit virtus, omnis qua gratia culmen  
Scandit et occultis secedit nenia causis.

Certe nos omnes tibi, Caesar; deseris istic  
Austrasios, quae terra manet feralis opima  
Et foecunda situ pollet satis ubere glebae,  
Summis cara viris ac saevis plena colonis?

*Porque tuvo fe, mereció la salvación, y obtuvo la recompensa, pues creyó.*

*¿Quién podría enumerar todas las maravillas celestes,  
y los bienes divinos, quién podría enumerarlos?*

*¡Cuán admirable es poder curar los cuerpos,  
y regenerar las almas, cuán admirable es!*

*En verdad puede salvar del peligro nuestros miembros carnales, y  
también puede salvar nuestras almas.*

*.../...*

*Las murallas celestes resuenan con hermosos cantos.*

*Que los santos reinen en las murallas celestes.*

*He aquí que para ti será fácil llevarme a tu reino, pues todo aquello  
que deseas es fácil para ti.*

*Escribe nuestros nombres en la celeste lista,  
con el de San Swithun.*

67

***Abbo Floriacensis: Carmen acristichum ad Ottonem III***

*¡Otón, valeroso César, recibe nuestro poema!*

*Feliz tú, por tener tantos ancestros como astros en el cielo brillan.*

*Sajonia te reconoció como Señor, Roma te eligió,*

*el universo contento te quiere como único discípulo.*

*Reconocido serás por tus títulos y como hombre virtuoso, soberano de  
la patria y hacedor de la paz.*

*Eres radiante luz, sólo tú como el sol brilla,*

*así pues, haz restaurar los benignos santuarios.*

*Tu virtud no desfallecerá, por la gracia de aquel que todo conduce al  
cielo, y oculta y disipa las tristezas.*

*En verdad somo tuyos, César. ¿Te olvidarás*

*de los austrasios, tierra inculta pero fértil en este lugar fecundo,*

*rica en generosas tierras, querida por los poderosos*

*y ahora ocupada por bárbaros?*

A patris imperio non absit ismaelitha,  
Rexit eum solers et regnans induperator.  
Nunc, auguste, tuum ponam venerabile nomen:  
Otto valens Caesar, nostro tu cede coturno!

Solus enim regnans absens, o caesaris haeres,  
Totus avo similis, si te nova vita resignat.  
Rex fuit ille potens Romanae legis amator,  
Omne decus patriae, solio prognatus avito.  
Tempora pacis erant, tali dum jure vigeret  
Vir tantus, quem sic duxi describere versu.

Cur ergo natale tuum, cur contrahis et nunc  
Exulis in bellis defers pia debita pompae?  
Dum vates bonus opto dari, mirabilis, istud  
Expandes opus ipse meum, tractabilis inde  
Caesar ut invictus scuto munitus. Et ex hoc  
Omnibus utilior miro datus ante triumpho.

68

Terribilis, clemens tuto diademate risit  
Vultus avi patrisque tui, praeclarus amictu.  
Rursus uterque fuit diro sub tempore victor.  
Nunc unum vivens dignum cum patre vocamen:  
Otto valens Caesar nostro tu cede coturno!

### Lessus poenitentiae

Lessus poenitentiae / O mi custos, o mi heros,  
mi pater misericors, / flecte, precor, ad me tuos  
miserenter oculos.  
Lucem super omnem pulchros, / super solem splendidos.

Laboravi, inquam, valde / plura mala fecere,  
quam sint homines in orbe, / quam astra in aethere  
vel quot pisces intra mare, / arena in litore.

Volo unde nunc lugere, / sed non possum, domine,  
sine te quivi peccare / sed non possum plangere,  
sine te sum lapsus male, / sed non possum surgere.

Caro item quidem mea / sine te est arida,  
sicut terra sine aqua, / sicut petra rigida,  
oculorum est pupilla / ceu crystallum frigida.

*El Ismaelita no se sustrajo al poder de su padre,  
y ahora gobierna su imperio como hábil monarca.  
Ahora, Augusto, pronunciaré tu venerable nombre:  
¡Otón, valeroso César, recibe nuestro poema!*

*Pues sólo tú reinas, aunque ausente, oh heredero de César  
en todo igual a tu abuelo, anuncias una vida nueva.  
Fue aquel un rey poderoso, del derecho romano amigo,  
honra de su patria en todo, nació para el trono ancestral.  
Fueron tiempos de paz gobernados por tal rey,  
y a tal hombre yo traté de pintar en mi poema.*

*¿Por qué renuncias ahora a tu natural derecho y  
exiliado en tus guerras difieres tu debida pompa?  
Así yo, buen poeta, espero que cuan admirable eres, recibas esta obra  
mía y me otorgues tu favor, invicto César, protegiéndome con tu  
escudo. Pues para todos,  
has vuelto a ser el seguro tras tu admirable triunfo.*

*Terribles, pero clementes, coronados te sonríen,  
tu padre y tu abuelo, grandiosamente ataviados.  
Ellos en sus difíciles tiempos también fueron vencedores.  
Ahora tú sólo vives para llevar el digno nombre de tu padre.  
¡Otón, valeroso César, recibe nuestro poema!*

### **Lamento penitencial**

*Lamento penitencial / Oh, mi protector, mi héroe,  
Padre misericordioso, / yo te ruego que hacia mí vuelvas  
tus misericordes ojos.  
Más bellos que toda luz, / más espléndidos que el sol.*

*Digo que trabajé mucho / para hacer tantos males  
como hombres hay en la tierra, / y estrellas hay en el cielo,  
o peces en el mar, / o arena en las orillas.*

*Quiero así ahora llorar, / mas no puedo, Señor,  
sin que te pueda ofender, / y si no puedo llorar,  
y sin ti quedará abatido, / no me podré levantar.*

*Del mismo modo, mi carne / sin ti quedará estéril,  
como una tierra sin agua, / como una rígida piedra,  
y quedarán mis pupilas / tan frías como el cristal.*

Clama, clama, Jesu Christe, / voce magna Domine:  
prodi foris, tumulate, / veni foras, Lazare.  
Exi, exi et procede / jam de mortis carcere.

Actus terge et reterge, / quo plus fluant lacryme,  
fluant nocte, fluant die, / ut possim restinguere  
flammas, quae sunt mihi jure / poenis meis debitae.

### **Ecce karissimi dies**

Ecce karissimi dies illa iudicii magna et terribilis instat pretereunt dies nostri et velociter advenit preclarus adventus domini iam crebro sono nos hortatur et dicit : priusquam hostium paradisi claudatur unusquisque vestrum cito properet ut introiens in eternum cum domino regnet, preparate vos metipsos, ut videatis immortalem sponsum, et possideatis regna celorum.

V/ Ecce mater nostra Jerusalem cum magno affectu clamat ad nos et dicit : venite filii mei dilectissimi, venite ad me.  
Ut videatis...

70

### **Sint lumbi vestri**

Sint lumbi vestri precincti et lucerne ardentes in manibus vestris et vos similes hominibus expectantibus dominum suum quando revertatur a nuptiis.

V/ Vigilate ergo quia nescitis qua hora dominus noster venturus sit.  
Et vos...

V/ Gloria patri et filio et spiritui sancto.  
Et vos...

### **Cum sederit filius hominis**

Cum sederit filius hominis in sede maiestatis sue et ceperit iudicare seculum per ignem, tunc assistent ante eum omnes chori angelorum et congregabuntur omnes gentes. Tunc dicet his qui a dextris eius erunt:

“Venite, benedicti patris mei, possidete preparatum vobis regnum a constitutione mundi.”

Et ibunt impii in supplicium sempiternum.  
Iusti autem in vitam eternam et regnabunt cum deo in secula.

*Llama, llama a Jesucristo / llámale a voces Señor:  
levántate, tú, enterrado, / sal del sepulcro, Lázaro.  
Levántate, anda y sal / fuera de la prisión mortal.*

*Limpia, limpia mis acciones, / que corran por siempre mis lágrimas,  
que fluyan de día y de noche, / para que pueda apagar  
las llamas, que son el castigo / al que mis penas dan derecho.*

### **He aquí el esperado día**

*He aquí el esperado día en que se acerca el gran y terrible juicio.  
Nuestros días pasan veloces y llega la brillante venida del Señor, que  
nos exhorta a voces diciendo: antes de que se cierren las puertas del  
Paraíso, que cada uno se apresure a entrar en la eternidad a reinar  
con el Señor, preparaos los unos a los otros para que podáis ver al  
Inmortal Esposo, y poseer el Reino de los Cielos.*

*V/ Y así nuestra madre, Jerusalén, nos exhorta con gran ternura y nos  
dice: venid hijos míos queridos, venid a mí.  
Para que podáis ver...*

### **Ceñid vuestras cinturas**

*Ceñid vuestras cinturas y coged antorchas, y seréis como los hombres  
que esperan a su señor que viene de tomar esposa.*

*V/ Estad atentos, pues no sabéis a qué hora vendrá Nuestro Señor.  
Y seréis como los hombres...*

*V/ Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.*

*Y seréis como los hombres...*

### **Cuando el Hijo del hombre se sienta**

*Cuando el Hijo del hombre se sienta en el trono en majestad, empezará  
a juzgar al mundo con el fuego, entonces tendrá delante a los coros de  
los ángeles y se juntarán todas las naciones. Y a aquellos que estén a su  
derecha dirá:*

*“Venid, benditos de mi Padre, tomad el Reino preparado para vosotros  
desde la Creación del mundo”.*

*Y los impíos irán al suplicio eterno.*

*Mientras, los justos irán a la vida eterna y reinarán con Dios por los siglos.*



### **Congregati sunt, Deus, ad devorandum me seductores**

Congregati sunt, Deus, ad devorandum me seductores mei, scripta tenentes mala que gessi. Ergo vociferantur dicentes: “Deus derelinquit eum. Persequimini et comprehendite eum, quia non est qui liberet eum.”

Deus meus, ne elongeris a me.

Deus meus, in auxilium meum respice.

Deus meus, in adjutorium meum intende.

V/ Delicta juventutis meae ne memineris, Domine, et ne avertas faciem tuam a me, quoniam tribulor, velociter exaudi me, Domine.

Deus meus, ne elongeris...

V/ Reminiscere misericordiae tuae, Domine, et a peccatis absolve quos regenerasti baptismatis in fonte.

Deus meus, in auxilium...

V/ Miserere, Jesu Christe, miserere, qui umbrosum illuminasti infernum, da eis splendidissimum lumen ut possint videre perpetuam lucem.

Deus meus, in adjutorium...

### **Abbonis Floriacensis Epitaphium**

Hac tumulatur humo - patris corpus reverendi.

Abbonis - meritum cuius in orbe micat.

Gratia quem domini mundatum vas sibi legit.

Et doctrina cluens compsit abunde pium.

Hic Benedicte - tuis monachis fuit inclitus - Abba.

Floriacus retinet quos sacer ille locus.

Pontifices summi - clerus et ipse simul.

Offensum timuit consulto credidit illi.

In verbis namque alma fides inerat.

Aureliana aluit quem tellus pro dolor ipsum.

Vuasconie functum - perfida rura tegunt.

**Reunidos están, Dios, para devorarme mis seductores**

Reunidos están, Dios, para devorarme mis seductores; en la mano tienen la lista de mis faltas. Y así gritan a voces: “Dios le ha abandonado. Persigámosle y prendámosle, pues nadie habrá que le libere”.

Dios mío, no te alejes de mí.

Dios mío, vuelve en mi auxilio.

Dios mío, ven en mi ayuda.

V/ Olvida, Señor, las faltas de mi juventud, y no apartes de mí tu rostro, porque me hallo sufriendo, escúchame pronto, Señor.

Dios mío, no te alejes de mí...

V/ Recuerda tu misericordia, Señor, y perdona los pecados que absolviste en la pila bautismal.

Dios mío, vuelve en mi auxilio...

V/ Ten piedad, Jesucristo, ten piedad, tú que iluminaste las tinieblas del infierno, dales tu esplendorosa luz para que puedan ver la luz eterna.

Dios mío, ven en mi ayuda...

**Épitafo de San Abón de Fleury**

En esta tierra está enterrado el cuerpo del venerable padre Abón, cuyos méritos iluminan la tierra.

Él que escogió la gracia del Señor como un vaso purificado, y cuya ciencia adornó su piedad.

Él fue, Benito, de tus monjes abad ilustre.

Ellos, que guardaron este sagrado lugar de Fleury.

Los sumos pontífices, y todo el clero

temieron ofenderle, pero confiaron en sus consejos.

Porque en sus palabras hallaron la buena doctrina.

En la región de Orleans creció el que, para su dolor, los pérfidos campos de gasconia ahora le abrigan difunto.

Nam dum doctrine voluit documenta salubris.  
Illis conferre pertulit ipse necem.  
Lancea cui levum transfixit adacta lacertum,  
Dum famulos morti eripit - ipse ruit.  
Quem cuncti flevere pii - flet gens inimica.  
Sepius - et lacrimis turbam perfundit abortis.  
Omnibus haec vox est - anime miserere redemptor.  
Istius - regno dans residere tuo.  
Quem sanctis sociare volens - hac carne solutum.  
Suscipis in requie rex pie sidera.  
Idus dum currit mensis lux una novembris.  
Briectius ut sanctus hunc socium habeat.  
Hac tumulatur humo - patris corpus reverendi.  
Abbonis - meritum cuius in orbe micat.

### De febris quartanis

Christus natus, Christus passus, Christus resurrexit.  
Agius, agios, agios. Sanctus, sanctus, sanctus. Amen, amen, amen.

74

Libera famulum tuum, domine Jesu Christe, de febris quartanis,  
sicut liberasti sacrum Petri apostoli tui puerumque centurionis et  
alios multos, fiat, fiat, fiat.

Christus natus, Christus passus, Christus resurrexit.  
Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat.  
Agius, agios, agios. Sanctus, sanctus, sanctus. Amen, amen, amen.



*Pues al querer enseñarles la doctrina de la salvación,  
ellos mismos le llevaron a la muerte.  
Traspasole una lanza el brazo izquierdo,  
y al evitar la muerte a uno de los suyos, él la encontró.  
Él, al que lloraron los píos, le lloran ahora sus enemigos.  
Las lágrimas de la gente rocían su tumba.  
Todos juntos dicen: Apíadate de su alma, Redentor,  
y permítele vivir en tu Reino.  
Únele a los santos, liberado ya de la carne.  
Piadoso Rey, recíbele en el descanso del espacio celeste.  
El primer día de los idus de noviembre.  
Téngale San Bricio como santo compañero.  
En esta tumba está inhumado el cuerpo del venerable  
padre Abón, cuyos méritos iluminan la tierra.*

### ***De febribus quartanis***

*Cristo nació, Cristo padeció, Cristo resucitó.  
Santo, santo, santo. Santo, santo, santo. Amén, amén, amén.*

*Libera a tu siervo, Señor Jesucristo, de las fiebres cuartanas,  
como liberaste a tu sagrado apóstol Pedro y al hijo del centurión y a  
otros muchos. Así sea, así sea, así sea.*

*Cristo nació, Cristo padeció, Cristo resucitó.  
Cristo es vencedor, Cristo reina, Cristo gobierna.  
Santo, santo, santo. Santo, santo, santo. Amén, amén, amén.*

Traducción de **LUIS LÓPEZ MORILLO**



## ENSEMBLE DIALOGOS

Desde su fundación en 1997, Dialogos, el grupo vocal creado y dirigido por Katarina Livljanic, ha sido considerado como uno de los grupos de música medieval más destacados y originales de su generación. Los proyectos del ensemble añaden la investigación musicológica más reciente y una aproximación innovadora a la interpretación de la música medieval, con una dimensión teatral y una musicalidad expresiva. Dialogos se compone de voces masculinas o femeninas dependiendo de las necesidades de cada proyecto específico.

Desde sus primeros proyectos, Dialogos ha recibido la aclamación de la crítica (*The New York Times*, *Early Music America*, *Le Monde*, *Le Figaro*, *El País*, *The Guardian*, entre otros) y ha interpretado en las salas de conciertos y en los festivales internacionales más prestigiosos (Festival de Saintes, Utrecht, Ambronay, Royal Festival Hall of London, Metropolitan Museum of New York, Cité de la Musique in Paris, Boston Early Music Festival, Edinburgh Festival...), incluyendo transmisiones por radio y televisión. Sus cinco grabaciones, publicadas por los sellos Arcana, Sony-BMG, Ambronay Editions y

Empreinte Digitale, han recibido numerosas distinciones, incluyendo el Diapason d'or, el Choc du Monde de la musique y las Goldberg Five Stars.

Los programas actuales del grupo se centran en los repertorios medievales: canto llano, polifonía temprana y teatro musical. Entre los programas teatrales, se encuentra *La visión de Tondal*, reconocido con los prestigiosos Diapason d'or de l'année, el Coup de coeur de la Académie Charles Cros y el Edinburgh International Festival Angel Award en 2009. *Judith*, una producción escenificada de la historia bíblica en la Dalmacia medieval, recibió el premio del Split Festival (Croacia) a la mejor interpretación musical de 2007; está previsto el lanzamiento de un DVD con este programa para 2011. Entre sus otros programas se encuentran *Cantos Guerreros*, una coproducción con el grupo Sequentia; *Abbo Abbas*, una visión innovadora de la polifonía inglesa del siglo XI; y *Dalmatica*, en coproducción con Kantaduri; *Barlaam & Josaphat*, una versión cristianizada de la vida de Buda. Dialogos fue el grupo residente del Centro Cultural de Ambronay entre 2006 y 2009.

Dialogos recibe una subvención del DRAC Ile-de-France y del Ministerio francés de Cultura y Comunicación, mientras que Mécénat Société Générale es el principal patrocinador del ensemble. Desde 2011 es el ensemble en residencia de la Fundación Royaumont.

Para más información, puede visitarse su página web <http://www.ensemble-dialogos.org/en/index.html>.

---

***Fuentes musicales:***

Orléans, Bibliothèque municipale 129  
Cambridge, Corpus Christi College, 473  
Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg lat. 586  
Worcester, Bibl. capitulaire, ms. 160  
Rouen Bibliothèque municipale 1385  
Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. 1864  
Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat 1616  
Orléans Bibliothèque municipale 35  
Paris, BNF, lat. 904  
Paris, BNF, lat. 8663  
Dijon 1118, Bibliothèque municipale  
Orléans, Bibliothèque municipale 307

# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 25 de mayo de 2011. 19,30 horas

---

## Pérotin y la Escuela de Notre-Dame

### I

Gradual gregoriano para el día de la Asunción “Benedicta et venerabilis”

Motete “O Maria, Virgo plena gratie”, a 2 y 3 voces <sup>1</sup>

Rondeau monódico “Ave Maria, virgo virginum” <sup>1</sup>

78

**Pérotin** (c. 1200): Conductus monódico “Beata viscera” <sup>1</sup>

Responsorio gregoriano y prosa, para el día de la Anunciación “Descendit de celis”

**Pérotin:** Conductus “Dum sigillum”, a 2 voces <sup>2</sup>

Rondeau monódico “Salva nos, stella maris” <sup>1</sup>

**Pérotin:** Organum triplum “Alleluia, nativitas” <sup>3</sup>

### **Fuentes:**

<sup>1</sup> Pluteus 29.1. Biblioteca Mediceo Laurenziana, Florencia.

<sup>2</sup> Códice de Las Huelgas. Monasterio de las Huelgas, Burgos.

<sup>3</sup> Ms. H. 196. Biblioteca Interuniversitaria, Montpellier.

<sup>4</sup> Ms. Guelf. 628. Biblioteca Herzog August, Wolfenbüttel.

---

## II

Conductus monódico “Eterni numinis”<sup>2</sup>

Conductus “Ave, maris stella”, a 3 voces<sup>1</sup>

Conductus “Rose nodum reserat”, a 2 voces<sup>4</sup>

Rondeau monódico “O summi regis mater”<sup>1</sup>

Conductus “Verbum Pater exhibuit”, a 3 voces<sup>1</sup>

Prosa “Stabat mater”<sup>2</sup>

Conductus “Sol sub nube latuit”, a 2 voces<sup>1</sup>

Organum duplum “Benedicamus Domino” (improvisado)

---

### ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

Anne Delafosse, *soprano*

Anne-Marie Lablaude, *soprano*

Stephan Van Dyck, *tenor*

Cyprien Sadek, *barítono*

Emmanuel Vistorky, *barítono*

Dominique Vellard, *tenor y dirección*



## Pérotin y la Escuela de Notre-Dame

Hasta el siglo XII, hasta el momento en que aparecen los primeros testimonios de la polifonía aquitana, con sus floridas elaboraciones melismáticas, la polifonía era básicamente una simple amplificación vertical, siguiendo unas determinadas y estrictas reglas, de las melodías ya conocidas del canto litúrgico. Con el despliegue de una nueva sensibilidad literaria aplicada a nuevos textos líricos de sentido litúrgico que obliga a poner música a nuevas estructuras y a una nueva sensibilidad característica del momento histórico y cultural, la realidad de la polifonía comienza a cambiar.

80

Los cambios en el ámbito musical serán notables, tanto en la estructura formal, sugerida por el texto, como en la relación entre las voces —mayoritariamente, dos— o en la sonoridad. Posee este repertorio un conjunto de rasgos que lo significan notoriamente. Uno de ellos, no el menor, es la suposición que es probable que, con estas obras se generalice la figura de un único creador que interviene tanto en la composición del texto como de la música, tal es el elevado grado de proximidad en los recursos utilizados en uno y otro ámbito, íntimamente ligados en el producto final. Muy rápidamente los protagonistas de este cambio sutil se apercibieron de las infinitas posibilidades que, para conseguir los efectos perseguidos, les brindaba la polifonía: juegos de voces, cambios de textura, especulación alrededor de las relaciones de consonancia y disonancia, estructuras formales más ambiciosas... En este camino de constante especulación, las composiciones predominantemente silábicas al servicio de las nuevas formas literarias emprendieron un camino sin retorno y dejaron paso a otras en las que el cantor dejaba fluir su voz en cuidadas vocalizaciones melismáticas. Naturalmente estas eran un tipo de composiciones reservadas para las grandes ocasiones del calendario litúrgico, cuya justificación era el embellecimiento del culto.

Esta nueva sensibilidad que tanto desarrollo vivió en el ámbito aquitano llegaría a una cierta madurez con el cambio que

supuso el desplazamiento del centro de interés cultural de los monasterios a las ciudades. En este contexto París, con su universidad y su catedral se convirtió en el epicentro de una auténtica revolución. Bajo la denominación de escuela de Notre-Dame se conoce a un grupo de músicos, cantores, es decir intérpretes a la vez que compositores, activos en la catedral parisina entre mediados del siglo XII y mediados del XIII. La mayor parte eran eclesiásticos al servicio de la catedral que ocuparon diferentes puestos administrativos o jerárquicos en la misma, o bien en algunas otras iglesias de París, como la abadía de Saint-Victor. Léonin y Pérotin, a pesar de las diferencias notables en el estilo entre sus respectivas obras, son los dos compositores de esta “escuela” de los que se conoce el nombre. Ambos están bien representados en el libro conocido como *Magnus liber organi* en el que se recopilaron sus composiciones polifónicas, principalmente *organa*, *conductus* y motetes y del que se conocen cuatro copias manuscritas:

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. Guelf. 628 [W1] Helmstad (c. 1240-50);  
Florencia, Biblioteca Mediceo Laurenciana, Pluteus 29.1 [F] (c. 1245-55);  
Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 20486 [Ma] (c. 1260);  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. Guelf. 1099 Helmstad [W2] (c. 1250-60).

De todos ellos el más completo es el manuscrito de Florencia, junto con el segundo de Wolfenbüttel, constituyen los dos únicos copiados en París, aunque unos años posteriores a la fecha de composición y vigencia del repertorio de Notre-Dame.

A estas cuatro fuentes principales sería necesario añadir otras que las complementan. La mayor parte manuscritos que transmiten géneros y repertorios más “modernos”, como el motete, el género dominante en el periodo inmediatamente posterior a la escuela de Notre-Dame. Por alguna razón, en un momento dado se recurrió a piezas concretas del reperto-

rio de Notre-Dame que fueron copiadas aquí y allá en alguno de los principales manuscritos de la polifonía del siglo XIII:

Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section Médecine, H196 (c. 1260-80);  
Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (c. 1275-1300);  
Burgos, Monasterio de Las Huelgas, s.s. (finales del siglo XIII-comienzos del XIV).

Todas las composiciones que integran este programa proceden de uno u otro de los dos manuscritos parisinos del *Magnus liber organi* o bien de los códices de Montpellier o Las Huelgas.

Las composiciones de Pérotin y su entorno a las que se dedica el tercer programa de este ciclo, suponen el punto de inflexión definitivo hacia una nueva concepción del acto compositivo musical en occidente. Los compositores de las generaciones precedentes, incluido Léonin, todavía idearon sus construcciones musicales tomando como punto de partida el ideal de la improvisación. Pérotin trabajó bajo otro paradigma, de manera que el panorama se transformó radicalmente. El nuevo idioma por él codificado está basado en un mayor control de la estructura y del conjunto de elementos que confluyen en la configuración del material contrapuntístico. El resultado es un edificio sonoro absolutamente diferente que ya no está construido mediante la superposición de estratos independientes. Su interés musical radica en la organización, en la repetición, en el desarrollo de los motivos que van pasando de una a otra voz, en la variación al servicio de un ideal formal preconcebido y debidamente planificado. Todo el tratamiento del material musical se pliega al servicio de un ideal mental, abandonando definitivamente el juego fortuito que supone concebir la composición como el registro más o menos fiel de una práctica oral. La música ya no es solamente el resultado sonoro derivado de una interpretación. Ahora el acto musical comienza en la imaginación del músico creador, en la composición. Antes de la interpretación, la música ya ha comenzado su andadura.

Durante mucho tiempo se creyó que los dos estilos fundamentales de la música asociada a Notre-Dame se sucedieron cronológicamente. Primero aparecieron los *organa* a dos voces y las *clausulae* más simples, compuestas hacia 1160-1190 y generalmente atribuidas a Léonin; más tarde llegaron los *organa triplum y quadruplum* y la mayor parte de las *clausulae* de Pérotin, compuestas entre 1190 y 1225 en un estilo completamente nuevo. La consideración actual del conocimiento sobre la cronología de la escuela de Notre-Dame es mucho más flexible: no se puede afirmar que Léonin ignorase la escritura a tres voces, ni que Pérotin no compusiese también *organa dupla*.

El esfuerzo de racionalización que aplicaron los compositores parisinos al *organum* heredado de la escuela de Saint-Martial es perceptible ya en la misma selección de las piezas apropiadas para su elaboración polifónica, limitándose a los cantos responsoriales, concretamente a las secciones a cargo del solista de los graduales y Alleluias de la misa, a los grandes responsorios de maitines y de las procesiones de vísperas y, finalmente, al *Benedicamus Domino* con el que concluyen algunos oficios. Después sigue, en la misma dirección racionalizadora, la forma de distribuir los diferentes estilos a lo largo de la composición, alternando pasajes en estilo *organum purum* en los que la presencia de largos melismas en la voz superior contrasta con las notas tenidas en el *tenor*, con otros en estilo *discantus* en los que las dos voces avanzan casi nota contra nota. Los primeros se aplicaron generalmente a las partes silábicas de las melodías gregorianas sobre las que se fundamenta la polifonía, mientras que el estilo *discantus* se aplicaba a las secciones melismáticas. Fue para los pasajes en discanto para los que se desarrolló la primera notación rítmica. Con toda probabilidad las secciones en *organum* pudieron ser interpretados con mayor libertad rítmica.

Uno de los grandes problemas de este repertorio es el ritmo y, naturalmente, su representación gráfica en la notación. De hecho no sabemos exactamente hasta dónde pudo haber llegado la libertad rítmica; hasta qué punto esta se vio restrin-

gida por las limitaciones de un sistema de notación todavía insuficiente, imperfecto. Es indudable que las innovaciones musicales de este tiempo, de las que la notación medida es una de las más importantes, siguieron a la praxis interpretativa, una situación que se hace más evidente si tenemos en consideración que todos los autores conocidos de esta generación parecen ser cantores-compositores.

El sistema de notación que se desarrolla, asociado al repertorio de la escuela de Notre-Dame, se fundamenta en la alternancia de valores largos y breves, siendo definido el valor rítmico de las notas mediante las combinaciones de ligaduras o agrupaciones de notas. El conjunto de procedimientos asociados a estos principios es lo que se conoce como *notación modal*. Los modos rítmicos, las fórmulas estereotipadas sobre las que trabajan los compositores, son el resultado de una larga tradición de relación entre el *ars musicae* y las disciplinas del lenguaje, la gramática y la poética. En realidad son una transferencia de modelos gramaticales. Es aquí donde se encuentra la matriz. A partir de los modelos de los seis pies de la métrica clásica se desarrollaron los seis modos rítmicos:

84

- Primer modo: troqueo (larga-breve)
- Segundo modo: yambo (breve-larga)
- Tercer modo: dáctilo (larga-breve-breve)
- Cuarto modo: anapesto (breve-larga-larga)
- Quinto modo: espondeo (larga-larga)
- Sexto modo: tribraquio (breve-breve-breve)

A partir de la dinámica de los modos, la música se organizaba mediante células rítmicas que se repetían un determinado número de veces formando un *ordo*. La composición se construía a través de la concatenación de diferentes *ordos* articulados entre sí mediante silencios y cesuras.

Se trata, insistimos, de un recurso apropiado solo para las partes melismáticas de los cantos gregorianos. Las secciones silábicas, que requieren una única nota para cada sílaba, no precisan de una notación rítmica puesto que el ritmo y la

duración de cada sílaba ya estaban sobradamente insinuados por la propia acentuación y la métrica del texto latino. La notación rítmica de carácter silábico, inaugurada por Franco de Colonia y su *Ars cantus mensurabilis*, con el mayor grado de libertad que comporta, será la gran novedad, en lo que a la historia de la notación concierne, del siglo XIII.

Gracias a la “medición” del valor de las notas era por fin posible adentrarse en el juego del control ordenado y sistemático de consonancias y disonancias sobre el que se sustentará la evolución de los lenguajes harmónico y contrapuntístico, que habrán de caracterizar la futura historia de la música occidental. La inteligencia y el ingenio demostrados por Pérotin en esta nueva dimensión del sonido es lo que lo distingue de cualquier compositor anterior. En su empeño en planificar, en aplicar una suerte de organización matemática del sonido, radica su grandeza y su proyección futura.

Naturalmente, cualquier interpretación actual de estas obras, como de cualquier otra música del pasado, es antes un espejo de nuestra actual concepción de las mismas que un retrato fiel del pasado. Esta afirmación es más cierta si tenemos en consideración que, en el caso que nos ocupa, las polifonías medievales, la tradición interpretativa, que necesariamente hubo de tener un recorrido muy corto, fue completamente olvidada hace ya muchos siglos.

Poco es lo que se sabe sobre cómo deberían ser en las interpretaciones del repertorio de Notre-Dame en su contexto original. Conocemos algo de su contexto espacial, la catedral, y también algo sobre las ocasiones del calendario litúrgico en las que deberían cantarse las composiciones polifónicas. Por lo que sabemos a partir de los registros documentales conservados, los cantores en Notre-Dame debían ser cinco o seis, ocho a lo sumo, puesto que es una música altamente especializada y, por lo tanto, muy costosa.

A esta situación cabría añadir el hecho que se trataba de un repertorio limitado a las festividades más solemnes del año li-

túrgico, podemos presuponer que con una iglesia a rebosar de fieles. La combinación de ambos aspectos nos permite imaginar una acústica especial. Seguramente el resultado sonoro era mucho más diáfano de lo que imaginamos.

Todas las características del “estilo” Notre-Dame son perceptibles en el *organum* a tres voces **Alleluia, nativitas** y en el *conductus* a dos **Dum sigillum**, las dos composiciones polifónicas ciertamente atribuidas a Pérotin del programa. La primera es un buen ejemplo del género *organum triplum* y de las múltiples dificultades que se presentan en el momento de abordar este repertorio. Las fuentes conocidas de la escuela de Notre-Dame transmiten un total de cinco versiones de esta pieza. Dos manuscritos presentan sendas versiones a dos voces y en otras tres fuentes está escrita a tres voces, una de ellas atribuida a Pérotin por el Anónimo IV. Así, mientras que la sección en *organum* del Alleluia son prácticamente idénticas, las diferencias en la sección de la *clausula* —el melisma situado al final de la estrofa, generalmente en estilo *discantus*— son más que notables y parece más bien que se trata de composiciones que van ganando su independencia y que podían integrarse, como sustituciones, en otros *organa* a criterio del compositor o del cantor. Estas *clausulae* de sustitución habrían de conducir al motete, en realidad un tropo textual aplicado a las notas de una *clausula*. También son el resultado de un proceso altamente elaborado de composición en el que se fue manifestando la preferencia por el estilo *discantus* frente al de largos melismas sobre notas tenidas del *organum*. También es un reflejo del mayor interés que suscita la capacidad que las nuevas fórmulas dan al compositor para estructurar, organizar y manipular el material musical.

Algo diferente es el contexto del *conductus*, representado por la versión de *Dum sigillum summi patris* a dos voces conservado en el manuscrito de Las Huelgas. Pensado inicialmente para acompañar desplazamientos litúrgicos de carácter procesional, el estilo del *conductus* es inicialmente similar al de los *versus* aquitanos: composiciones poéticas latinas de alto valor literario y de carácter silábico cuya música no se sus-

tenta en ninguna composición previa. Todo un *tour de force* para los compositores que, por primera vez, se enfrentaban a la creación musical *ex nihilo*. La variedad de formas que toma el *conductus* es muy grande, por ejemplo en el número de voces. En las fuentes de Notre-Dame los hay monódicos, a dos, tres e incluso cuatro partes. Aunque no forman parte de la liturgia oficial, son también muy variadas las ocasiones a las que estaban destinadas, generalmente las grandes celebraciones del calendario litúrgico, pero también existen *conductus* de carácter no litúrgico. Algunos son de tipo moral y otros se refieren a acontecimientos coetáneos. Fue uno de los géneros predilectos de la escuela de Notre-Dame. Se conservan casi doscientos ejemplos de *conductus* polifónicos y un número ingente de monódicos. A causa de su particularidad silábica y de la acentuación métrica del texto, la aplicación de los modos rítmicos a su interpretación presenta algunas dificultades.

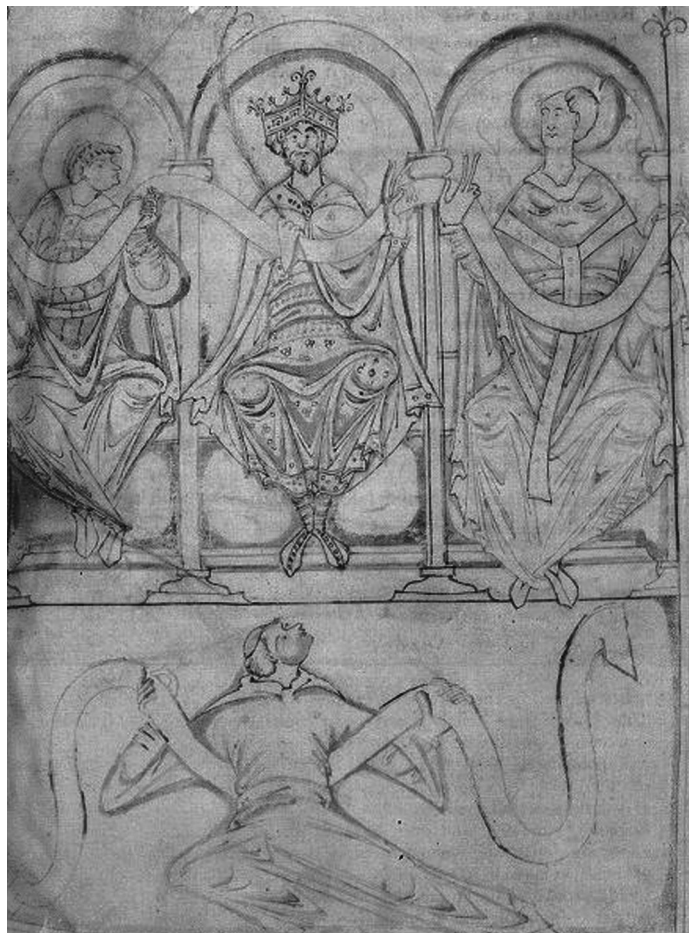
Pero no es únicamente en sus realizaciones polifónicas donde el genio de Pérotin muestra todo su potencial. Es autor, también de una pieza a una sola voz sorprendente. Se trata del *conductus* monódico ***Beata viscera***, toda una exhibición de sus habilidades en el tratamiento del balance melódico, así como un afinado sentido rítmico y formal al servicio de un impresionante texto de Philippe le Chancelier, un poeta, teólogo filósofo y músico vinculado a Notre-Dame y una de las figuras centrales de la vida intelectual parisina de la primera mitad del siglo XIII.

El programa incluye también piezas que son testimonio de la pervivencia del repertorio de Notre-Dame en épocas posteriores, tal como las transmiten, por ejemplo, los manuscritos periféricos de Montpellier o de Las Huelgas, así como ejemplos de otras formas menores como el *rondeau*, también representadas en las fuentes de la escuela de Notre-Dame.

Queremos acabar este texto con una mención a la actualidad de la música de Pérotin, el más moderno de los músicos antiguos. Una vez recorrido el monumental periplo de la historia



de la música desde el siglo XIII hasta nuestros días, pocos son los compositores y las obras musicales de la Edad Media que aguantan el envite del paso del tiempo, más allá de su interés histórico y de las bondades musicales o la belleza escondida que puedan encerrar como testimonio de una época, pero no como sustrato generador de nuevas ideas e idiomas musicales. Pérotin es, sin duda, el que mejor sintoniza con determinadas sensibilidades sonoras del día de hoy. La fascinación que ejerce su tratamiento tan libre de las voces, la homogeneidad y flexibilidad del sonido resultante, tan característica, el meticuloso trabajo motivico o la severa planificación formal, perfectamente encajada en sus detalles, no ha hecho sino acrecentarse con el paso del tiempo, de manera que su música causa aún hoy en día sorpresa y admiración. Para el público, y también para determinados compositores actuales que se han dejado seducir por sus composiciones, en pleno siglo XXI, Pérotin habla todavía de forma actual, en un lenguaje perfectamente vigente.



El rey Edgar entre St. Ethelwold y Dunstan en un manuscrito del siglo XI que copia la *Regularis Concordia*. Londres, British Library, MS Cotton Tiberius A iii.

# TEXTOS DE LAS OBRAS

---

## **Benedicta et venerabilis**

Benedicta et venerabilis es, Virgo Maria, que sine tactu pudoris inventa es mater salvatoris.

Virgo Dei genitrix quem totus non capit orbis, in tua se clausit viscera, factus homo.

## **O Maria, Virgo plena gratie**

O Maria, mater pia, mater salvatoris  
Tu nos audi tue laudi  
Grata sit laus oris,  
Turris regis glorie  
Templum redemptoris,  
Thalamus munditie, signaculum pudoris  
Fons misericordie,  
Virgo vernans specie in celi solio.  
O parens singularis  
Salvo gremio  
Digna puellaris  
Partus gaudio  
In hoc dubio  
Mundi nos navigio a naufragio  
Salva stella maris.

Virgo plena gratie, thesaurus largitatis  
Oculus clementie, pupilla pietatis,  
Porta patens venie, scala caritatis  
Oleum letitie, nomen suavitatis...  
Clamant omnia: "Subveni Maria!"...

## **Ave Maria, virgo virginum**

Ave Maria, virgo virginum  
Plaudant omnia *Ave Maria*  
Parit filia mundi dominum.

***Bendita y venerable***

*Bendita y venerable eres, Vígen María, pues sin pudor te convertiste en madre del salvador.*

*Oh, Virgen, que engendraste a Dios, quien sin caber en el mundo, cupo en tu vientre y se hizo hombre.*

***O Maria, Virgo plena gratie***

*Oh, María, madre pía, madre del salvador,  
escucha nuestras alabanzas,  
y sean gratas a tu oído.*

*Tú, castillo del rey de la gloria,  
templo del redentor,*

*lecho de beneficios, llama de pureza,  
fuente de misericordia,*

*Virgen, cuya belleza refleja el celeste trono.*

*Oh, estirpe singular,  
preservado fue tu seno,  
digna doncella,*

*para los gozos del parto.*

*En este vacilante mundo  
sé nuestra nave en el naufragio,  
y sálvanos, estrella del mar.*

*Virgen llena de gracia, tesoro de largueza,  
ojo clemente, pupila misericordiosa,  
puerta de todo favor, de caridad escalera,  
ungüento de alegría, nombre de dulzura,  
todos claman: “¡Ven a nosotros, María!”*

***Ave María, Virgen entre las vírgenes***

*Ave María, Virgen entre las vírgenes,  
aplaudan todos, Ave María,  
pues una doncella parió al Señor del mundo.*

*Ave Maria, virgo virginum.*

Crescunt gaudia *Ave Maria*  
Sordes vitia cessant criminum  
*Ave Maria, virgo virginum.*

Parit filia *Ave Maria*  
Per quam gaudia crescunt hominum  
*Ave Maria, virgo virginum...*

### **Beata viscera**

Beata viscera Marie virginis  
Cuius ad ubera rex magni nominis  
Veste sub altera vim celans numinis  
Ditavit federa Dei et hominis.

92 O mira novitas et novum gaudium  
Matris integritas post puerperium.

Populus gentium sedens in tenebris  
Surgit ad gaudium partus tam celebris  
Iudea tedium fovet in latebris  
Cor gerens conscium delicti funebris  
O mira novitas...

### **Descendit de celis**

Descendit de celis, missus ab arce patris introivit per aurem  
virginis in regionem nostram, indutus stola purpurea.  
Et exivit per auream portam lux et decus universe fabricae mundi,  
tamquam sponsus dominus procedens de thalamo suo.

### **Dum sigillum**

Dum sigillum summi patris / Signatum divinitus  
In sigillo summe matris / Signatur humanitus  
Nec sigillum castitatis / In puella frangitur  
Nec sigillum deitatis / Detrimentum patitur.

Ave María, Virgen entre las vírgenes.

*Crezca el gozo, Ave María,  
pues cesarán el pecado y los sórdidos vicios.  
Ave María, Virgen entre las vírgenes.*

*Parió una doncella, Ave María,  
y con ello creció el gozo de los hombres.  
Ave María, Virgen entre las vírgenes...*

### **Bienaventurado vientre**

*Bienaventurado vientre de la Virgen María,  
que alimentó al rey del gran nombre,  
guardando bajo su velo la divinidad,  
reforzando la alianza entre Dios y el hombre.*

*Oh, admirable noticia y nuevo gozo:  
sigue la madre íntegra después del parto.*

*Los pueblos de las naciones, sentados en las tinieblas,  
levantáronse de gozo por tan celebrado parto,  
pues en la sombra, Judea alimentó su tedio,  
llevando en el corazón el peso del pecado funesto.  
Oh, admirable noticia...*

### **Descendió de los cielos**

*Descendió de los cielos, enviado desde la morada del Padre, y penetró  
con un soplo en la Virgen y en el mundo, vestido con purpúrea túnica.  
Y salió por la dorada puerta la luz y el esplendor del creador del mundo,  
como esposo y señor que del lecho se levanta.*

### **Dum sigillum**

*Como el sello del Supremo Padre / cerrado fue por la divina gracia,  
el sello de la Suprema Madre / encerró en sí la humanidad.  
Y como el sello de castidad / no fue roto en la doncella,  
el sello de la deidad / no sufrió algún detrimento.*

### Salva nos, stella maris

Salva nos stella maris / Et regina celorum  
Qui pura Deum paris, / Et per rubum signaris,  
Nesciens viri thorum.

O virgo specialis, / Sis nobis salutaris,  
Imperatrix celorum...

Celeste manna paris / Lux cecis, dux ignaris  
Solamen angelorum.

### Alleluia. Nativitas

Alleluia. Nativitas gloriose virginis Marie,  
ex semine Abrahe orta, de tribu Iuda, clara ex stirpe David.

### Eterni numinis

Eterni numinis mater et filia  
Divini luminis lucerna previa  
Nostrique germinis gemma primaria  
Sine contagio.  
Decurso stadio nostri certaminis  
Sedens in solio promissi culminis  
Regnans cum filio nostre propaginis  
Celso dominio...

Emunda copulam inmundi corporis  
Expella maculam nostri facinoris  
Accende faculam in culti pectoris  
Divina gratia.  
Et consciencie tollens cauteria  
Mens sapiencie sit tributaria  
Dispenset sobrie vite negocia  
Active propria.

Peregrinantibus procul a patria  
Prosint exulibus tua suffragia;  
Sit inoperibus perseverancia  
Christi fidelibus.

### ***Sálvanos, estrella de los mares***

*Sálvanos, estrella de los mares, / reina de los cielos.*

*Tú, que pura engendraste a Dios, / que según la ardiente zarza,  
no conociste varón.*

*Oh, Virgen única, / sé nuestra salvaguarda,  
emperatriz de los cielos...*

*Pariste el maná celeste, / luz de los ciegos, guía de ignorantes,  
consuelo de los ángeles.*

### ***Aleluya. Nacimiento***

*Aleluya. Por el nacimiento glorioso de la Virgen María, del linaje de  
Abraham, de la tribu de Judá y de la estirpe de David.*

### ***Eterni numinis***

*Madre e hija de la divinidad eterna,  
luz precursora de la eterna luz  
y joya primera de nuestra raza,  
inmaculada.*

*Pasada nuestra mundana estancia,  
sentada en el prometido trono de honor,  
reina con tu Hijo sobre nuestra progenie,  
desde el celeste reino...*

*Purifica de mancha nuestro inmundo cuerpo,  
expulsa la mácula de nuestros pecados,  
enciende la llama, en nuestros corazones,  
de la divina gracia.*

*Cura las quemaduras de nuestra conciencia,  
somete nuestras mentes a la sabiduría,  
y dispénsanos sobria vida  
y rectos negocios.*

*Que los peregrinos, lejos de su patria,  
reciban tu apoyo en el exilio,  
y perseveren en sus obras  
fieles a Cristo.*



Et post milicie nostre victoriam  
Carnis incurie mutemus scoriam  
Ceslestis curie vernant in gloriam  
Pro tuis precibus. Amen.

### **Ave maris stella**

Ave maris stella / Virgo decus virginum  
Celi regis cella / Mediatrix hominum  
Ne nos pereamus / Ad te suspiramus  
Ut a nobis criminum / Procul sit procella

### **Rose nodum reserat**

Rose nodum reserat / Veri solis radius  
Dum ad ortum properat / Verus Dei filius  
Hunc mundus incarcerat / Qui mundana liberat  
Inclinato die / Nocti lucem generat  
Gratia Marie.

96

Stirps Iesse progreditur / Nova fit insitio  
Surculus inseritur / Sed non fit insicio  
Dum Christus concipitur / Castitas non leditur.  
Nova res puella / Parit et complectitur  
Firmamentum stella

### **O, summi regis mater inclita**

O, summi regis mater inclita / Inclita, mater inclita  
O, virgo, Virgo viri nescia / O, et post partum virgo integra  
O, stella maris nunquam turbida  
O, parce tuis parce famulis  
O, virgo tuum roga filium.

### **Verbum Pater exhibuit**

Verbum Pater exhibuit / promissum ab initio,  
nobis quod pandi voluit / in virginali gremio;  
procedit de principio, / principium quod induit  
carnem quam mori statuit / prime matris suggestio.

Prime matris suggestio / portas mortis aperuit  
quas dato nobis filio / secunda mater obstruit ;

Y tras la victoria de nuestro ejército,  
despójanos de los restos de nuestra onerosa carga,  
y florezcamos en la celeste gloria  
gracias a tus plegarias. Amén.

### ***Ave, estrella del mar***

*Ave, estrella del mar, / Virgen, honra de las vírgenes,  
templo del rey del cielo, / mediadora de los hombres.  
Para no morir, / a ti suspiramos  
para que nos alejes / del torbellino de nuestras faltas.*

### ***El capullo de la rosa florece***

*El capullo de la rosa florece / con el rayo de sol verdadero,  
cuando desde el jardín llega / el verdadero hijo de Dios.  
Él, que el mundo en sí encierra, / Él, que al mundo libera,  
en este señalado día, / luz en la noche genera  
por la gracia de María.*

*La estirpe de Jesé / procreó un nuevo linaje,  
e insertó una nueva rama / sin crear ninguna herida,  
al concebir a Cristo / sin mancha en la castidad.  
Nueva cosa es: que una doncella / parió, y abraza  
el firmamento una estrella.*

### ***Oh, Madre ilustre del rey supremo***

*Oh, Madre ilustre del rey supremo, / illustre, ilustre Madre.  
Oh, Virgen que no conoció varón. / Oh, íntegra después del parto.  
Oh, estrella marina, nunca enturbiada.  
Oh, protege a los tuyos, a tus siervos.  
Oh, Virgen, ruega por nosotros ante tu Hijo.*

### ***Hizo el Padre al Verbo***

*Hizo el Padre al Verbo / que prometió en los inicios,  
y quiso darlo a nosotros / en un seno virginal;  
descendiente del Creador, / le revistió de carne  
destinada a la muerte, / por culpa de la primera madre.*

*Por culpa de la primera madre, / abriéronse las puertas a la muerte,  
puertas que, al darnos al Hijo, / la segunda madre cerró;*

nos relegatos tenuit / prime parentis actio  
reversos post liminio / secunda quos restituit.

Secunda nos restituit / ereptos a tyranide  
tyranni cui supposuit / nos gula matris avide  
que dum se magis invidet / in altum tolli censuit ;  
a bonno vite corrui / ad malum mortis languide.

### **Stabat mater**

Stabat juxta christi crucem / Stabat videns vite ducem  
Vite vale facere

Stabat mater nec iam mater / Et quid sit eventus ater  
Novo novit funere.

Stabat virgo spectans crucem

Et utramque pati lucem / Set plus suam doluit ...

Intus cruci conclavatur / Intus sui iugulatur

Mater agni gladio,

Intus martir consecratur / Intus tota concrematur

Amoris incendio ...

### **Sol sub nube latuit**

Sol sub nube latuit / sed eclipsis nescius  
cum se carnis miscuit / summi patris filius.

Maritari noluit / verbum patris altius

nubere non potuit / caro gloriosius.

Gaude nova nupta, / fides est et veritas  
quod a carne deitas / non fuit corrupta.

Qui solus eternus est / et qui regit omnia  
quod non erat factus est / nec tamen res alia.

Illum qui solutus est / stricta ligat fascia  
iacet qui immensus est / inter animalia.

Gaude...

*y nosotros condenados / por la acción de los primeros padres,  
expulsados fuimos de la tierra, / a la que nos devolvió la segunda madre.*

*Nos devolvió la segunda, / arrancándonos de la tiranía  
de un tirano al que nos sometió / la ávida gula de la primera madre,  
creída en que su codicia / la llevaría a lo más alto;  
y corrió de los bienes de la vida / a los males de la lánguida muerte.*

### ***Estaba la madre***

*Junto a la Cruz de Cristo estaba, / viendo estaba al Señor de la vida  
diciendo adiós a este mundo.*

*Estaba la madre, que ya no lo sería, / ante el acerbo evento  
que le haría conocer el funesto dolor.*

*Estaba la Virgen contemplando la Cruz,  
doliéndose más del padecer ajeno / que del suyo propio.  
Sobre la Cruz clavada, / la madre está, como su cordero,  
por la espada traspasada.*

*Allí está martirizada, / y enteramente abrasada*

*por la llama del amor...*

### ***Está el sol tras la nube***

*Está el sol tras la nube, / sin conocer el eclipse,  
cuando se hizo carne / el Hijo del Supremo Padre.  
No quiso el Verbo del Padre / casarse más noblemente,  
ni pudo tener la carne / nupcias más gloriosas.*

*Alégrate, nueva esposa, / es por la fe y la verdad,  
y por la divinidad, / que no se corrompió la carne.*

*Aquel que sólo Él es eterno / y que reina sobre todo,  
creó al que no fue creado / y todas las demás cosas.*

*Aquel, que sólo Él es libre, / atado está con duras cuerdas,  
y yace Él que inmenso es, / entre los animales.*

*Alégrate...*

## ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

Con tres décadas de trabajo, el Ensemble Gilles Binchois aún conserva intacto el entusiasmo de sus comienzos para defender los repertorios de los siglos XVI, XVII y el canto sagrado de la Cristiandad de la Edad Media. Con esta experiencia como antecedente, el grupo emprende la ejecución de otros repertorios en los que aplica su fuerte sentido estético como: el canto llano y los falsos bordones del barroco, a menudo en alternación con el órgano; la música del primer periodo barroco francés e italiano (Gesualdo, Monteverdi, el siglo de Luis XIII), cuya interpretación se apoya sobre su fuerte experiencia del arte polifónico; las monodias de la Edad Media que le permiten asentar puentes y dialogar con otras culturas (India, Marruecos, Irán, España).

El grupo se presenta con regularidad en toda Europa, así como en Marruecos, India, Malasia, Estados Unidos y Sudamérica. Dominique Vellard y el Ensemble Gilles Binchois han grabado más de 40 discos. Las actividades del grupo son apoyadas por el Ministerio francés de Cultura (Dirección Regional de Asuntos Culturales de Borgoña), el Consejo Regional de Borgoña y el Municipio de Dijon.

**Dominique Vellard** se inicia en la música cantando en el coro de niños de Notre-Dame de Versailles. Después de una formación clásica se consagra durante tres años a la obra de Monteverdi y luego a la música del renacimiento y de la Edad Media. Vellard presta especial atención a la música tradicional y al aporte de esta a la interpretación de la música antigua. Por esta razón, en unos programas confronta la música antigua con la música tradicional de otras culturas como la india, la marroquí o la tradición sefardí.

Desde hace diez años, dedica parte de su tiempo a la composición: un primer CD de sus obras vocales ha sido editado por el sello Glossa. Desde 1982 es profesor en la Schola Cantorum Basiliensis y es el Director Artístico de los Encuentros de música medieval de Le Thoronet (Francia) y de una programación de música antigua en Dijon (Francia).



*Descendit de celis*, organum a 3 voces a partir de un responsorio para el oficio de Matines del día de Navidad, siglo XIII. Florencia, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Pluteus 29.1, fol. 14r.

El autor de la introducción y notas al programa, **MÀRIUS BERNADÓ** ha cursado estudios de música en el Conservatorio de Barcelona, de Filosofía y de Historia del Arte (especialidad Musicología) en la Universidad Autónoma de Barcelona y de Liturgia en la Facultad de Teología de Cataluña. Sus investigaciones se centran en el canto llano de los siglos XV y XVI, especialmente a través del estudio de los impresos litúrgicos y la imprenta y la tipografía musical en la península Ibérica.

Dirige la colección DeMusica de Edition Reichenberger (Kassel) y es responsable o asesor de diversos proyectos editoriales dedicados a ediciones de música y estudios musicológicos. Es miembro del International Musicological Society Study Group Cantus Planus y de diversas sociedades científicas.

102

Forma parte del grupo de investigación consolidado en estudios medievales “Espacio, poder y cultura”. Desde sus diversas responsabilidades profesionales ha desarrollado una importante actividad de gestión cultural y de difusión musical como programador, crítico y ensayista. Colabora regularmente con diversos grupos e intérpretes especializados en música antigua como asesor en proyectos de recuperación de música medieval y renacentista en conciertos y grabaciones.

Desde el año 1995 es profesor de Historia de la Música en la Universidad de Lleida, donde dirige el Laboratorio de Musicología y el Aula de Música.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.



PRÓXIMO CICLO

---

**AULA DE (RE)ESTRENOS 81**  
**Francisco Guerrero.**  
**En el 60 aniversario póstumo**

5 de octubre Obras de F. Guerrero, D. del Puerto, C. Camarero,  
J. Torres, A. Posadas y J. Rueda, para trío de cuerda  
y para electroacústica, por Mariana Todorova, violín;  
David Quiggle, viola; y Suzana Stefanovich, violonchelo.

Depósito legal: M-30498-2009. Imprime: Gráficas Jomagar. MÓSTOLES (Madrid)



**Fundación Juan March**

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo  
www.march.es · musica@march.es · Facebook 

