

# EL ORIGEN MEDIEVAL DE LA MÚSICA EUROPEA (SIGLOS IX-XV)

VIERNES TEMÁTICOS  
DE OCTUBRE DE 2019 A MAYO DE 2020



# EL ORIGEN MEDIEVAL DE LA MÚSICA EUROPEA (SIGLOS IX-XV)

VIERNES TEMÁTICOS  
DE OCTUBRE DE 2019 A MAYO DE 2020



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

**A** diferencia de lo que sucede en las artes plásticas –de las que han quedado vestigios palpables de la Antigüedad clásica–, el origen de la historia de la música no puede rastrearse antes de la aparición de las primeras notaciones musicales, en torno al siglo IX. La música europea nace, por tanto, en un ambiente eminentemente ruralizado y religioso. El canto gregoriano se difunde gracias a las órdenes monásticas y las rutas de peregrinación, y el auge de las ciudades –con los casos paradigmáticos de París y Florencia– hace surgir nuevas técnicas compositivas que han caracterizado la música occidental hasta la actualidad: la polifonía y el contrapunto. Mientras en el norte sobreviven creencias y melodías precristianas, el *Ars Nova* anticipa un otoño de la Edad Media que llega en medio de fuertes convulsiones. Corrientes como el *Ars Subtilior*, que apelan más al intelecto que a los sentidos, darán paso rápidamente a un equilibrio polifónico con Flandes como avanzadilla que anuncia el Humanismo.

**Fundación Juan March**

*Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles y no abandonen la sala durante el acto.*



## ÍNDICE

7

*SONI PEREUNT*

De la memoria al signo: las primeras notaciones

Caminos musicales

París: el nacimiento de la polifonía

El *Ars Nova* y el *Ars Subtilior*

Un nuevo estilo paneuropeo: la polifonía franco-flamenca

Al margen de la escritura

24

25 y 26 de octubre de 2019

DE CLUNY A COMPOSTELA (SIGLOS X-XII)

30

29 y 30 de noviembre de 2019

NOTRE DAME Y EL ORIGEN DE LA POLIFONÍA (SIGLOS XII-XIII)

36

6 y 7 de diciembre de 2019

LA FLORENCIA DE DANTE, PETRARCA Y BOCACCIO (SIGLO XIV)

42

31 de enero y 1 de febrero de 2020

FLANDES, LA PLENITUD DE LA POLIFONÍA (SIGLO XV)

48

28 y 29 de febrero de 2020

EL PAGANISMO EN EL NORTE DE EUROPA (SIGLOS VIII-XI)

56

27 y 28 de marzo de 2020

BUDA ENTRE CRISTIANOS (SIGLOS XI-XVI)

64

15 y 16 de mayo de 2020

EL *ARS SUBTILIOR* Y LA MÚSICA DEL GRAN CISMA (SIGLOS XIV-XV)

71

Selección bibliográfica

# Soni pereunt

Carmen Julia Gutiérrez

SOBRE LA MÚSICA Y SU NOMBRE. [1] Música es la destreza de la modulación que reside en el sonido y el canto. Se llama música por derivar de “Musas”, que a su vez se llaman así por “ἀπό του μασαι”, es decir, “buscar”, porque por ellas, como decían los antiguos, se buscaba la fuerza de los poemas y la modulación de la voz. [2] Y su sonido, que es cosa que atañe a los sentidos, desaparece en el tiempo pasado y se graba en la memoria. Por eso los poetas han imaginado a las Musas como hijas de Júpiter y Memoria, pues si los sonidos no son retenidos por el hombre con ayuda de la memoria, se pierden, porque no se pueden escribir.

Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Libro III, cap. XV<sup>o</sup>

Hoy en día vivimos continuamente rodeados de música. Con el movimiento de un dedo podemos escoger qué pieza escuchar, en qué versión, cambiarla tras cinco segundos de audición o repetirla en bucle durante horas. Pero antes de la época de las grabaciones, de la radio y de los modernos avances tecnológicos, la única manera de conservar la música era la memoria humana. Mucho después, la música se empezó

a escribir. Escribir la música es, como es obvio, aprehenderla solo en parte, pues el hecho de ver una pieza escrita no es en absoluto equiparable a escuchar su interpretación, pero ha sido el único sistema existente durante siglos para capturar la música, y es la razón por la que conocemos las piezas del pasado que se llegaron a escribir... y por la que desconocemos todas las que no se escribieron.

Las palabras, tan citadas, de Isidoro de Sevilla (†636) “Si los sonidos no son retenidos por el hombre con ayuda de la memoria, se pierden, porque no se

Folio 73r del *Códice de Madrid*,  
Mss. 20486 (c. 1260),  
Biblioteca Nacional de España

The image shows a page from a medieval manuscript, Folio 73r of the *Códice de Madrid*. It features several staves of musical notation in square neumes on red four-line staves. The text is written in a Gothic script. A large, ornate initial 'M' is decorated with intricate patterns and a figure. The text includes the words "tas", "au", "uirgo uirginum cequa lumen luminum", and "tum terras splendent diluit nubis".

pueden escribir”, se suelen interpretar como prueba de que, al menos en el siglo VII, la música se mantenía solo en la memoria, lo cual es cierto. Pero también se ha deducido de ellas equivocadamente que en esa época la música no se podía representar por escrito, cosa que no es cierta –o mejor, no es exacta–. Isidoro, uno de los hombres más cultos de su tiempo y que había viajado por gran parte del mundo conocido, sabía del empleo de diversos elementos escritos como ayuda para la memoria del cantor, para la enseñanza del canto y para la explicación de la teoría musical, como las letras sálmicas, las notaciones efonéticas bizantinas o las alfabéticas, usadas en Grecia desde el siglo V a. C. Lo que también sabía es que todos ellos son sistemas parciales de escribir la música, ya que no permiten captarla ni en su esencia ni en su totalidad. La música, en tiempos de Isidoro como ahora, existe solo en tiempo real, tiene un carácter efímero y transitorio por ser solo audible, pues los sonidos desaparecen en el tiempo y se convierten en pasado, aunque sea posible recuperarlos en parte gracias a la memoria humana, la escritura o la tecnología.

### DE LA MEMORIA AL SIGNO: LAS PRIMERAS NOTACIONES

Los primeros “libros de música” que conocemos en Occidente son libros de canto litúrgico del siglo VIII<sup>2</sup>. Estos libros contienen piezas para ser cantadas, pero todavía no tienen la música escrita, pues esta se recordaba a través de la lectura de los textos, como una especie de sinécdoque de la obra musical

de la que solo se escribe una parte. De la misma manera que si nosotros leemos “When the saints go marching in” asociamos esa frase a una melodía concreta, para el cantor medieval el repertorio litúrgico era inseparable del canto y sus melodías. No concebía el texto de la liturgia leído –ni como lectura interna, que era algo muy raro en la Edad Media, ni como lectura en alta voz–, sino cantado, y por ello en los primeros libros litúrgicos se “leen” las melodías, aunque no estén escritas. La necesidad de leer la música se creó –entre otras cosas– por la de recordar y transmitir la recién estrenada liturgia gregoriana en lo que podemos considerar como el primer gran proyecto editorial de la música europea<sup>3</sup>, que pretendió sustituir los diversos repertorios regionales por un canto litúrgico común a todo el Imperio carolingio: el canto gregoriano. La creación u organización del gregoriano fue contemporánea a Carlomagno, c. 790, y su rápida extensión por la Europa carolingia lo convirtió en un método más de autoridad y control político sobre los territorios de su imperio.

La notación musical, sin embargo, no aparece en los libros hasta mediados del siglo IX, y a principios del siglo X ya muestra un sistema de escritura muy perfecto y elaborado. Esto ha ocasionado un debate entre los investigadores que sostienen que la transmisión del canto fue solo oral hasta c. 860<sup>4</sup> –argumentando, por ejemplo, que las primeras notaciones se emplean para los cantos menos frecuentes, es decir, que no eran algo habitual– y los que en cambio abogan por la existencia de un arquetipo notado ya desde época carolingia del que derivarían los demás

libros<sup>5</sup>. La uniformidad y estabilidad del repertorio contenido en las fuentes, lo inverosímil que resulta que hubiera un periodo de casi cien años de transmisión exclusivamente oral y el hecho de que la notación musical aparezca de manera simultánea en diversos lugares de Europa son los argumentos que les hacen pensar en un periodo previo de difusión y pruebas.

En cualquier caso, la primera notación musical occidental es un interesante y complejo sistema de transmisión que nace dentro de una cultura de élite en manos de los clérigos carolingios; una cultura que valoraba los libros, su contenido y su forma y que encontró en ellos, en la gramática, un sistema para conservar la música litúrgica a través de un elaborado proceso sinestésico que permite “ver lo que suena” al asociar determinadas formas a los sonidos. Por ello, corresponden al canto gregoriano los primeros ejemplos de escritura musical realizados en Occidente, y de ese sistema deriva, tras una larga y compleja evolución, el que empleamos hoy en día.

El sistema elegido en el siglo IX para anotar la música empleaba signos gráficos combinados entre sí a los que en ocasiones se añadían letras. Estos signos se denominaron ya entonces “neumas” y las notaciones, “neumáticas”. Conocemos tres tipos de estas notaciones en la época: de acentos, de puntos y mixtas. La más rica en elementos gráficos e información es la de acentos, ya que la de puntos usa un sistema elemental de referencias para indicar casi solo el número de notas y su altura. Las hipótesis más verosímiles y aceptadas sobre el origen de esta escritura

relacionan los neumas –los signos– con los movimientos de la mano del maestro de coro<sup>6</sup> y con los acentos y signos diacríticos de la gramática grecolatina, ya que estos en latín –y en griego– expresaban cierta melodía y variación de intervalos en la declamación de un texto, en sílabas tónicas y átonas y en cadencias preestablecidas. Los neumas son, pues, signos que representan movimientos de la melodía y, metafóricamente, dibujan el sonido cantado. Para verificar esta explicación, en apariencia tan sencilla, han sido necesarios decenios de investigaciones<sup>7</sup>.

### CAMINOS MUSICALES

Las notaciones musicales –al igual que las escrituras textuales– presentan además diferentes características según la zona geográfica en la que hayan sido copiadas, pero todas ellas representan algunos de los elementos de la música –la melodía, los matices o el ritmo– sin ser capaces de representarlos todos. Por eso, estas notaciones son una escritura parcial de la música, ya que omiten siempre algún elemento importante para la completa y correcta ejecución de la obra. Es decir, aunque nos aportan mucha información (número de notas para cada sílaba, movimiento melódico, matices, articulaciones...) es mucha más la que no tenemos<sup>8</sup>. Esa es la razón por la que estas notaciones no son autónomas y necesitan el apoyo de la transmisión oral o de otras fuentes posteriores con más parámetros de información.

También Isidoro de Sevilla equiparó las palabras y la música al decir que ambas necesitan de un agente para no

perderse en el olvido: las palabras de las letras, porque se pueden escribir, y la música de la memoria humana, “porque no se puede escribir”. Pero cuando la música se fija por escrito se limita y modifica notablemente su esencia, su lectura es una abstracción, una escucha interna, pues el significado musical no se puede desligar del hecho sonoro y solo podríamos actualizar y hacer real lo que leemos si lo hacemos sonar. La música escrita es una metáfora de lo audible, un texto cuyo significado musical existe solo cuando un oyente lo ha captado. La escritura literaria, en cambio, sí puede reemplazar –con limitaciones– la presencia sonora del lenguaje. Es cierto que hay gran distancia entre la oralidad y la literatura, entre narrar y escribir lo narrado, pero esa distancia es mayor en la música. En la obra literaria no es necesaria la representación por la estructura fonética de las palabras para captar su sentido, pues el significado viene dado en lo fundamental por los signos de escritura, incluso en la lectura silenciosa. La escritura del lenguaje hablado dota a este de una nueva vida –la literatura–, pero también la música escrita conforma un nuevo sistema diferente de la música viva e interpretada.

El aprendizaje oral implica unos desarrollos de la memoria auditiva que, para nuestras mentes, acostumbradas a la lectura de información, resultan ajenos y complejos. A pesar del indudable cuidado en el sistema de transmisión, es evidente que la oralidad implicaba necesariamente variantes en su difusión geográfica y temporal. Si el repertorio está escrito, estas variantes se pueden minimizar y evitar; además, la

música se puede aprender y transmitir sin un maestro y, aunque hay muchas otras razones para escribir la música, ese deseo de permanencia y fijación es una de las más importantes. Sobre todo cuando el repertorio gregoriano se difunde en el tiempo por el orbe cristiano y la variación y la diversidad comienzan a amenazarlo. Así, cuando la abadía de Cluny, tras su fundación en el año 910, comienza su reforma impulsada por el papado y expande su red espiritual, uno de sus principales objetivos es la unificación y renovación monástica que se centra en un repertorio musical común: el canto del oficio divino. Cluny se convirtió en un modelo de la regla benedictina, tanto en su observancia del silencio y el aislamiento como en la solemnidad de su liturgia y la importancia que le concede al canto. Los cluniacenses crearon una institución supranacional con sus dos mil casas en toda Europa y más de diez mil monjes –sin contar con el personal subalterno–, que actuó como un poderoso medio para diseminar la uniformidad gregoriana por toda Europa, expandiéndose en gran parte por las vías del camino de Santiago. Por ello hay gran uniformidad en los repertorios que propone el grupo Psallentes, con un recorrido musical que parte de la abadía de Cluny, incluye obras de fuentes cluniacenses de los Países Bajos y concluye en Compostela (concierto del 25 y 26 de octubre, véase p. 27).

Desde los neumas gregorianos hasta nuestros días el sistema de la escritura musical ha evolucionado al compás de la música: cuando la música cambiaba, cambiaba también el modo de escribirla. De hecho, la codificación de la música

occidental la ha condicionado y la ha dirigido hacia desarrollos y evoluciones que hubieran resultado imposibles de no haber estado escrita. Con el desarrollo de la polifonía empieza a imponerse en toda Europa la notación de puntos, que indica la melodía, pero no el ritmo o la expresión, ya que los elementos rítmicos y expresivos son más prescindibles que la melodía para la interpretación de un canto. Acaba así por ser posible la interpretación sin maestro, ya que la melodía es accesible a cualquier cantor y comienza a producirse una grave ruptura con la tradición oral. El gran desarrollo de la polifonía en torno a 1200, supuso una revolución en la escritura musical en su afán por plasmar el tiempo y el ritmo por escrito.

### PARÍS: EL NACIMIENTO DE LA POLIFONÍA

París, junio de 1163. El obispo Maurice de Sully y el papa Alejandro III asisten a la ceremonia de colocación de la primera piedra de la catedral de Notre Dame. La vida se estaba transformando a velocidad acelerada en la ciudad que representaba el centro de poder de la nación francesa y se necesitaba un monumento a su altura. En 1182, concluido el coro y parte del crucero, se consagró el altar mayor de la catedral y, aunque las obras continuaron durante más de cien años, ya existía entonces en ella una *schola cantorum* cuyo maestro de capilla era el encargado de componer el repertorio para las fiestas más importantes. Sabemos el nombre de dos de estos maestros: León y Pedro –más conocidos por sus diminutivos latinos: Leoninus y Perotinus–, activo el prime-

ro en torno a 1160-1200 y entre 1190-1230 el segundo. El título de “maestros” que les dan las fuentes hace pensar que obtuvieron el título de *magister artium*, posiblemente en la escuela catedralicia de París, de enorme fama en la época, donde enseñaban Guillermo de Champeaux, Pedro Abelardo, Pedro Lombardo o Hugo de San Víctor. A ella acudían estudiantes de toda Europa a estudiar teología, pero también derecho, medicina y artes liberales –el Trivium y el Quadrivium– que incluyen el estudio de la música. Surgió así un nuevo tipo de composición musical, un arte exquisito que consiste en reelaborar de manera polifónica el repertorio gregoriano a dos, tres y hasta cuatro voces de una forma tan compleja que a menudo, es difícil percibir las palabras sagradas ocultas por capas de música de novedosas armonías y ritmos hipnóticamente repetitivos. Este estilo musical se difundió por toda Europa y encontramos ejemplos del repertorio de Notre Dame –de mayor o menor envergadura y complejidad, dependiendo de las características de la sede– desde Polonia hasta Islandia y desde Sevilla hasta Escocia.

La necesidad creativa de los maestros de capilla de componer obras cada vez más impresionantes para el culto, unida al conocimiento teórico impartido por la escuela catedralicia, hizo nacer el sistema de organización del ritmo que conocemos como “modos rítmicos”, un sistema basado en la combinación de dos valores (larga y breve) que componen una serie de patrones rítmicos basados en los pies métricos de la poesía greco-latina (troqueo, yambo, dactílico...) y que se pueden ver en casi

todas las composiciones de Perotinus, pero también en muchas obras del resto del siglo XIII. La repetición de estos patrones y el uso frecuente de imitaciones entre las voces producen ese efecto característico de la música de Notre Dame, que debemos imaginar impactante en el contexto de la enorme catedral recientemente devastada.

El repertorio de Notre Dame de París estaba al parecer contenido en un libro llamado *Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario*, o *Gran libro de polifonía para el Gradual y el Antifonario*, es decir, las piezas de la misa, aunque también incluye algunas obras no litúrgicas. El *Magnus Liber Organi* original no se conserva, pero sí varias de sus copias realizadas a partir de 1240, en las que podemos ver la ingeniosa y elaborada manera en la que se codificó el ritmo modal por escrito: usando combinaciones estereotipadas de agrupaciones de notas que indican al cantor por medio de una convención si debe cantar en un modo rítmico u otro. Así, tras identificar en qué modo debe cantarse una sección, el cantor continuaba en ese mismo modo hasta el final de una frase o la llegada de una cadencia. Estos cambios de ritmo se perciben muy bien visualmente en los manuscritos y, a partir de entonces, la notación musical se empieza a considerar un medio suficiente para transmitir la música (concierto del 29 y 30 de noviembre, véase p. 33).

### EL ARS NOVA Y EL ARS SUBTILIOR

La escritura de la música siguió evolucionando en Francia y, en el siglo XIV, el *Ars Nova* supuso un gran avance y

regularización del sistema notacional, al emplear valores y silencios cada vez más pequeños, una escala de valores basada en la semibreve y, sobre todo, al instaurar el sistema de las cuatro prolações, equivalentes a las cuatro posibilidades modernas de combinar compases binarios o ternarios de subdivisión binaria o ternaria. Hasta el siglo XV la escritura musical no cesó de modificarse, evolucionar y perfeccionarse, adaptándose a los diferentes repertorios que anotaba. El gran reto de los compositores era poder fijar por escrito todo lo que su imaginación pudiera concebir y los intérpretes fueran capaces de ejecutar.

La polifonía francesa había tenido una gran influencia a lo largo del siglo XIII y su sistema de notación se había difundido por casi toda Europa, pero en el siglo XIV apareció en Italia un arte musical sin relación con el francés, que probablemente derivaría de la canción solista autóctona con acompañamiento instrumental improvisado. La caprichosa –o no tanto– conservación de las fuentes musicales del periodo que incluyen la enorme producción profana de Guillaume de Machaut (1300-1377) y de los compositores del *Trecento* italiano hacen que parezca que en el siglo XIV prevalece en toda Europa la composición de música profana. Entre 1321 y 1326 Marchetto de Padua escribió su tratado *Pomerium* que, si bien cita a los teóricos franceses –Franco de Colonia– como autoridades, presenta un desarrollo autónomo y original de la teoría de la música mensural, adecuado para esa nueva música italiana. El sistema italiano se adaptó a las innovaciones del *Ars Nova* transformándose en un

sistema de seis medidas de diferente amplitud. Así, coexisten dos sistemas de escribir la música, uno francés y otro italiano, con diferentes criterios de subdivisión de tiempo y de disposición de los valores dentro del compás que, a su vez, se adaptan a diferentes tipos de composiciones musicales contemporáneas: las francesas del *Ars Nova* (misas, motetes y canciones profanas: *rondeau*, *ballade* y *virelai*) y las italianas del *Trecento* (algún motete y partes de misas, pero sobre todo piezas profanas: madrigal, *caccia* y *ballata*).

El apogeo cultural de Florencia entre 1350 y 1400 en la literatura y el arte –la primera piedra de la catedral de Santa Maria del Fiore se colocó en 1296 y el edificio se construyó casi en su totalidad en el siglo XIV–, tiene su contraparte en la música con los “compositores florentinos”, un grupo de músicos, casi todos ellos sacerdotes, activos en Florencia y sus alrededores en la segunda mitad del siglo XIV, que componen casi exclusivamente repertorio profano: Paolo Tenorista, Giovanni, Donato y Lorenzo da Firenze y, sobre todo, ocupando un lugar preferente en la historia de la música, Francesco Landini (1325-1397) –llamado también Francesco il Cieco o Francesco degli Organi–, capellán de la iglesia de San Lorenzo que, aunque tocaba muchos instrumentos, fue conocido por su virtuosismo como organista y alcanzó gran fama en vida, que perduró tras su muerte, quizá debido también a su producción literaria y filosófica. Como sucede a menudo, esta fama ha causado que su producción musical se conserve casi íntegra, mientras que apenas queda un tercio de la obra de

sus contemporáneos (concierto del 6 y 7 de diciembre, véase p. 39).

La segunda mitad del siglo XIV fue un periodo de grandes cambios y conflictos en Europa. Se desarrollaron nuevas formas de economía capitalista y aumentó el poder de los mercaderes italianos y flamencos, se desarrollaron y enriquecieron las ciudades y se creó un nuevo e importante mercado para el arte, en especial el profano; pero también, en 1347, llegó la peste negra, que despobló el campo y las ciudades y creó una amenaza continua para la población. Además, el papado –que había cambiado su sede a Aviñón, en Francia, en 1307– sufrió durante treinta y seis años una gran crisis conocida como “el Gran Cisma de Occidente” (1378-1414), en la cual coexistieron a la vez dos y hasta tres papas –desde 1378 uno en Roma y otro en Aviñón, y desde 1409 un tercero en Bolonia– creando los consiguientes bandos en toda Europa. El gran poder de la iglesia en la época hizo que esta crisis no fuera solo interna, sino que se trasladara a la política y la sociedad. El Cisma supuso un problema espiritual para la comunidad cristiana, pero, además, las luchas entre bandos y las críticas y enfrentamientos de los teólogos e intelectuales hicieron caer el prestigio de la Iglesia y la devoción del pueblo, lo que también influyó en la música y en todas las artes, que eran

Páginas 14 y 15: Partituras de la chanson *Belle, Bonne, Sage* y del canon *Tout par compas suy composées*, de Baude Cordier, contenidas en el Codex Chantilly, MS 564 (siglo XIV)

M. Baude Cordier

**B**elle bonne sage plaise ce son  
 Le son d'une ch'ose nomuel  
 qui vous se presence

**E**nor Belle bonne  
**O**nta Belle bonne

De ce puon ce den ne fonce l'once se vous supple me  
 conler d'auci fille. Belle bonne  
 Cae tant vous am q'aillois nay mon entente  
 Et se fuy q'vous estes seule celle qui fame  
 aus que d'asun vous appelle. flout  
 de beaute sur touos excellent  
 Belle bonne .:

Il n'ay ce que d'office compozer a ce  
 que par compozer fait compozer  
 moy d'aucun plus d'aucun  
 en ce que par compozer fait compozer  
 moy d'aucun plus d'aucun

M. Baude Cordier

**V**ous ne vous per d'aucun  
 Priés pour celi qui ma fait  
 Je dis a tous cominement  
 S'engment ce d'office  
 Que dieu a son defnement  
 Le doner par don de son effiance  
 S'engment ce d'office  
 Priés pour celi qui ma fait

**E**nor c'aus fins est  
 d'aucun plus d'aucun  
 d'aucun plus d'aucun  
 d'aucun plus d'aucun

**O** d'aucun baude cordier se nome  
 Celi qui compozer a ce  
 Je suis bien s'engment a tout d'office  
 Mais se baude cordier se nome  
 De l'once dont e a usqua s'engment  
 Sa musique apert e a rade  
 Mais se baude cordier se nome  
 Celi qui compozer a ce

**D**'aucun baude cordier se nome  
 Celi qui compozer a ce  
 Je suis bien s'engment a tout d'office  
 Mais se baude cordier se nome  
 De l'once dont e a usqua s'engment  
 Sa musique apert e a rade  
 Mais se baude cordier se nome  
 Celi qui compozer a ce

además susceptibles de ser interpretadas y usadas con sentido político. La división de Europa en bandos afectó también al sistema del mecenazgo y a la carrera de los músicos, sobre todo a la de aquellos que esperaban ser contratados en cortes reales, nobiliarias o en la papal –o papales–.

La corte de los papas de Aviñón fue un importante centro de polifonía: los papas traían a sus cantores e instrumentistas de todas partes de Europa y les ofrecían grandes beneficios y privilegios. El movimiento de cantores y compositores entre Aviñón y los estados que le eran fieles, en especial Aragón, Castilla y Navarra, fue constante a lo largo del periodo y, por ejemplo, Jacomi Senleches estuvo en la corte de Castilla en 1382, en la de Navarra en 1383 y después con el cardenal aragonés Pedro de Luna, que sería el papa Benedicto XIII, en Aviñón. La corte aragonesa, por su parte, se había estado nutriendo durante muchos años directamente de músicos de Aviñón, y más aún mientras el Papa Luna estuvo en el solio pontificio, entre 1394 y 1414.

El estilo musical creado en este contexto se ha denominado “estilo manierista”<sup>10</sup> o *Ars Subtilior*<sup>11</sup> [el arte más sutil] y se produjo fundamentalmente en zonas de obediencia aviñonesa, como los mencionados reinos ibéricos, los condados de Béarn y Foix bajo el dominio de Gaston Febus y el reino de Chipre, de cultura francesa y partidario de Aviñón. También pasó al norte de Italia cuando el Concilio de Pisa en 1409, que intentaba acabar con el Cisma, acabó nombrando un tercer papa que se instaló en Bolonia, y la rica actividad musical de la ciudad

se trasladó a otras ciudades italianas del norte.

El repertorio *subtilior* es mayoritariamente profano y trata temas de amor, guerra, caballería, historias de la antigüedad clásica, o se refiere a acontecimientos históricos o personajes de las cortes. Musicalmente depende de los modelos del *Ars Nova*, considerada como “tradición central”<sup>12</sup>, pero los compositores llevaron esa tradición a los límites del refinamiento, la sutileza y la extrema complejidad. La técnica musical evolucionó hasta el extremo con una exageración de las complejidades rítmicas, dando gran importancia a lo visual y considerando la notación musical –ya muy evolucionada– como un fin en sí mismo, gracias a la posibilidad de escribir cualquier detalle rítmico. Obras refinadas, complejas, difíciles de cantar, que muestran el gusto por la oscuridad, los enigmas, los juegos herméticos y a veces extravagantes y que probablemente fueran creadas, cantadas y disfrutadas por un grupo reducido de especialistas y conocedores y para el restringido círculo de los íntimos e invitados del papa. Las piezas compuestas en este estilo musical cruzan a menudo los límites entre lo sagrado y lo profano, entre lo vocal y lo instrumental, entre lo clerical y lo principesco (concierto del 15 y 16 de marzo, véase p. 67).

### UN NUEVO ESTILO PANEUROPEO: LA POLIFONÍA FRANCO-FLAMENCA

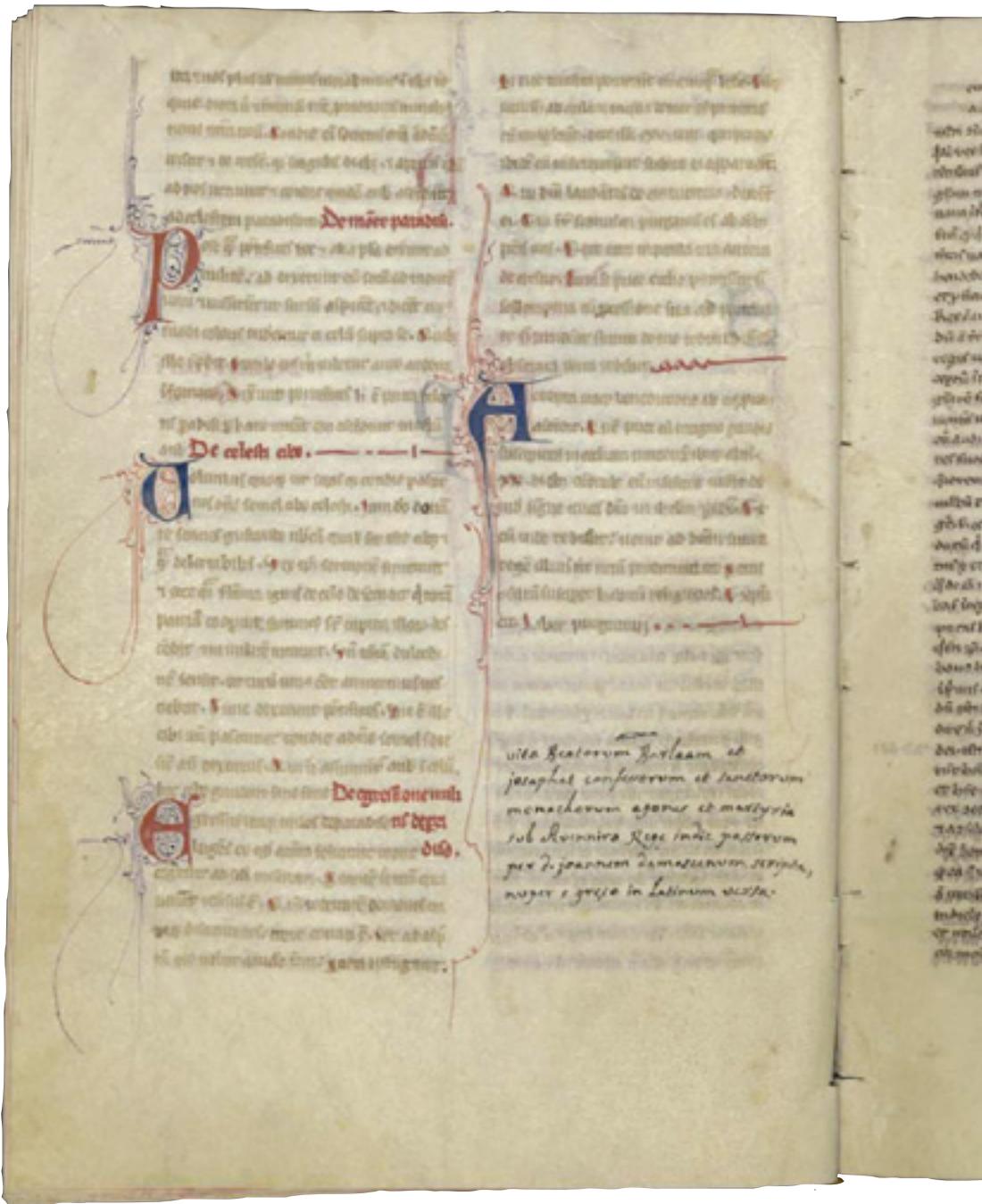
Casi contemporáneamente al fin del Cisma comienza a surgir un nuevo estilo que volverá a ser paneuropeo,

como el gregoriano y el de la escuela de Notre Dame: el franco-flamenco. El calificativo “flamenco” se da, por analogía con las artes plásticas, a una corriente musical del Renacimiento que se inicia a principios del siglo xv, cuando comienzan a imponerse como maestros de capilla en las mejores cortes europeas una serie de compositores procedentes de los actuales Países Bajos, los llamados “franco-flamencos”. Formados con rigor en las escuelas musicales catedralicias del norte –las más famosas eran Cambrai y Lieja– estudiaban luego en la universidad y comenzaban su trabajo en alguna catedral o capilla señorial, siendo su máxima aspiración trabajar en una capilla real o en la papal. La mayor parte de ellos, además de maestros de capilla, eran altos funcionarios de la corte o diplomáticos. La estructura organizada en la que trabajaban muestra que la música en la época era un aspecto basilar de la cultura. Por otra parte, la frecuente movilidad de compositores, cantores e instrumentistas entre las cortes favorece la internacionalización del estilo, que se difundió por toda Europa y perduró durante decenios llegando a formar todavía la base del estilo de Palestrina en el siglo xvi.

Los compositores franco-flamencos se suelen agrupar por generaciones, pues dada la relativa similitud de estilo, las características de los nacidos en un mismo periodo son más o menos coincidentes, dejando aparte las particularidades de cada uno de los autores. Guillaume Dufay (c. 1397-1474) es el primer gran representante de esta escuela y un ejemplo perfecto de ella. Pasó por diversas cortes, viajando con mucha

frecuencia y componiendo obras por encargo y para diversas celebraciones, lo cual permite a menudo su datación. Johannes Ockeghem (1410-1497), miembro, como Regis (1425-1496), de la segunda generación, es uno de los pocos compositores que no estuvo en Italia, pero sí trabajó al servicio de los reyes de Francia. Maestro de Josquin, fue uno de los grandes músicos del siglo xv y quien inició la manera verdaderamente contrapuntística de escribir música, superando en amplitud y profundidad los modelos precedentes y dando mayor densidad y volumen a la polifonía. Los muchos lamentos que se escribieron por su muerte dan una idea de la repercusión que tuvo su figura en su época y de su valía, pues lo retratan como gran compositor, gran cantor y gran persona. Josquin Desprez (1450-1521), perteneciente a la tercera generación de compositores franco-flamencos –la misma de Heinrich Isaac (1450-1517) y Jacob Obrecht (1458-1505)–, se ha convertido en un símbolo de la música renacentista y fue un autor tan famoso que tras su muerte se le atribuyeron cientos de obras de las que todavía hoy en día no se ha podido demostrar la autoría. Petrucci publicó cuatro libros impresos con sus obras entre 1501 y 1514, convirtiéndola desde entonces en referencia del canon de la música occidental.

El franco-flamenco era un arte cortesano, culto y refinado, y llegó a alcanzar un gran componente racional, lúdico y exquisito de juegos musicales, de técnica “reservada”, de relación con la poética y de rivalidad entre los autores por la complejidad. Gran parte de su música es religiosa, destacando



Fragmento de la *Vita beatorum Barlaam et Josafat*,  
Mss. 9783 (ss. XIII-XIV),  
Biblioteca Nacional de España.

los motetes y las misas, que a menudo se escribían en ciclos empleando procedimientos unificadores para todas sus partes, y con frecuencia se basaban en temas preexistentes en los que la melodía del canto dado suele ir en el tenor (misas *cantus firmus*). También se compuso mucha música profana en las denominadas “formas fijas” y la complejidad de sus textos se traspasaba a veces a los motetes religiosos. A medida que avanza el siglo, los compositores franco-flamencos muestran una técnica contrapuntística muy perfeccionada, se va definiendo la identidad de las voces y se usan más procedimientos como el simbolismo o el canon –imitación continua entre voces–, de los que hay numerosos tipos, algunos de gran complejidad (inverso, retrogrado, por disminución o enigmático, en el que la solución de la voz se obtiene acertando un enigma). Todos estos refinados juegos musicales se asocian con aspectos visuales y escritos, pues, por ejemplo, la retrogradación de un tema no puede percibirse por el oído (concierto del 31 de enero y 1 de febrero, véase p. 45).

#### AL MARGEN DE LA ESCRITURA

Cuando la música se escribe, se realiza una fotografía al sonido que se guarda en los códices para que se pueda repetir. A pesar de ello, como es lógico, no podemos conocer aquello de lo que no ha quedado testimonio, lo que no se

escribe en los manuscritos. No sabemos con certeza cómo se realizaban las interpretaciones musicales, ni los adornos, el ritmo o el fraseo, cómo era la técnica y la emisión vocal, cómo se pronunciaban el latín y otros idiomas, cómo eran los conjuntos ni como interactuaban entre sí las partes vocales con las instrumentales, ni las monódicas con las polifónicas, o cuándo y dónde se interpretaban las piezas. Y todo esto lo ignoramos del repertorio que se ha conservado por escrito, pero, ¿qué sucede con todo el que no sale en la foto? ¿Qué sucede con la música profana, con las narraciones épicas, las leyendas o con la música instrumental? Sucede que no tenemos siquiera la referencia de la fotografía pero que, por fortuna, aún conservamos los textos. A través de ellos, como en la reproducción de “When the saints go marching in”, los especialistas intentan reconstruir las melodías con las que se interpretaron en el pasado. Esto es lo que hace Katarina Livljanić en su reconstrucción de la leyenda de Barlaam y Josafat o el grupo *Sequentia* con las leyendas, canciones y conjuros anglosajones y nórdicos.

Para recuperar estas piezas es necesario partir del conocimiento de la época, del contexto y del estilo, pero, sobre todo, de sus textos, básicos para la interpretación, y para ello es necesario realizar una cuidada revisión de las fuentes, muy a menudo con la necesaria colaboración entre musicólogos y filólogos. Posteriormente, y para aplicar la inexistente música, se versan los conocimientos sobre el repertorio medieval del que sí conservamos testimonio escrito a este otro repertorio para

extraer de él sus melodías perdidas. *Lost Songs*, como el nombre del proyecto que el grupo Sequentia dirigido por Benjamin Bagby comenzó en la década de los ochenta para recuperar repertorios musicales desaparecidos de la memoria y que no llegaron a ser escritos o se escribieron en un sistema indescifrable para nosotros (el poema épico anglosajón *Beowulf* es el ejemplo más conocido de este proyecto, pero también han recuperado obras de Boecio, jarchas andaluzas o cantos carolingios). Los textos de las leyendas, conjuros, acertijos y trabalenguas recuperados por Sequentia se encuentran en los *Edda* islandeses –colecciones de textos en verso y en prosa de la mitología nórdica–, el Libro de Exeter –antología de poesía anglosajona– o en diversos fragmentos conservados en el centro y el norte de Europa. El grupo ha reconstruido una interpretación y unas melodías para estos textos acompañados además con música instrumental que tampoco está escrita en las fuentes, pero cuyos instrumentos son aquellos que, por los documentos o la iconografía, sabemos que estaban en uso en la época y el lugar y que bien podrían haber acompañado estas interpretaciones que nos ofrecen una visión desconocida de la música del medieval (concierto del 28 y 29 de febrero, véase pp. 52-53).

Barlaam y Josafat es una leyenda medieval formada por un conjunto de ejemplos para la educación de un príncipe (un “espejo de príncipes”) que llegó a ser muy popular en la Edad Media. La leyenda narra la vida de Buda en versión árabe, pero luego pasó a ser un

texto cristiano y se tradujo al griego y al latín, pues la Iglesia católica introdujo a Barlaam y Josaphat en el santoral, donde se celebran el 27 de noviembre, sin haber existido nunca –y sin haber sido oficialmente canonizados, todo hay que decirlo–. A partir de estas traducciones, la leyenda se extendió desde el siglo XI en toda Europa en innumerables idiomas y versiones, en verso o en prosa de las que Livljanić selecciona once versiones de los siglos XI al XVIII y en siete idiomas diferentes para crear una narración plurilingüe a la que añade la música. Las melodías empleadas no son formas musicales definidas, sino fórmulas o “modos” de interpretación en los que el cantante utiliza en un amplio espectro de matices que van desde la palabra hablada hasta el canto. La música creada por Livljanić, la elección de instrumentos y melodías surge de los textos, del estudio de las fuentes musicales y de los períodos, lugares y contextos de cada una de las tradiciones elegidas de la leyenda (concierto del 27 y 28 de marzo, véase pp. 60-61).

El sonido pasa y se pierde, se puede repetir, pero ya es otro distinto. La escritura del sonido permite una realización posterior en la que podemos decir que coexisten pasado y presente, pero además lo escrito produce una ampliación del horizonte, pues permite la posibilidad de innovación y desarrollo, la actualización y modificación de la obra, características fundamentales de la música occidental. La música es energía y movimiento, está viva y es efímera, por eso, aunque se pueda escribir no se puede sujetar su paso ni su evolución. *Soni pereunt*.

## NOTAS

1. Traducción de la autora de *Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. Wallace M. Lindsay, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1911, III. XV: DE MVSIKA ET EIVS NOMINE. [1] Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae από του μασσαι, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur. [2] Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus, inprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.

2. Entre ellos los graduales más antiguos con canto gregoriano, sin música, editados por René Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuple*, Bruselas, 1935. Datados entre 790 y 882 son los de Monza, Reinhou, Mont-Blandin, Senlis y Compiègne.

3. Leo Treitler, “Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant”, *The Musical Quarterly*, LX, nº 3 (1974), p. 342.

4. Destacan entre ellos: Solange Corbin, “Les notations neumatiques en France à l’époque carolingienne”, *Revue d’histoire de l’église en France*, 38 (1952), pp. 225-232 y “Die Neumen”, *Paleographie der Musik nach den Plänen Leo Schrader*, fasc. 3, Colonia, 1977. También siguen esa línea Helmut Hucke, “Towards a New Historical View of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society*, 33 (1980), pp. 437-467 y Leo Treitler, “Reading and singing: on the genesis of Occidental music writing”, *Early Music History*, 4 (1984), pp. 135-208.

5. Puede considerarse un precursor a Higini Inglés, que sugiere que en época de San Gregorio ya existía notación musical en “Gregorian Chant”, *New Oxford History of Music*, Londres, Oxford University Press, 1954, vol. 2, pp. 92-127; seguido por autores como Michel Huglo y, sobre todo, Kenneth Levy, “Charlemagne’s Archetype of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society*, 40 (1987), pp. 1-30.

6. La quironomía o “ley de la mano” es la dirección musical con el gesto del director dibujando en el aire los neumas.

7. Charles Edmond de Cousemaker es el primero en relacionar los neumas con los acentos en *Histoire de l’harmonie au Moyen-Âge*, París, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1852; el último gran trabajo sobre la notación de esta época es Susan Rankin, *Writing Sounds in Carolingian Europe. The Invention of Musical Notation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

8. Por ejemplo, hay notas en los evangelarios medievales que indican la velocidad del recitador con una *c* (*celeriter*) o una *t* (*tarde*), así como el cambio de registro a (*alte*) o *s* (*sursum*), pero no sabemos qué quieren decir exactamente. Michel Huglo, “Division of the tradition monodique en deux groupes, ‘est’ et ‘ouest’”, *Revue de Musicologie*, 85 (1999), pp. 5-28.

9. Isidoro dice sobre las letras: [1] [...] Las letras anuncian las cosas, son signos de palabras, y tienen tanta fuerza que nos transmiten sin voz lo dicho por los ausentes. [Las palabras se nos presentan por los ojos y no por los oídos.] [2] El uso de las letras se inventó para mantener la memoria de las cosas, que están sostenidas por las letras para que no se pierdan en el olvido. Trad. de la autora de *Etymologiarum...*, I.III: [1] [...] Litterae autem sunt indices rerum, signa verborum, quibus tanta vis est, ut nobis dicta absentium sine voce loquantur. [Verba enim per oculos non per aures introducunt.] [2] Usus litterarum repertus propter memoriam rerum. Nam ne oblivione fugiant, litteris alligantur.

10. Willi Apel (ed.), *French secular music of the late fourteenth century*. Edition of the literary texts by Robert W. Linker and Urban T. Holmes, Jr., Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1950, pp. 10-13.

11. Ursula Günther, “Das Ende der Ars Nova”, *Die Musikforschung*, xvi (1963), pp. 105-120.

12. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 36.



## De Cluny a Compostela (siglos X-XII)

La notación musical comenzó a desarrollarse a partir del siglo VII en diversos lugares de Europa. En ese momento, liturgias como la galicana, la romana o la visigótica empezaron a servirse de diversos signos (los neumas) para representar los distintos sonidos. En realidad, se trataba de un recurso mnemotécnico para que los cantores recordasen con mayor facilidad qué inflexiones de la voz debían acompañar a cada texto, sin precisar demasiados detalles.

Con el paso del tiempo, la notación se fue haciendo más compleja, al incluir una mayor cantidad de matices, y tendió a la unificación en todo el continente. Pero sería con el cambio de milenio, ya en el siglo XI, cuando la reforma gregoriana impulsara la unificación litúrgica en torno a un repertorio musical común como medida eficaz para reforzar el poder del papado.

La expansión de grandes órdenes monásticas como la de Cluny facilitaría la difusión paralela del arte románico y del canto gregoriano, y otro

tanto sucedería con las grandes rutas de peregrinación como el Camino de Santiago, que resultaron cruciales en los intercambios culturales del mundo medieval.

Para mostrar esa gran diversidad musical, este programa se inicia con algunos de los testimonios más antiguos de la notación musical europea, anteriores a la reforma gregoriana, incluyendo algunos ejemplos procedentes del Antifonario Blandiniense (siglo VIII), y de un gradual de Cluny que demuestra el importante papel de este monasterio como uno de los núcleos centrales en la red monástica medieval. Asimismo, se pone de manifiesto la importancia del canto de los salmos como eje de la liturgia medieval, y se incluyen algunas de las formas más antiguas del canto gregoriano y de la polifonía. El concierto concluye con la composición a tres voces más antigua de la que se tiene noticia: el conductus *Congaudeant Catholici*, procedente del Codex Calixtinus y datado del siglo XII.

# Un marco arquitectónico para el gregoriano

Eduardo Carrero \*

Llegadas las medianías del siglo XI y pasados los terrores –o al menos los recelos– al cambio de milenio, la Iglesia occidental se enfrentó a un programa de reformas entre los papados de León IX (†1054) y Gregorio VII (†1085). Pretendía librarse de unos intervencionistas poderes laicos y, en particular, de su influencia sobre los monasterios, instituciones con un poder territorial determinante. Que una parte del monacato europeo pasara a depender directamente de la renovada autoridad papal tuvo su efecto más claro en el desarrollo de un nuevo modelo monástico, el de Cluny, que revirtió la situación previa. Entre sus éxitos estuvo la codificación de un modelo litúrgico propio. Los grandes abades cluniacenses redactaron libros de costumbres que detallaban el rito de las festividades y la música que lo acompañaba.

Este esplendor celebrativo requería de un marco, materializado en la nueva arquitectura románica. Si algo identifica al escenario físico del canto gregoriano es su complejidad: iglesias con una difícil ordenación del espacio, repartido entre diversos altares, anteiglesias, capillas, claustros... En este momento, el occidente de la península ibérica era un último bastión de tar-

doantigüedad donde aún se celebraba en liturgia hispánica. Unificarlo con el resto de Europa fue solo cuestión de tiempo y de libros viajeros. Las copias de reglas monásticas, códices litúrgicos y, claro, música, transitaban desde décadas previas a que, en el Concilio de Burgos de 1080, se legislara el cambio al rito romano. La catedral de Santiago de Compostela, en tanto que meta y paradigma del viaje, acogió entre sus muros todas las novedades de una nueva época.

---

\* Eduardo Carrero es profesor titular de Historia del arte medieval en la Universidad Autónoma de Barcelona. Doctor en Filosofía y Letras por la Autónoma de Madrid, ha sido previamente profesor en las universidades de Oviedo e Islas Baleares. Su actividad científica se ha centrado en el estudio de la arquitectura catedralicia y monástica del Medievo europeo desde su interpretación funcional, trabajando la liturgia y la vida cotidiana como argumentos básicos a la hora de explicar las razones para el diseño y proyección del espacio. Su objetivo de análisis más destacado es la definición de un binomio espacio y función en la arquitectura de catedrales y monasterios. Autor de artículos de investigación editados en revistas especializadas nacionales e internacionales, su más reciente publicación es el libro *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico* (Barcelona, 2019).

---

## Anónimo

Ad Te levavi. Introitus,  
del Antifonario del Blandijnberg de Gante  
Beatus Vir. Salmo 1 (2),  
del Salterio del obispo Wolbodo de Lieja  
Kyrie Clemens rector,  
del Gradual cluniacense de Auvernia  
Alleluia. Tonarius,  
del Gradual de Cluny  
Magna vox. Antífona,  
del Antifonario de Lieja  
Quid gloriaris in malicia. Salmo 51 (52),  
del Salterio del obispo Wolbodo de Lieja  
Lambertus ingressus est. Lectio  
Sanctus Lambertus. Responsorio  
Domine, exaudi orationem meam. Salmo 101. Tracto,  
del Gradual de Cluny  
Narrabo omnia mirabilia. Communio,  
del Misal de Stavelot  
Angelorum regí Deo. Invitatorio,  
de la Colección de obras de Isidoro de Sevilla  
Benedicamus Domino. Benedicta Semper. Secuencia,  
del Gradual de la abadía de Stavelot

---

## Magister Albertus Parisiensis (siglo XII)

Congaudeant catholici. Tropo de Benedicamus Domino,  
del Codex Calixtinus

---

## Psallentes

Sarah Abrams  
Elisabeth Colson  
Lisa De Rijcke  
Sarah Van Mol  
Kerlijne Van Nevel  
Veerle Van Roosbroeck

Hendrik Vanden Abeele, dirección

## Psallentes



El conjunto Psallentes, cuyo nombre en latín significa “quienes cantan”, fue fundado en el año 2000 por el cantante y director Hendrik Vanden Abeele. La agrupación interpreta música de diversos periodos históricos, con especial énfasis en la Baja Edad Media y el Renacimiento. Sus grabaciones combinan canto llano y polifonía y a menudo presentan repertorios inéditos.

Colaborador habitual de diversos proyectos museográficos, el conjunto ha ofrecido conciertos en importantes salas por toda Europa y en Canadá, desde el íntimo Festival Musica Sacra de Bever hasta el ciclo de conciertos Laus Polyphoniae de Amberes, el Festival de Música Antigua de Utrecht, el Muziekgebouw aan 't IJ de Ámsterdam y desde la Bienal REMA Showcase de Valencia hasta la Konzerthaus de Viena.

## Notre Dame y el origen de la polifonía (siglos XII-XIII)

La construcción de la catedral de Notre Dame de París se prolonga desde 1163 hasta 1345. La ciudad, convertida en capital del reino francés a finales del siglo XII, ve florecer su universidad a mediados del XIII y llega a convertirse en una de las urbes más pobladas de Europa. En todo el continente las ciudades experimentan un crecimiento sin precedentes, al tiempo que acogen a una incipiente clase artesana. En diversos núcleos urbanos surgen *studia* y universidades que ofrecen formación a clérigos y laicos. Por otra parte, aunque la Orden del Císter alcanza ahora su apogeo, es en este momento cuando surgen las órdenes mendicantes, que trasladan su terreno de acción desde el campo a la ciudad. En este contexto, las catedrales acogen un sinnúmero de eventos que van más allá de lo meramente religioso y se convierten en símbolos del orgullo urbanita.

En el caso parisino, la catedral llegará a convertirse en un polo de atrac-

ción para los músicos, que compiten por otorgar un carácter cada vez más suntuoso a la liturgia. Y, en consonancia con este objetivo, desarrollan una escritura polifónica basada en un sistema de notación rítmica coherente y racional, que permite levantar complejos edificios sonoros cuya interpretación está ya solo al alcance de intérpretes profesionales. El *organum* a dos, tres y hasta cuatro voces dispuestas sobre una melodía gregoriana en notas largas será la forma utilizada por la Escuela de Notre Dame para engrandecer las celebraciones religiosas.

Además, maestros como Léonin (Leoninus) o Pérotin (Perotinus) desarrollan nuevas formas como el *conductus* (que sirve para acompañar las procesiones y cuyas melodías no proceden del repertorio litúrgico) o el motete (desarrollado a partir del siglo XIII, el que conviven simultáneamente varios textos, a veces en distintos idiomas).

# La música en Notre Dame de París: codificando el ritmo

Carmen Julia Gutiérrez \*

En 1163 el obispo Maurice de Sully y el papa Alejandro III celebraron la ceremonia de colocación de la primera piedra de la catedral de Notre Dame de París. En 1182, concluido el coro y parte del crucero, se consagró el altar mayor y, aunque las obras continuaron durante más de cien años, ya existía entonces en la catedral una *schola cantorum* cuyo maestro de capilla era el encargado de componer el repertorio para las fiestas más importantes. Sabemos el nombre de dos de estos maestros: Leoninus y Perotinus. Quizá obtuvieron el título de “Magister” que les dan las fuentes en la propia escuela catedralicia de París, de enorme fama en la época, donde enseñaban Guillermo de Champeaux, Pedro Abelardo, Pedro Lombardo o Hugo de San Víctor, y a la que acudían estudiantes de toda Europa a estudiar teología, pero también derecho, medicina y artes liberales –el Trivium y el Quadrivium–, que incluyen el estudio de la música.

De la necesidad creativa de los maestros de capilla de componer obras cada vez más impresionantes para el culto y del conocimiento teórico impartido en

la escuela catedralicia nace un sistema de organización del ritmo, el de los “modos rítmicos”, que se forma mediante la combinación de dos valores (larga y breve) que componen una serie de patrones basados en los pies métricos de la poesía greco-latina (troqueo, yambo, dactílico...). Ese esquema métrico se aplica a un repertorio que reelabora el gregoriano en polifonía a dos, tres y hasta cuatro voces, de forma que es difícil percibir las palabras sagradas, ocultas por capas de música con novedosas armonías y ritmos hipnóticamente repetitivos que crean un efecto que debió resultar muy impactante en la enorme catedral recientemente devastada.

---

\* Profesora de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid desde 1997, Carmen Julia Gutiérrez ha centrado su investigación en la música medieval. Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo y en Filología Románica por la de Granada, se especializó en Paleografía Musical en la Universidad de Pavía. Ha trabajado en los conservatorios superiores de Córdoba y Granada, y en las universidades de Oviedo, Granada y Erlangen (Alemania).

---

O quanta qualia (himno), de **Pedro Abelardo** (1079-1142)

Hodie Christus natus est (antífona)

Ave stella matutina (antífona), atribuido a **Pedro el Venerable** (c. 1092-1156)

Vite lucina Maria (conductus)

Kyrie / Qui passurus advenisti (preces del Jueves santo)

Alleluia v / Angelus Domini (alleluia)

Epithalamica (secuencia de Pascua), de **Pedro Abelardo**

Hec dies leticie / Hec dies (motete)

Da Marie tympanum (himno), de **Pedro Abelardo**

Benedicamus Domino (organum duplum), atribuido a **Léonin** (1135-1201)

Gaude Roma, caput mundi (prosa), de **Adam de Saint-Victor** (siglo XII)

Alleluia v / Tu es Petrus (organum duplum), atribuido a **Léonin**

Propter veritatem (gradual)

Virgo víget / Castrum pudicie / Flos filius (motete)

Plus bele / Quant revient / L'autrier / Flos filius (motete)

Beata viscera (conductus), de **Pérotin**

Vide prophetie (conductus), de **Pérotin**

Cum sit omnis caro (conductus), de **Felipe el Canciller** (c. 1160-1236)

Benedicamus Domino (organum triplum)

---

**Principales fuentes manuscritas:** (i) PARÍS, BnF: Ms lat. 12044, Antifonario de Saint Maur des Fossés; Ms NAL 1235, Gradual de Nevers; Ms lat. 17716, Códice de Saint Pierre de Cluny; Ms NAL 186 “Mariale parisino”; Ms NAL 3126, Prosario de Nevers; Ms lat. 14452, Gradual de París. / (ii) CHARTRES, Bibl. Mun.: Ms 109. / (iii) FLORENCIA, Bibl. Medicea-Laurenziana: Ms Pluteus 29.1. / (iv) WOLFENBÜTTEL, Herzog August Bibl.: Cod. Guelf. 1099 Helmst. / (v) DARMSTADT, Staatsbibl.: Ms Lit. 115. / (vi) MONTPELLIER, Bibl. Interuniversitaire, Faculté de Médecine: Ms H 196. / (vii) MADRID, Bibl. Nacional: Ms 20486. / (viii) LONDRES, British Library: Ms Egerton 274.

---

## Discantus

**Brigitte Lesne, dirección**

Cécile Banquey, Christel Boiron, Hélène Decarpignies,  
Lucie Jolivet, Caroline Magalhães y Catherine Sergent

## Discantus



Este conjunto vocal femenino lleva actuando en los principales escenarios de Europa desde principios de la década de 1990. Bajo la dirección de Brigitte Lesne, se dedica a la música medieval, desde el canto gregoriano hasta las polifonías del siglo xv. Conjunto pionero en la interpretación de estos repertorios, cada uno de sus programas es una creación original, que se desarrolla directamente a partir del estudio de fuentes manuscritas. Según las experiencias y la especificidad de los proyectos, sus cantantes se acompañan de instrumentos (arpa, violín, salterio), actúan junto con músicos del conjunto Alla Francesca o se complementan con un coro de niños o un organista. Discantus posee una discografía abundante que ha recibido premios de la prensa nacional e internacional. Ha actuado en Francia y en festivales y temporadas de todo el mundo, apareciendo en radios y televisiones de muchos países. Su última grabación, *Nova sonet harmonia*, se lanzó en 2018 y el programa *El amanecer del gótico de Notre-Dame* se estrenó en 2019.

Producción: *Centre de musique médiévale de Paris*

Agrupación apoyada por:  
*Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France*  
(Ministère de la culture)  
y *Bureau Export*



## La Florencia de Dante, Petrarca y Boccaccio (siglo XIV)

Se cuenta que, en una cálida mañana del año 1389, el organista y compositor Francesco Landini aceptó el reto de silenciar a los pájaros de un jardín con la belleza de su interpretación organística. Pero Landini (también conocido como Francesco degli Organi, Francesco il Cieco o Francesco da Firenze) no era solo admirado por sus virtudes como músico, sino por sus profundos conocimientos retóricos y sus originales visiones filosóficas. El artista era un claro exponente del ambiente humanista que comenzaba a despertar en Florencia.

En efecto, entre 1350 y 1400 la ciudad es el epicentro de un terremoto intelectual que anuncia el fin de la Edad Media. En un tiempo azotado por pestes, guerras y catástrofes naturales, y mientras la ciudad planta cara al papado, las artes comienzan a tomar la Antigüedad clásica como referente y fuente de inspiración, la alfabetización se extiende entre la población y el

dialecto toscano es elevado a la categoría de lengua literaria gracias a poetas como Dante, Petrarca o Boccaccio.

Además, se multiplica la producción de lujosos manuscritos y también de *zibaldoni*, cuadernos de uso privado que hoy permiten conocer las prácticas musicales más íntimas. El *Trecento* florentino es, por tanto, el primer siglo en el que se vislumbra la Edad Moderna.

Los poetas cantan la gloria de la ciudad (*Godi, Firenze*), cuyos ejércitos habían ganado la batalla contra los Visconti y habían sitiado Pisa en 1406. Pero también mantienen vivo el amor cortés, que en la tradición italiana suele ir ligado a la devoción mariana. Así, mientras Giovanni da Firenze describe cómo su amada se muestra vestida por los rayos del astro luminar (*Quando la stella*), Landini transforma la *ballata* profana *Questa fanciull' Amor* en un tema mariano: *Creata fusti, o Vergine Maria*.

# El lirismo de una época convulsa

José Enrique Ruiz-Domènec\*

Es cierto que todo momento histórico tiene su música. Por ello, propondré una lectura que nos adentre en la manera de escuchar la música de los personajes que Giovanni Boccaccio reunió en una mansión de las afueras de Florencia durante las terribles jornadas de la peste negra de 1348. Una música que de ningún modo es un orfeón de las circunstancias de una época. Se hace y se la escucha porque tiene su propia historia y propone explicaciones al difícil enigma de la sucesión temporal que conecta el pasado con el futuro y con lo que denominamos presente, la categoría absoluta del azar.

Lo que queda de aquel siglo XIV es un recuerdo recuperado por los histo-

riadores, un arte que responde a una visión del mundo que aspira a atrapar lo que llamamos el Renacimiento y una música que atrapa emociones que de otro modo hubiéramos perdido para siempre. La búsqueda de este universo sonoro se asocia a los momentos placenteros, corrientes, leves, en los que el enigma de la vida sigue siendo un enigma.

---

\* José Enrique Ruiz-Domènec es profesor en la Universidad Autónoma de Barcelona. Es autor de unos cincuenta libros, entre los que se encuentra *Escuchar el pasado. Ocho siglos de música Europea* (RBA) y el que de momento es el último: *Informe sobre Cataluña* (Taurus).

---

**Paolo da Firenze** (1355-1436)  
Godi Firençe  
Benedicamus Domino

**Donato da Firenze** (1350-1370)  
Come 'I potes' tu far

**Francesco Landini** (1325-1397)  
Conviens' a fede  
Donna, perchè mi veggi  
O fanciulla Giulia

**Anónimo**  
Peccatrice nominate

**Francesco Landini**  
Creato fusti, o Vergine Maria  
Benedicamus Domino

**Anónimo**  
Poi che veder non posso

**Giovanni da Firenze** (1340-1350)  
Quando la stella

**Vincenzo da Rimini** (1350-1400)  
Ay schonsolato

**Lorenzo da Firenze** (?-1372)  
A poste mess

---

## Sollazzo Ensemble

Perrine Devillers, soprano

Víctor Sordo, tenor

Christoph Sommer, laúd de diez órdenes

Franziska Fleischanderl, salterio

Anna Danilevskaia, fídula

## Sollazzo Ensemble



Es un conjunto fundado en 2014 en Basilea que agrupa a músicos con un marcado interés por la música de la Baja Edad Media y el Renacimiento temprano. Está dirigido por la intérprete de fídula Anna Danilevskaia, y se beneficia de las diversas trayectorias de sus miembros: mientras que algunos proceden de familias relacionadas con la interpretación de la música antigua, otros han llegado a ella desde la música clásica, el teatro o incluso el musical.

Poco después de su debut en 2014, Sollazzo fue seleccionado en el programa de jóvenes intérpretes Eemerging (financiado por Creative Europe). Un año más tarde, el conjunto ganó el premio de jóvenes intérpretes en el Concurso de Música Antigua de York y fue galardonado por el público con el Premio de los Amigos. Además, recibió el Premio de Música Antigua de Cambridge. Sus grabaciones han recibido el Diapason d'Or, el Editor's Choice de *Gramophone* y el Critic's Choice de *De Standaard*, entre otros reconocimientos.

## Flandes, la plenitud de la polifonía (siglo XV)

“Ninfas de los bosques, diosas de las fuentes, / hábiles cantores de todas las naciones, / trocad vuestras voces, tan claras y altivas, / por llantos agudos y lamentaciones”. Con estos versos comienza la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, un llanto funerario con el que Josquin Desprez rendía homenaje a Ockeghem, quien fuera su maestro. Cincuenta años después, un autor italiano llegaría a comparar a Ockeghem con Donatello porque, si este había redescubierto la escultura, aquel fue el primero en redescubrir la música.

Testimonios de este tipo permiten hoy conocer el significado que tuvo en su tiempo la revolución musical del siglo xv: si la música se había “perdido” tras la caída de la cultura grecorromana, llegaba ahora el momento de recuperarla; de lograr su *renacimiento* dejando atrás las tinieblas medievales. Los encargados de lograrlo serían los compositores de la denominada “escuela franco-flamenca”, formada por músicos procedentes de los Países Bajos que viajaron con frecuencia, ocu-

paron los puestos más destacados en las capillas musicales de toda Europa y que, en muchos casos, combinaron su actividad musical con el ejercicio de la diplomacia.

Desde esta privilegiada posición pudieron extender un estilo compositivo que acabaría por convertirse en lingua franca imitada en todo el continente. Su ideal sonoro, derivado de la *contenance angloise*, perseguía el equilibrio polifónico mediante la aceptación de nuevas consonancias (la tercera y la sexta), un estudiado tratamiento de la disonancia, la simplificación del ritmo y un cuidado desarrollo del contrapunto imitativo.

La historiografía ha clasificado a estos autores en distintas generaciones. A la primera pertenecerían compositores como Du Fay. Su secretario, Johannes Regis, formaría parte de la segunda generación, al igual que Jacob Obrecht y el llorado Johannes Ockeghem. El cénit de la escuela llegaría con la tercera generación: la de Heinrich Isaac y Josquin Desprez, el compositor más admirado, difundido, plagiado y falsificado del momento.

# Musica renovare cupimos... et inaudita imponere

Sergio Pagán\*

A lo largo de varias generaciones, los músicos que predominaron en toda Europa fueron hombres nacidos en un reducido territorio del continente. La región franco-flamenca, con ciudades como Bruselas, Ypres, Brujas, Cambrai o Gante, fue el lugar de procedencia de los grandes maestros que se diseminaron por toda Europa. Durante años esta pequeña región abasteció con sus músicos y cantores a las cortes y catedrales de Italia, Francia o España. De hecho, los maestros de capilla se desplazaban regularmente hasta Flandes con el fin de proveerse de nuevos niños cantores para sus coros. Niños con una sólida formación y que, en muchos casos, más tarde se convertirían en admirados compositores.

La industria y el comercio textil de los paños, fue una próspera fuente de riqueza para estas ciudades desde el siglo XIII. Este impulso económico, unido a la autonomía política que obtuvieron, generó una sociedad culta y refinada muy alejada del entorno de campesinos empobrecidos que se extendía por la Europa medieval.

Fruto de este desarrollo, la región franco-flamenca proporcionó, a lo lar-

go de tres generaciones, figuras fundamentales en el desarrollo de la música: Dufay, Ockeghem, Binchois, Obrecht, Josquin, Isaac, Arcadelt, Willaert, Lasso y muchos otros.

En el concierto que hoy nos propone el conjunto Cinquecento tendremos ejemplos de algunos de estos maestros que sirvieron de conexión entre la Edad Media y el Renacimiento. Músicos surgidos en aquellas ricas ciudades del norte, que sembraron con sus nuevos ideales la música de todo un continente. Como advirtió Johannes Ciconia: *musica renovare cupimus... et inaudita imponere*<sup>1</sup>.

---

\* Sergio Pagán es intérprete, crítico musical y redactor de programas de radio. En 1982 comenzó su actividad en RNE, donde ha dirigido numerosos programas como *De musica antiqua* y *Música antigua*. Su programa de teatro radiofónico *Antonio de Cabezón: la luz sonora* obtuvo el premio internacional de radio TIFLOS en 1999. Desde 1981 dirige el grupo Goliardos y en 2003 funda la Asociación Luigi Boccherini de Investigación y Difusión Musical. En 2005 colaboró en la dirección artística del festival Les Lumières en Suomenlinna (Helsinki), donde estrenó su monólogo *Boccherini en Madrid* con La Real Cámara.

---

1. Deseamos renovar la música... y establecer lo que nunca antes ha sido escuchado.

---

**Anónimo**

O Emmanuel

**Johannes Regis** (1425-1496)

Clangat plebs

**Anónimo**

Inviolata

Salve Regina

**Guillaume Du Fay** (1397-1474)

Magnificat quinti toni a tres voces

**Guillaume Du Fay**

*Kyrie*, de Missa L'homme armé

**Anónimo**

Tota pulchra es Maria

**Jacob Obrecht** (1458-1505)

Parce Domine

**Johannes Ockeghem** (1410-1497)

Intemerata Dei mater

**Josquin Desprez** (c. 1450-1521)

Inviolata

**Heinrich Isaac** (1450-1517)

Quis dabit capiti meo aquam

**Heinrich Isaac**

Recordare Jesu Christi

**Josquin Desprez**

Stabat Mater

---

## Cinquecento | Renaissance Vokal

Terry Wey, contratenor

Achim Schulz, tenor

Tore Tom Denys, tenor

Tim Scott Whiteley, barítono

Ulfried Staber, bajo

## Cinquecento | Renaissance Vokal



Formado por cinco cantantes de distintos países europeos, Cinquecento se inspira en los coros de las capillas imperiales del siglo XVI, cuyos miembros eran seleccionados de las mejores instituciones europeas.

El conjunto lleva a cabo numerosas giras internacionales, dentro y fuera de Europa. Entre sus grabaciones destaca su último lanzamiento, un disco con obras de Jean Guyot. Desde septiembre de 2005, Cinquecento ha sido conjunto en residencia de la iglesia de San Roque y San Sebastián en Viena, en la que interpreta una misa polifónica cada semana. Desde 2006 graba para el sello Hyperion.

## El paganismo en el norte de Europa (siglos VIII-IX)

La cristianización del norte de Europa y los países anglosajones fue tardía y no estuvo exenta de dificultades. Ajenas al latín –lengua oficial de la Iglesia católica–, las culturas de los pueblos germánicos conservaron un sustrato pagano que se mantuvo vivo en cantos, conjuros, trabalenguas, acertijos y lamentos. Los textos de algunas de estas manifestaciones fueron plasmados por escrito en diferentes códices que, sin embargo, quedaron huérfanos de su envoltura musical.

A partir del conocimiento de la cultura musical del momento, Benjamin Bagby y el conjunto Sequentia proponen una reconstrucción de algunos de estos testimonios fragmentarios capaz de conducir al oyente a un pasado poblado por bardos y guerreros, valquirias y sirenas. Entre las fuentes de las que proceden estos textos se encuentran la epopeya *Beowulf*, escrita en inglés anti-

guo, que narra la historia de este héroe gauta capaz de vencer a los dragones en las tierras de Escandinavia. Junto a ella figuran las *Edda* islandesas, compilaciones de historias vinculadas a la mitología nórdica, y el Libro de Exeter, un códice del siglo X que contiene una antología de poesía anglosajona.

Estos cantos de sanación y magia hablan del exilio, de la incertidumbre del destino y de bardos errabundos que buscan un señor al que servir. Algunos de ellos se usaron para acompañar funerales, mientras que otros se sirvieron para celebrar el poder de las hierbas curativas. Viejos idiomas como el inglés antiguo, el alto alemán antiguo o el islandés antiguo podrán escucharse en este evento sonoro junto a instrumentos olvidados como las arpas germánicas de seis cuerdas, las arpas triangulares, las flautas de madera y una flauta de hueso de cisne.

# Encantamientos del norte: magos, brujas y sus músicas

*Juan Carlos Asensio\**

Nuestra imagen de la música medieval pasa inevitablemente por el contexto litúrgico, aquel que nos ha llegado por escrito de manera mayoritaria en las numerosas fuentes que hemos conservado y que se han transmitido casi ininterrumpidamente desde los tiempos de la aparición del repertorio que unificaría la liturgia europea en el siglo VIII, notoriamente en la Galia de los francos a través de su hibridación con el canto de Roma.

Pero, además de acoger ese nuevo canto litúrgico, Occidente continuó con otras prácticas ligadas a ciclos vitales que a menudo se sustentaban en la magia, en los encantamientos y en los enigmas tan queridos por el mundo antiguo, y que fueron haciéndose más relevantes a medida que se acercaba el cambio de milenio. Apenas conservamos música, pero sí los textos procedentes de las leyendas islandesas –el famoso *Edda*– y otros procedentes de fragmentos de distintas regiones del norte de Europa escritos en las incipientes lenguas vernáculas. De la mano de Sequentia podremos disfrutar de unas muy convincentes versiones en las que la voz, acompañada de instrumentos propios de aquellas épocas, recreará diversas situaciones que

podieron tener lugar independientemente de los credos religiosos de cada región, utilizando músicas preexistentes de procedencia litúrgica como el himno a san Magno o secuencias de Notker Balbulus, junto a improvisaciones desarrolladas por los propios intérpretes. Aquello que escuchemos, no nos dejará indiferentes.

---

\* Juan Carlos Asensio Palacios ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas junto a transcripciones del Códice de Madrid y del Códice de Las Huelgas y una monografía sobre *El Canto Gregoriano* para Alianza Editorial. Colaborador del Ateliers de Paléographie Musicale de la Abadía de Solesmes, ha sido profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En la actualidad es profesor en la Escola Superior de Música de Catalunya. Desde 1996 es director de Schola Antiqua.

---

Eiris sazun Idisi, sazun hera duoder  
Phol ende Wuodan vuorum zi holza  
*Dos conjuros para valquirias y corceles de batalla heridos*

Biþ foldan dæl  
*Acertijo anglosajón*

Welund him be wurman wræces cunnade  
*Elegía anglosajona llamada Deor*

Wola, wiht, taz tu weist  
*Bendición antigua alemana de una casa en Zúrich*

Fo ic under fot, funde ic hit  
*Conjuro anglosajón para dominar un enjambre de abejas*

Kirst, imbi ist hucze !  
*Conjuro antiguo alemán para dominar un enjambre de abejas*

In modo Magni (instrumental)  
*Himno a san Magno desde las islas Orcadas*

Ic seah wrætlice  
Moððe word fræt  
*Dos acertijos anglosajones para eruditos*

Ic þis giedd wrece bi me ful geomorre  
*La elegía anglosajona titulada El lamento de la esposa*

Gang uz, nesso  
*Conjuro antiguo alemán para curar lombrices*

Hlude wæren hy, la, hlude  
*Conjuro anglosajón para curar un dolor agudo*

Stans a longe (instrumental)  
*Secuencia de Notker Balbulus, “El tartamudo”*

---

Ic on wincle gefrægn  
Ic eom wunderlicu wiht  
Hyse cwom gangan  
*Tres acertijos anglosajones*

Leodum is minum swylce him mon lac gife  
*Elegía anglosajona titulada Wulf & Eadwacer*

Tumbo saz in berke  
*Conjuro de Estrasburgo para detener el sangrado*

Christ unde Johan giengon zuo der Jordan  
*Conjuro para evitar el sangrado de nariz*

Wyrm com snican  
*Conjuro anglosajón de nueve hierbas para proteger contra los venenos*

Genzan unde Jordan keikan sament sozzen  
*Conjuro de Estrasburgo para detener el sangrado*

Nú erum komnar  
*Canción de molino islandesa de las esclavas de Frodi*

---

## Sequentia

**Benjamin Bagby**, voz y arpa anglosajona  
**Hanna Marti**, voz y arpa  
**Stef Conner**, voz  
**Norbert Rodenkirchen**, flautas de madera y hueso

## Sequentia



Con más de cuarenta años de trayectoria internacional, Sequentia ha grabado más de treinta discos que abarcan la totalidad de la Edad Media, producciones para cine y televisión de dramas musicales medievales, y ha formado a una nueva generación de intérpretes en los cursos organizados por miembros del conjunto.

Fundado por Benjamin Bagby y la difunta Barbara Thornton, el conjunto ha actuado en Europa, América, la India, Oriente Próximo, Asia, África y Australia, y ha recibido numerosos premios por sus grabaciones. Su discografía más reciente incluye reconstrucciones de música de tradición oral de la Edad Media (*The Lost Songs Project*), incluyendo cantos germánicos sobre el Apocalipsis de los siglos IX y X (*Fragments for the End of Time*),

así como las primeras canciones conocidas de la historia de la música europea (*Lost Songs of a Rhineland Harper*), canto litúrgico medieval (*Chant Wars*, en coproducción con el ensemble Dialogos) y, más recientemente, *Boethius: Songs of Consolation*.

Sequentia ha creado más de ochenta programas de concierto que abarcan la totalidad de la música medieval, incluyendo proyectos teatrales como el *Ordo Virtutum* de Hildegard von Bingen y el ciclo islandés *Edda*. Próximos proyectos incluyen una versión de *Le roman de Fauvel* con escenografía de Peter Sellars.

## Buda entre cristianos (siglos XI-XVI)

La leyenda de Barlaam y Josafat cuenta la historia de un joven príncipe que vive en un palacio sin conocer la fealdad, la enfermedad o la vejez. Su padre trata de mantenerlo aislado pues teme que se cumpla la profecía: si el joven conoce el sufrimiento, renegará de su religión y abandonará su reino. Sin embargo, el joven Josafat conseguirá salir del palacio y conocerá a un leproso, un enfermo y un anciano. Guiado por el eremita Barlaam, quien lo instruye en la fe cristiana con un sinfín de figuras alegóricas (el rruiseñor, el unicornio...), Josafat se convertirá a esta religión y saldrá victorioso de las pruebas que le impone su padre antes de emprender una vida ascética.

En realidad, la historia de Barlaam y Josafat no es otra cosa que una reinterpretación de la vida de Buda, que pasó desde Oriente a Occidente a través de diversas traducciones en Turquía (siglo III) y en Bagdad (siglo VIII), antes de ser vertida al georgiano y al griego

(siglos VIII-IX) y, desde esta última lengua, al latín. Con esta versión, la leyenda se convierte en un relato hagiográfico plenamente cristianizado y se transmite en diversas versiones en lengua vulgar a partir del siglo XI. Tras su adaptación a diversas culturas europeas, el círculo se cerraría con la versión en japonés que los jesuitas portugueses emplearon para lograr la conversión... ¡de los propios budistas!

El proyecto de Katarina Livljanić y el Ensemble Dialogos reconstruye la leyenda de Barlaam y Josafat a través de siete fragmentos de traducciones antiguas al griego, al latín, al antiguo eslavo oriental (ruso), al eslavo meridional antiguo (croata), al francés antiguo, al occitano medieval y al italiano, con una musicalización que parte de fórmulas o modos interpretativos que emergen del propio texto. De esta forma, una leyenda secular cobra vida en el contexto actual, multicultural y plurilingüe como lo fue la Edad Media.

# La historia edificante de Barlaam y Josafat, una leyenda unificadora de la lectura en Oriente y Occidente

*Pedro Bádenas de la Peña\**

Pocas lecturas medievales han gozado de la extraordinaria difusión que tuvo la edificante historia de Barlaam y Josafat, originariamente basada en episodios de la vida de Buda. El monje Barlaam y el joven príncipe Josafat (Yoasaf, Budsaf pero, en último término, Buda) fueron –según la tradición hagiográfica bizantina– quienes habrían llevado el cristianismo a la India, precedidos por el apóstol Santo Tomás. El núcleo de la historia, cristianizada probablemente en un contexto persa maniqueo, adquirió nuevas formas en las primitivas versiones en pehlevi, árabe y georgiano. Sin embargo, la redacción bizantina fue la que dotó a la historia de un sentido teológico y una forma literaria más compleja que constituyó la clave de su éxito posterior.

Todas las versiones medievales occidentales dependen de la versión bizantina, traducida al latín en 1048 en Constantinopla. Esta temprana versión latina, junto con los sucesivos re-

súmenes de la leyenda en el *Speculum doctrinale* de Vincent de Beauvais y en la *Legenda aurea* de Jacobo de Voragine (siglo XIII), determinó que *Barlaam y Josafat* fuese obra de lectura y predicación favorita en todas las lenguas europeas, desde el Cáucaso hasta la península ibérica, donde también contó con una versión árabe y otra hebrea. Todas las grandes literaturas orientales y occidentales recibieron esta leyenda traduciéndola, adaptándola o abreviándola. El eco de esta obra en Occidente llega hasta, Lope de Vega y Calderón.

---

\* Profesor de investigación emérito, vinculado *ad honorem* al Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, Pedro Bádenas de la Peña es también fundador de la colección del CSIC Nueva Roma de estudios y textos griegos y latinos medievales y humanísticos (cincuenta volúmenes publicados). Es autor y traductor de la *Redacción bizantina de la historia de Barlaam y Josafat*, obra galardonada por el Premio Nacional de Traducción (1994).

---

### Nacimiento e infancia de Josafat

Era in quel tempo d'India signore  
Fragmento de la *Leggenda di Santo Giosafà* (siglo XIV), de Neri Pagliaresi

### Muerte

Quinsainne apries  
Fragmento de *Barlaam et Josaphat* (siglo XIII), de Gui de Cambrai

Vers de la mort  
Versión de Hélinand de Froidmont (siglo XII)

Molt est li fils le  
Fragmento de *Barlaam et Josaphat* (siglo XIII), de Gui de Cambrai

### Barlaam

Nempe senex quídam, vir sanctus nomine Barlaam  
Fragmento de *Versus de Sanctis Barlaam et Josaphat* (siglo XII)

I poyde Barlaam na urata od Palaca  
Fragmento de *Xivot svetoga Giosafata* (1708), de Petar Mačukat

### Parábolas

E si tu aguessas huelhs esperitals  
Fragmento de la versión occitana *Barlam et Jozaphas* (siglo XIV)

Conjuros del monasterio de Iviron  
Pieza instrumental (siglo XVII)

Варлаам же глагола [La parábola del unicornio]  
Fragmento de la versión rusa *Повесть о Варлааме и Иоасафе* (siglo XVI)

### El bautismo de Josafat

Li fils le roi li rispondi  
Fragmento de *Barlaam et Josaphat* (siglo XIII), de Gui de Cambrai

---

### La ira de los dioses

I chada chragl bise razumi  
Fragmento de *Xivot svetoga Giosafata* (1708), de Petar Mačukat

Ταῦτα οὖν πάντα [Giosafata]  
Fragmento de la versión griega *Varlaam kai Iosafat* (siglo XI)

Conjuros del monasterio de Iviron  
Pieza instrumental (siglo XVII)

Vous, gent ki estes en cest mont  
Fragmento de *Barlaam et Josaphat* (siglo XIII), de Gui de Cambrai

---

## Dialogos

**Katarina Livljanić**, voz y dirección  
**Norbert Rodenkirchen**, flauta y arpa de dos órdenes  
**Albrecht Maurer**, fídula

**Yoshi Oida**, dirección de escena  
**Yasuyo Mochizuki**, ayudante de dirección de escena  
**Tom Schenk**, creación audiovisual

**Katarina Livljanić**, reconstrucción musical  
**Norbert Rodenkirchen** y **Albrecht Maurer**, reconstrucciones instrumentales

Asesoramiento filológico, literario y musicológico:  
**Milja Vuković** y **Geneviève Brunel Lobrichon**, occitano  
**Maria Ana Duerrigl** y **Jasna Vince**, croata  
**Claudio Galderisi**, **Richard Traxler**,  
**Fanny Maillet** e **Isabelle Ragnard**, francés antiguo  
**Véronique Lossky**, ruso antiguo  
**Theodora Psychoyou**, griego

Programa estrenado en el **Musée National des Arts Asiatiques (MNAAG/Guimet)**

**Principales fuentes manuscritas:** (i) OXFORD, Biblioteca Bodleiana, Ms. Canonici 53 (siglo XIV); Ms. Canon. Liturg. 342 (siglo XIII) / (ii) MONTECASSINO, Archivo, Ms. 329 (siglo XIII) / (iii) PARÍS, BNF, Ms. lat 238 (siglo XIII); Ms. fr. 1049 (siglo XIV); Ms. 22543 (siglo XIV); Ms. gr. 903 (siglo XI) / (iv) BESANÇON, BM, Ms. 94 (siglo XII) / (v) ZAGREB, NSK, RIIC-16°-148, 1708. / (vi) MONTE ATHOS, Monasterio de Iviron, Ms 1203 (siglo XVII) / (vii) MOSCÚ, Biblioteca del Estado Ruso, Bolshakov Ms. 410 (siglo XVI).

## Dialogos



Dirigido por Katarina Livljanić, profesora de canto medieval en la Schola Cantorum de Basilea, Dialogos tiene como objetivo explorar nuestras raíces musicales. Desde 1997, el conjunto ha unido a cantantes e instrumentistas con diversos bagajes y de distintas procedencias para hacer revivir las tradiciones orales y escritas de toda Europa, desde la Edad Media hasta la actualidad.

Dialogos ha actuado en los festivales y salas más prestigiosos del mundo. Además, ha recibido premios como el “Diapason d’Or”, el “Choc” de *Le Monde de la musique*, el “10” de *Répertoire* y el “5” de la revista *Goldberg*. Su disco *Tondal’s Vision* ganó el “Diapason d’Or” del año 2004 y el “Coup de Coeur” de la Académie Charles-Cross.

Agrupación apoyada por  
*Direction régionale des affaires  
culturelles d’Île-de-France  
(Ministère de la culture)*  
y *Mécénat Musical Société  
Générale*



## El *Ars Subtilior* y la música del Gran Cisma (siglos XIV-XV)

A comienzos del siglo XIV, un súbito descenso de las temperaturas provocó la pérdida de las cosechas. Fue tan solo el prelude del sinfín de catástrofes que marcaron la centuria: la peste negra (que acabó con un tercio de la población del continente a mediados de siglo), la guerra de los Cien Años, la guerra civil castellana, el avance del Imperio otomano por los Balcanes y un conjunto de enfrentamientos de diversa intensidad que hicieron de este periodo uno de los más sangrientos de la historia. A este clima enrarecido se sumarían las tensiones entre el papado y el rey de Francia, que motivaron el traslado de la corte papal a Aviñón en 1309. Un traslado que constituyó la semilla del Gran Cisma de Occidente (1378-1417), en el que, durante casi medio siglo, llegaron a coexistir dos y hasta tres papas en la Iglesia católica.

El otoño de la Edad Media del que hablaba Huizinga no podría haber sido

más sombrío. Y, sin embargo, fue el periodo en el que surgieron algunas de las manifestaciones más refinadas de la historia de la música. Protegidos tras los recios muros de sus fortalezas, los papas de Aviñón y los príncipes que les eran fieles se rodearon de una plétora de compositores capaces de llevar la técnica musical hasta sus límites. Con sus sorprendentes invenciones hicieron disfrutar a una selecta minoría con unas piezas sofisticadas en las que primaban los elementos intelectuales y fantasiosos sobre los auditivos.

Para ello concibieron una música artificiosa y plagada de ornamentos melódicos, dispuesta en unos patrones rítmicos de enorme complejidad, desplegada en unas texturas polifónicas extremas y contenida en exquisitas partituras que situaban el plano visual al mismo nivel que el musical. Se trataba del *Ars Subtilior*: el arte más sutil.

# Los extremos de la sofisticación en el otoño de la Edad Media

Màrius Bernadó\*

El estilo del *Ars Nova*, predominante entre los círculos musicales más refinadas de la Europa de la segunda mitad del siglo XIV, evolucionó hacia unas formas extremadamente elaboradas y sofisticadas; hacia un manierismo que en cierta forma cierra el periodo musical de la Edad Media a la espera de una transformación, la del Renacimiento musical, que todavía se resistía a manifestarse musicalmente.

Los años finales del siglo XIV y las primeras décadas del XV asistieron a la aparición de un estilo musical deliberadamente extravagante y de una extrema complejidad, marcadamente intelectual, lleno de artificios y de una rara perfección técnica que ha encontrado en la denominación *Ars Subtilior* –el arte más sutil– una definición adecuada. El término, extraído de la expresión *artem magis subtiler* utilizada por Philipoctus de Caserta en su *Tractatus de diversis figuris*, encaja a la perfección con los ideales de una Edad Media que se resiste a desaparecer ante el avance inexorable de los nuevos tiempos. Efectivamente, se trata de un estilo musical de un gran refinamiento que se caracteriza por la complejidad de sus propuestas rítmicas y por lo alambicado de sus soluciones en cuanto a la notación.

Pero esta complejidad, esta artificiosidad consciente, no resta sensibilidad y una belleza en cierta forma fascinantes a algunas de las obras de los principales compositores que podemos adscribir a esta tendencia, activos principalmente en las cortes meridionales del sur de Francia y la Corona de Aragón, con un especial protagonismo de la corte papal de Aviñón durante el tiempo del Gran Cisma de Occidente.

Si bien la gramática fundamental de la música del *Ars Subtilior* mantiene firmes contactos con la del *Ars Nova*, en algunos aspectos se manifiesta sorprendentemente novedosa. Tal es el caso de los aspectos rítmicos, los ornamentales o la independencia de las voces en un tejido polifónico radicalmente polarizado, que resultan ser auténticos *tour de force* de ingenio y especulación, acaso uno de los experimentos más atrevidos de toda la historia de la música occidental.

---

\* Màrius Bernadó es profesor de Historia de la Música en la Universitat de Lleida, donde dirige el Laboratorio de Musicología y el Aula de Música. Además, dirige la colección DeMusica y la serie Iberian Early Music Studies de Edition Reichenberger.

---

**Franciscus Andrieu** (fl. siglo XIV)  
Armes, amours / O flour

**Johannes Ciconia** (c. 1370-1412)  
Gloria. Suscipe trinitas

**Johannes Carmen** (fl. 1400-1420)  
Venite adoremus / Salve Sancta

**Anónimo** (siglo XIV)  
Dança amorosa. Trotto

**Anónimo** (siglo XIV) y **Michal Gondko**  
Chançonetta tedescha

**Jaquemart le Cuvelier** (fl. 1372-1387)  
Se Galaas et le pusissant Artus

**Jacopo da Bologna** (fl. 1340-1386)  
Sotto l'imperio del posente prinçe

**Nicolaus Frangens de Leodio** (fl. 1400-1433)  
Argi vices Polyphemus / Tum Philemon

**Nicolaus Zacharie** (fl. 1420-1466)  
Già pèr gran nobeltà

**Jaquemin de Senleches** (fl. 1382-1383)  
En attendant esperance

**Filipotto da Caserta** (fl. 1370)  
Par les bons Gedeon et Sanson

**Matteo da Perugia** (fl. 1400-1416)  
Ave sancta mundo salus / Agnus Dei

---

## La Morra

**Anna Miklashevich**, soprano  
**Doron Schleifer**, contratenor  
**Ivo Haun de Oliveira**, tenor  
**Corina Marti**, clavisimbalum y flautas  
**Michal Gondko**, laúd  
**Natalie Carducci**, fídula

## La Morra



Es uno de los conjuntos de música tardomedieval más destacados de Europa. Su nombre está tomado de la fantasía instrumental homónima compuesta por Heinrich Isaac, y su sede se sitúa en Basilea, donde la tradición de la interpretación históricamente informada se remonta a los años treinta del siglo XX.

Bajo la dirección conjunta de Corina Marti y Michal Gondko, La Morra se adapta a los requerimientos de cada repertorio. Sus actuaciones han llevado al conjunto a actuar en toda Europa, en Estados Unidos y en Extremo Oriente, en los festivales, ciclos y salas más relevantes. Sus grabaciones han gozado del aplauso unánime de la crítica, y han merecido premios como el Diapason d'Or, Jahrespreis de Deutschen Schallplattenkritik o el Premio Noah Greenberg de la American Musicological Society.

## Selección bibliográfica

Willi Apel (ed.), *French secular music of the late fourteenth century. Edition of the literary texts by Robert W. Linker and Urban T. Holmes, Jr.*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1950.

Solange Corbin “Les notations neumatiques en France à l’époque carolingienne”, *Revue d’histoire de l’église en France*, 38 (1952), pp. 225-232.

Solange Corbin, “Die Neumen”, *Paleographie der Musik nach den Plänen Leo Schrades*, fasc. 3, Colonia, 1977.

Charles Edmond de Cousemaker, *Histoire de l’harmonie au Moyen-Âge*, Paris, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1852.

Ursula Günther, “Das Ende der Ars Nova”, *Die Musikforschung*, XVI (1963), pp. 105-120.

Helmut Hucke, “Towards a New Historical View of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society*, 33 (1980), pp. 437-467.

Michel Huglo, “Division de la tradition monodique en deux groupes, ‘est’ et ‘ouest’”, *Revue de Musicologie*, 85 (1999), pp. 5-28.

Kenneth Levy, “Charlemagne’s Archetype of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society*, 40 (1987), pp. 1-30.

Susan Rankin, *Writing Sounds in Carolingian Europe. The Invention of Musical Notation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Leo Treitler: “Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant”, *The Musical Quarterly*, LX, n° 3 (1974), pp. 333-372.

Leo Treitler, “Reading and singing: on the genesis of Occidental music writing”, *Early Music History*, 4 (1984), pp. 135-208.

# El formato Viernes Temáticos

En 2006 se inaugura el formato Lunes Temáticos, que se desarrolla a lo largo de toda la temporada y aspira a mostrar el desarrollo de un género musical, la transformación de una idea o a ilustrar una época histórica de manera reposada a lo largo de un ciclo de conciertos de amplio recorrido.

Manteniendo esta filosofía, en 2012 el formato se transforma y adopta el nombre de Viernes Temáticos: siete conciertos que ilustran una idea precedidos por presentaciones de reconocidos especialistas. Los sábados se emite grabada la presentación del día anterior.

En la sección “Todos los conciertos desde 1975” de [www.march.es](http://www.march.es) se pueden consultar todos los programas de mano de este ciclo. Todas las presentaciones y una amplia selección de los conciertos de los Viernes Temáticos están disponibles en el canal de videos de la Fundación ([march.es/musica/videos](http://march.es/musica/videos)). Las presentaciones están disponibles para su escucha y descarga en Audio de todas las conferencias desde 1975 ([march.es/conferencias/antteriores](http://march.es/conferencias/antteriores)).

## 2012-2013 HISTORIA DEL LIED EN SIETE CONCIERTOS

### Una cima temprana

Hans Jörg Mammel, tenor y Arthur Schoonderwoerd, fortepiano

### Origen y esplendor

Joan Martín-Royo, barítono y Roger Vignoles, piano

### La Edad Media romántica

Stephan Loges, barítono y Roger Vignoles, piano

### La obsesión poética

Marta Mathéu, soprano; Günter Haumer, barítono, y Roger Vignoles, piano

### Amor y humor

Elizabeth Watts, soprano y Roger Vignoles, piano

### Viena, un siglo después

Christianne Stotijn, mezzosoprano y Joseph Breinl, piano

### Nuevos lenguajes

Elena Gragera, mezzosoprano y Anton Cardó, piano

*Todos los conciertos fueron presentados por Luis Gago*

## 2013-2014 LAS SINFONÍAS DE BEETHOVEN EN ARREGLOS DE CÁMARA

### Sinfonías nº 1 y nº 2

Trío Arbós y Álvaro Octavio, flauta  
*Presentación de Pablo-L. Rodríguez*

### Sinfonías nº 3 y nº 4

Carles & Sofia, piano dúo  
*Presentación de Tomás Marco*

### Sinfonía nº 5

Wiener Kammer-symphonie  
*Presentación de José Luis García del Busto*

### Sinfonía nº 6

Cuarteto de Leipzig con Cristina Pozas, viola y Miguel Jiménez, violonchelo  
*Presentación de Ramón Andrés*

### Sinfonía nº 7

Harmonie XXI  
*Presentación de Joan Vives*

### Sinfonía nº 8

Miriam Gómez Morán, piano  
*Presentación de Luca Chiantore*

### Sinfonía nº 9

Elena Aguado, Ana Guijarro, Mariana Gurkova y Sebastián Mariné, pianos  
*Presentación de Juan José Carreras*

## 2014-2015 POPULAR Y CULTA: LA HUELLA DEL FOLCLORE

### Transilvania vocal

Conjunto de música tradicional transilvana  
*Presentación de Bianca Temes*

### España flamenca

Rocío Márquez, cantaora y Rosa Torres-Pardo, piano  
*Presentación de Elena Torres*

### Danzón criollo cubano

Andrés Alén, piano; Roque Martínez, flauta travesera; Reiner “El Negrón” Elizarde, contrabajo y Pedro Porro, percusión  
*Presentación de Victoria Eli*

### Polirritmias. Ligeti africano

Alberto Rosado, piano; Justin Tchatchoua, Aboubacar Shyla y Husmani Bangoura, percusiones africanas  
*Presentación de Polo Vallejo*

### Bartók all’ungherese

Jenő Jandó, piano y Muzsikás  
*Presentación de Rubén Amón*

### Brasil: choros y otros cantos

Kennedy Moretti y Alicia Lucena, pianos; Ana Guanabara, canto y Cristina Azuma, guitarra y cavaquinho  
*Presentación de Luis Ángel de Benito*

### Tango popular - Tango erudito

Claudio Constantini, piano y bandoneón; Suvi Myöhänen, violín y Carles Marín, piano  
*Presentación de Ramón Pelinski*

2015-2016  
**LAS PASIONES  
DEL ALMA**

**Admiración**

Daniel Sepec, violín; Hille Perl, viola da gamba; Lee Santana, tiorba, y Michael Behringer, clave  
*Presentación de Luis Gago*

**Amor**

Raquel Andueza y La Galanía  
*Presentación de Tess Knighton*

**Tristeza**

Concondia Viol Consort. Francisco Rojas, recitador  
*Presentación de Sergio Pagán*

**Deseo**

Ensemble Arte Música  
*Presentación de Stefano Russomanno*

**Alegría**

Raúl Prieto, órgano  
*Presentación de José Luis Téllez*

**Furia**

Ensemble Cordevento. Erik Bosgraaf, dirección y flauta de pico  
*Presentación de Juan Lucas*

**Bach interpreta a Quintiliano:  
la retórica musical**

Ensemble Da Kamera  
*Presentación de Luis Robledo*

2016-2017  
**MÚSICA EN LAS CORTES  
DEL ANTIGUO RÉGIMEN**

**Carlos V y la música imperial**

Capella Prolationum y Ensemble La Danserye  
*Presentación de Pepe Rey*

**Enrique VIII, compositor**

Alamire. David Skinner, dirección  
*Presentación de Tess Knighton*

**Federico el Grande**

Florilegium  
*Presentación de Javier Barón*

**Cristina de Suecia en La Arcadia**

Ensemble Aurora, Enrico Gatti, dirección y violín  
*Presentación de Bernardo J. García*

**María Bárbara de Braganza, clavecinista**

Rinaldo Alessandrini, clave  
*Presentación de José Máximo Leza*

**Luis XIV, el Rey Sol**

La Bellemont. Xosé Luis Saqués, escenografía e iluminación  
*Presentación de Ramón Andrés*

**Haydn en Eszterháza**

La Tempestad, Silvia Martínez, dirección y fortepiano  
*Presentación de Benet Casablancas*

2017-2018  
**HISTORIA DEL  
CUARTETO EN SIETE  
CONCIERTOS**

**El surgimiento, 1760-1780**

Cuarteto Casal  
*Presentación de Miguel Ángel Marín*

**El cuarteto como conversación,  
1780-1800**

Cuarteto Quiroga  
*Presentación de Cibrán Sierra*

**Viena, 1800-1830**

Cuarteto Carducci  
*Presentación de Luis Gago*

**La sombra de Beethoven, 1830-1870**

Cuarteto Van Kuijk  
*Presentación de Eva Sandoval*

**Periferias, 1870-1914**

Cuarteto Gerhard  
*Presentación de Fernando Delgado*

**Nuevos recursos, 1914-1970**

Cuarteto Diotima  
*Presentación de Jorge Fernández Guerra*

**Retos futuros, desde 1970**

Cuarteto Attacca  
*Presentación de Germán Gan*

2018-2019  
**CLICHÉS MUSICALES:  
VISIONES DE ESPAÑA**

*Introducción y notas al programa de  
Alberto Hernández Mateos*

**Rusia canta a España**

Ivo Stánchev y Borja Mariño  
*Presentación de Andrés Ibáñez*

**Virtuosos viajeros**

Francesco Libetta  
*Presentación de Fernando Delgado*

**La visión rusa**

Ana Guijarro y Mariana Gurkova  
*Presentación de Elena Torres*

**La Spagna en danza**

La Danserye. Diana Campóo y Jorge Vicedo  
*Presentación de Pepe Rey*

**Impresiones exóticas**

Momo Kodama  
*Presentación de Yvan Nommick*

**Folías y chaconas**

Francesco Corti  
*Presentación de Stefano Russomanno*

**El espíritu del pueblo: *Spanisches  
Liederbuch***

Sarah Fox, Markus Farnsworth y Malcolm Martineau  
*Presentación de José Álvarez Junco*

## CRÉDITOS

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

Los sábados se emite la presentación grabada del día anterior.

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en [march.es/musica/audios](http://march.es/musica/audios) durante los 21 días posteriores a su celebración

Las presentaciones de los conciertos íntegros de los anteriores ciclos del formato Viernes Temáticos están disponibles en el canal de videos [march.es](http://march.es) de la Fundación ([www.march.es/musica/videos](http://www.march.es/musica/videos))

© Juan Carlos Asensio Palacios  
© Pedro Bádenas de la Peña  
© Màrius Bernadó  
© Eduardo Carrero  
© Manuel Castiñeiras  
© Carmen Julia Gutiérrez García  
© José Enrique Ruiz-Domènec

© Fundación Juan March,  
Departamento de Música

Depósito legal: M-42227-2008

**Diseño**  
Guillermo Nagore

**Impresión**  
Improitalia, S.L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

**Director**  
Miguel Ángel Marín

**Coordinadores**  
Sonia Delgado García  
Alberto Hernández Mateos  
Josep Martínez Reinoso  
Olga Torres

## ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden ríguoso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

**Reserva anticipada:** se pueden reservar 83 entradas en [march.es/reservas](http://march.es/reservas) (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por [march.es](http://march.es) y a través de Facebook Live y YouTube Live. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

## BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en [march.es/bibliotecas](http://march.es/bibliotecas)

## PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en [march.es](http://march.es). Más información en [march.es/musica/jovenes](http://march.es/musica/jovenes)

## RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en [march.es/musica](http://march.es/musica) durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.700 conciertos. Más de 200 están disponibles permanentemente en audio y cerca de 550 en vídeo (estos también en YouTube).

## CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en [march.es/boletines](http://march.es/boletines)

Viernes Temáticos: “El origen medieval de la música europea (siglos IX-XV)”: octubre 2019 - mayo 2020 [introducción y notas de Carmen Julia Gutiérrez García]. - Madrid: Fundación Juan March, 2019.

82 pp.; 20,5 cm

Programas de los conciertos: [I] De Cluny a Compostela: “Obras anónimas y de M. A. Parisiensis”, por Psallentes; [II] Notre Dame y el origen de la polifonía: “Obras anónimas y de P. Abelardo, Léonin, A. de Saint-Victor, Pérotin y Felipe el Canciller”, por Discantus; [III] La Florencia de Dante, Petrarca y Boccaccio: “Obras anónimas y de P. da Firenze, D. da Firenze, F. Landini, G. da Firenze, V. da Rimini y L. da Firenze”, por Sollazzo Ensemble; [IV] Flandes, la plenitud de la polifonía: “Obras anónimas y de G. Du Fay, J. Regis, J. Obrecht, J. Ockeghem, J. Desprez y H. Isaac”, por Cinquecento; [V] El paganismo en el norte de Europa: “Obras anónimas”, por Sequentia; [VI] Buda entre cristianos: “Obras anónimas”, por Dialogos; [y VII] El Ars Subtilior y la música del Gran Cisma: “Obras anónimas de F. Andrieu, J. Ciconia, J. Carmen, J. le Cuvelier, J. da Bologna, Nicolaus Frangens de Leodio, N. Zacharie, J. de Senleches, F. da Caserta y M. da Perugia”, por La Morra, celebrados en la Fundación Juan March los días 25 y 26 de octubre de 2019; 29 y 30 de noviembre de 2019; 6 y 7 de diciembre de 2019; 31 de enero y 1 de febrero de 2020; 28 y 29 de febrero de 2020; 28 y 29 de marzo de 2020; 15 y 16 de mayo de 2020. También disponible en internet: [march.es/musica](http://march.es/musica)

1. Cantos gregorianos - Programas de mano - S. X-XII.- 2. Graduales (Música) - Programas de mano - S. X-XII.- 3. Antifonas (Música) - Programas de mano - S. X-XII.- 4. Propios (Música) - Programas de mano - S. X-XII.- 5. Salmos (Música) - Programas de mano - S. X-XII.- 6. Tropos (Música) - Programas de mano - S. X-XII.- 7. Coros religiosos (Voces de mujeres) sin acompañamiento - S. X-XII.- 8. Organo - Programas de mano - S. XII-XIII.- 9. Secuencias (Música) - Programas de mano - S. XII.- 10. Motetes - Programas de mano - S. XIII.- 11. Himnos - Programas de mano - S. XII.- 12. Conductus - Programas de mano - S. XII-XIII.- 13. Coros religiosos (Voces de mujeres) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XII-XIII.- 14. Canciones polifónicas en italiano - Programas de mano - S. XIV.- 15. Ballate - Programas de mano - S. XIV.- 16. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XV.- 17. Motetes - Programas de mano - S. XV.- 18. Stabat Mater dolorosa (Música) - Programas de mano - S. XV.- 19. Salve Regina (Música) - Programas de mano - S. XV.- 20. Misas - Fragmentos - Programas de mano - S. XV.- 21. Canciones con conjunto instrumental - Programas de mano - S. VIII-IX.- 22. Improvisación (Música) - Programas de mano - S. VIII-IX.- 23. Canciones con conjunto instrumental - Programas de mano - S. XI-XVI.- 24. Ballades (Formas fijas) - Programas de mano - S. XIV.- 25. Rondeaux (Formas fijas) - Programas de mano - S. XIV.- 26. Madrigales - Programas de mano - S. XIV.- 27. Canciones polifónicas en francés - Programas de mano - S. XIV.- 28. Fundación Juan March-Conciertos.

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

## VIERNES TEMÁTICOS: CICLOS ANTERIORES

---

2012-2013

**Historia del Lied en siete conciertos**

2013-2014

**Las sinfonías de Beethoven en arreglos de cámara**

2014-2015

**Popular y culta: la huella del folclore**

2015-2016

**Las pasiones del alma**

2016-2017

**Música en las cortes del Antiguo Régimen**

2017-2018

**La historia del cuarteto en siete conciertos**

2018-2019

**Clichés musicales: visiones de España**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada  
2019-2020



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de miércoles, viernes, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de [march.es/directo](http://march.es/directo) y YouTube Live.

Boletín de música y vídeos en [march.es/musica](http://march.es/musica)  
Contáctenos en [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

