

## EL NACIMIENTO DE LA MÚSICA LITÚRGICA

Carlos Montes-Botella

### 1. LA IGLESIA DE LOS PRIMEROS DISCÍPULOS

Desde los primeros tiempos, las reuniones de los cristianos tuvieron como objetivo la rememoración de la vida de Cristo y de su última cena, donde pidió a sus discípulos “haced esto en conmemoración mía” (Lc 22, 19).

La primera lengua de la Iglesia fue el arameo, lengua hablada por Jesús, sus apóstoles y los primeros discípulos. Cuando la predicación se hacía sólo a los judíos de Jerusalén, los primeros cristianos frecuentaban el templo, observaban la Ley de Moisés y celebraban la “fracción del pan”, sin que se consideraran incompatibles. Los primeros cristianos se reunían en una comida o ágape. En éste, tras una exhortación realizada por quien presidía la cena, se pronunciaba una acción de gracias, se consagraba el cáliz, el pan, y se distribuía entre los asistentes. Posiblemente, en las asambleas se escucharían los relatos de la vida de Cristo, al principio en boca de los propios apóstoles, las profecías del Antiguo Testamento sobre su venida, y los textos de los salmos.

Así, el texto esencial de la primera liturgia cristiana fue la Biblia, y, sobre todo, el libro de los salmos, a juzgar por las alusiones que encontramos en el Nuevo Testamento. Era lógico: en la liturgia del templo de Jerusalén, los salmos<sup>1</sup>, atribuidos al rey David, eran solemnemente ejecutados por los levitas, que los cantaban a coro según un calendario estructurado. Bajo esta influencia, algunos fragmentos del Nuevo Testamento también fueron compuestos a la manera de los salmos, como los llamados “cánticos”: *Benedictus*, *Magnificat* y *Nunc dimittis*.

---

<sup>1</sup> El libro de los salmos consta de 150 composiciones, de los cuales existen 2 versiones fundamentales:

- Texto hebreo traducido al griego en los primeros siglos de nuestra era: *Septuaginta* o Biblia de los Setenta, por una tradición que atribuye el trabajo a un Consejo de 70 ancianos. Sirvió de base a san Jerónimo para la versión latina conocida como *Vulgata*, y las traducciones oficiales de la Iglesia Católica.
- Traducción realizada por los judíos masoretas (rabinos escribas) a partir del siglo VI, con el objetivo de devolverle su autenticidad: *Masora*.

El salmo 9 de la *Vulgata* es dividido en 9 y 10 en la *Masora*. Otros cambios análogos se van realizando a lo largo de todo el libro, hasta el salmo 148, donde vuelven a coincidir hasta el final.

Según Xabier Basurko, algunas reminiscencias de estos cantos primitivos parecen encontrarse, como citas anónimas, en las epístolas de san Pablo, como el himno bautismal de Efesios 5,14: “Despierta tú que duermes/levántate de entre los muertos/y te iluminará Cristo”, cuya continuación se halla probablemente en Clemente de Alejandría (siglo II), quien tras citar este texto, añade: “Cristo, el sol de la resurrección, generado antes de la estrella matutina, que con sus rayos nos vivifica”.

Pero la música que heredan los primeros cristianos no es la solemne del templo, donde intervenían diversos instrumentos, sino la de la sinagoga, música exclusivamente vocal, monódica, en ritmo libre, cuyas características se fijaron entre los siglos IV y III antes de Cristo. El rechazo de los primeros cristianos a los instrumentos provenía del que sentían hacia la música pagana, en la cual se utilizaban asiduamente. También estarían influenciados por los cantos utilizados por los gnósticos, y los cantos locales.

Desde su origen oriental, el cristianismo pasa por Antioquía, Asia Menor y Roma, desde donde irradiará a todo Occidente. Los primeros problemas surgirán con la extensión de la predicación a los judíos de lengua griega. San Esteban, el primer mártir, era miembro de este grupo y, tras su martirio (hacia el año 33) algunos de sus compañeros se ven obligados a abandonar Jerusalén. Entre los años 34 y 36, la doctrina se expande por Judea, Samaria y Galilea.

Hacia el 34-38, gracias al impulso de san Pedro, se crea en Antioquía (hoy en Turquía) una importante comunidad, cuyos componentes comienzan a llamarse “cristianos”.

El primer choque entre ambas comunidades se planteará respecto a la observancia de la Ley de Moisés y la circuncisión. Así, en el año 48 tuvo que celebrarse el que se ha llamado “Concilio de Jerusalén”, cuya conclusión fue que la fe en Cristo, y no las prácticas rituales judías, era el camino para la salvación.

Con la insurrección judía del año 66 (que terminaría con la destrucción del Templo de Jerusalén y de buena parte de la ciudad, por las tropas del

emperador Tito, en el año 70), los cristianos se refugiaron al otro lado del Jordán, permaneciendo al margen de las revueltas, con lo que aumentaría el distanciamiento entre ambas comunidades. La ruptura definitiva llegaría hacia el año 90, estableciéndose la expulsión de la sinagoga para aquellos que confesasen a Jesús como Mesías.

Comenzó entonces el desarrollo de una liturgia al margen de la hebrea. Al libro de los salmos se unirán otros textos compuestos por la naciente Iglesia: los llamados “salmos idióticos<sup>2</sup>”. De ellos, sólo se han conservado los textos de las “Odas de Salomón”, un conjunto de 42 himnos de un grupo cristiano-gnóstico que tuvieron gran aceptación entre los grupos ortodoxos. Están compuestos a mediados del siglo II. La forma de canto es responsorial: el cantor es respondido por la comunidad con un aleluya o una aclamación breve: “Gloria y honor a su nombre”, “Gloria a Ti, oh Dios, alegría del jardín eterno”, “Un cántico nuevo al Señor de aquellos que le aman” o “Dancemos con la danza del Señor”, lo que hace pensar que algunos de estos cantos se acompañaban con bailes rituales. Respecto a la música, nada se ha conservado, salvo el llamado “papiro de Oxyrhinchos”, la ciudad griega donde se descubrió un papiro del siglo III conteniendo las últimas líneas de un himno de alabanza a la Trinidad con texto y notación musical griega, que constituye el único ejemplo de la música cristiana de los primeros siglos.

Así, la influencia griega fue muy notable desde el comienzo, y su teoría musical proporcionará una base teórica al canto de las comunidades cristianas. La unión de la teoría musical griega con el fondo judío dará lugar a los dos grandes tipos de canto de la cristiandad medieval: el canto bizantino, que utilizará como lengua litúrgica el griego, y el canto occidental (luego gregoriano). En esta evolución se pasará del cromatismo oriental al diatonismo occidental.

En el año 112, Plinio el Joven, gobernador del Ponto y de Bitinia (norte de Turquía), escribe al emperador Trajano refiriéndose al comportamiento de los

---

<sup>2</sup> Del griego *idios*, propio, por ser propios de la Iglesia. La misma raíz está en idioma o idiosincrasia. El “idiota” es el que sólo se preocupaba de sus propios asuntos, sin interesarse por los públicos.

cristianos, lo siguiente: “tienen por costumbre, en días señalados, reunirse antes de rayar el sol y cantar, alternando entre sí a coro, un himno a Cristo como a Dios”. Así, para un observador pagano de los primeros siglos, lo más llamativo de los cristianos es que es una comunidad que canta a Cristo.

Tertuliano (170-225) nos habla de la existencia de unidades litúrgicas como la *sinaxis* (oración-lectura-homilía) o la *lectio cum cantico* (lectura-canto-oración), En liturgia y música será época de creatividad, inventando y adaptando formas que pudieran atraer a los gentiles.

En estos primeros tiempos de clandestinidad (s. I-II), parece que la interpretación de los salmos era realizada por un solista, mientras la asamblea escuchaba en silencio. El salmista desarrollaba su texto *in directum*, sin interrupciones, por lo que se habla de “salmodia directa”

La recitación se hacía mediante una declamación solemne llamada **cantilación**, en la que el texto prevalece sobre la música, ocupando un lugar intermedio entre el canto y la lectura. El énfasis en el texto se hace mediante la ornamentación de la cuerda sobre la que se recita el texto, sin apartarse demasiado de ella. En este contexto, varios autores han considerado que se produjo el nacimiento del canto sagrado en Occidente.

Tres son los aspectos de la cantilación:

- Acentuación, que se produce mediante la elevación melódica de la sílaba que lo porta.
- Puntuación: cesuras que se producen en determinados momentos para puntuar las frases y hacerlas inteligibles.
- *Iubilus* o melisma: procedimiento estrictamente musical, que consiste en hacer melodía sobre una sílaba.

Se encomendaba a un solista que, por un lado daba rienda suelta a su capacidad de improvisación, pero por otro está sometido a sus leyes de ubicación y articulación. Comenzó situándose antes de que terminara la pieza,



en la penúltima división lógica del texto, probablemente para indicar que la pieza llegaba a su fin. Con el tiempo, fue desplazándose hacia las sílabas finales y las acentuadas.

La cantilación posee una doble función:

- Función utilitaria: el texto sagrado puede llegar más fácilmente y con claridad a los oyentes.
- Función espiritual: pone la palabra sagrada en un plano superior al de la hablada.

A principios del siglo III aparece una liturgia que conserva rasgos hebreos y griegos, pero que utiliza ya textos latinos. Entre los siglos III y IV, los fieles fueron asumiendo un pequeño papel en las celebraciones: cada uno de los versos del salmo era completado por un breve estribillo a modo de respuesta que dependía de cada celebración litúrgica: es la salmodia responsorial. Se trataba de melodías fáciles de recordar, presentadas previamente por el solista: por eso lo más habitual era que el estribillo fuera la segunda parte del primer verso de cada salmo. Posteriormente se añadieron palabras propias del tiempo litúrgico, como la palabra *Alleluia*. Con el tiempo, se enseñó a los fieles otra respuesta, que podía proceder de otro versículo del salmo, para conseguir mayor variedad.

## **2. EL FIN DE LA CLANDESTINIDAD**

En el siglo IV se producirán una serie de hechos que influirán decisivamente en la situación de los cristianos:

- El latín pasaría a ser la lengua oficial de la Iglesia.
- El Edicto de Milán, promulgado por el emperador Constantino en el 313 permitió la libertad de cultos.
- El 3 de marzo de 321 el domingo se reconoció como festivo para todas las personas, fueran o no cristianas.

- En el 325 se celebró en Nicea (hoy Iznik, Turquía), el primer concilio ecuménico de la Iglesia, que estableció un calendario de celebraciones, la fecha de la Pascua, y creó jurisdicciones metropolitanas gobernadas por distintos patriarcas.

El aluvión de conversos tras el edicto de Milán obligó al establecimiento de una estructura cronológica (año litúrgico) y simbólica. Surge la necesidad de no dejar nada a la improvisación, como había sido normal en siglos anteriores, sobre todo en lo que se refería al orden de las lecturas y los textos de oraciones y cantos, para oponerse con eficiencia a las nacientes herejías. Se atribuyen al papa san Dámaso (366-384) la primera redacción de las oraciones para la celebración.

Surgen también unas composiciones líricas, los himnos: composiciones métricas fáciles que suponen la transición hacia el canto litúrgico propiamente dicho. Se cantan con melodías sencillas, posiblemente populares, y terminan con una doxología más o menos desarrollada: nacieron para combatir las herejías que aparecen en esos momentos, sobre todo las que niegan la Trinidad y la divinidad de Cristo: por eso las doxologías. Estos himnos se desarrollan antes en Oriente, y entre los de la Iglesia occidental destacarán los de san Ambrosio (340-397). Éstos, en general, no tenían una melodía fija para cada texto, sino que se adaptan a melodías con su misma métrica. En los siglos VI-VII se escribirán con música propia.

Uno de los principales testimonios sobre la liturgia y la música cristiana de los primeros siglos se encuentran en el "Itinerario de la virgen Egeria", una monja que, desde Galicia, peregrinó a Jerusalén del 381 al 384 escribiendo una detallada descripción de las ceremonias que se realizaban en los distintos lugares por donde pasaba, atestiguando el uso de himnos y antífonas. Los textos patrísticos de los siglos IV-V hablan de la participación entusiasta de los fieles en el canto, donde el canto al unísono es visto como símbolo de la unidad de la asamblea:

No obstante, también había opiniones contrarias al uso del canto, sobre todo entre los eremitas. San Agustín advertía de los peligros de dejarse llevar por la

belleza externa del canto: *“Floto entre el peligro de lo agradable y la experiencia de lo útil, y (...) me inclino por el mantenimiento del canto en la Iglesia, a fin de que el encanto del oído mueva a la piedad al espíritu aún débil.”* Y en el mismo sentido se expresa san Juan Crisóstomo: *“He aquí por qué la recitación de los salmos va acompañada de canto: Dios, viendo la indiferencia de un gran número de personas, que no tienen afición alguna por la lectura de cosas espirituales y no pueden soportar el trabajo serio del espíritu que ellas requieren, ha querido hacerles este esfuerzo más agradable y quitarles hasta la sensación de fatiga. Ha unido, pues, la melodía a las verdades divinas, a fin de inspirarnos, por el encanto de la melodía, un gusto muy vivo por estos himnos sagrados”.*

Así que ¡todo el mundo a cantar! Aunque entonces como ahora, no todos tuvieran cualidades: *“Aunque alguno sea, como se suele decir, un kakófonos, con tal de que tenga buenas obras, para Dios es un buen cantor. El siervo de Dios cante de tal forma que no se goce en la voz, sino en las palabras que canta.”*(San Jerónimo).

A pesar de ello, los Santos Padres también hablarán de las condiciones necesarias para el canto cristiano: al solista, que adquiere gran relieve a la hora de cantar el salmo, se le exige que la sonoridad de la voz se subordine a la expresión interna de la mente y del corazón.

A mediados del siglo VI, san Benito (480-547) compiló un código para la vida en común, su Regla, donde regula todos los aspectos de la vida monástica, incluido el canto de los salmos. Entre sus disposiciones se encuentra: *“si la comunidad es numerosa, los salmos se cantarán con antífonas. Pero, si es reducida, se cantarán de manera directa.”*. Por lo que se deduce de otros textos de la Regla, se refiere al canto a dos coros, o con un “estribillo” (antífona) que precede y sigue al canto de un salmo. En principio estaba inspirada en la sonoridad del propio salmo, pero en manos de la *Schola Cantorum* las antífonas adquirirán una sonoridad propia.

Hemos citado dos términos que no habían aparecido hasta ahora, y que parecen consustanciales al canto litúrgico: *Schola Cantorum* y canto gregoriano.

### **3. EL CANTO GREGORIANO**

Entre los tipos de canto que surgen en el siglo IV, el romano-galicano será el que acabe gozando de mayor universalidad, siendo el germen del canto gregoriano. Propiamente no es una composición musical, sino una oración cantada: la música potencia el efecto y la fuerza de la oración: es el texto lo que importa, no la música.

Los autores serían monjes anónimos, sin que exista ningún manuscrito de la época de su composición: los primeros manuscritos son de los siglos VIII-IX, y hasta entonces se transmitió de forma oral. En los siglos XI-XIII aparecen piezas tardías como tropos, prosas y secuencias, en las que influye la teoría mensural, llegando estas composiciones hasta entrado el XVII.

El canto gregoriano fue un factor fundamental ligado a la política unificadora de Pipino el Breve, rey de los francos, (715-768) y de su hijo Carlomagno (742-814): para conseguir la unificación política, se buscó la unificación religiosa. El 23 de marzo de 789, Carlomagno ordena que todo el clero utilice en sus oficios el canto romano. En esta época nace el nombre de canto gregoriano, dado al canto litúrgico romano-galicano, por atribuirse su composición primero, su recopilación después, al papa san Gregorio Magno (540-604), como argumento de autoridad: de hecho, hacia el año 800 empezó a ser llamado “Doctor de la Iglesia”, aunque su reconocimiento como tal no llegaría hasta 1295. La atribución se debe a su biógrafo, Juan Diácono, que escribió su “*Vita Sancti Gregorii*” trescientos años después.

Las principales aportaciones de san Gregorio al canto litúrgico de la Iglesia al parecer fueron:

- La prohibición del canto de los diáconos, alegando que les distraía de sus labores fundamentales: el ministerio de la Palabra y la distribución de las limosnas.



- Impulsa la *Schola cantorum*, que se consolida entre los siglos V y VI como grupo especializado en la ejecución de los cantos. Podemos definir tres estilos en la manera de ejecutar el repertorio:
  - Estilo silábico: el más sencillo, que se adopta para la salmodia, la cantilación y las intervenciones de celebrantes y ministros.
  - Estilo neumático: “células” empleadas por la *Schola*.
  - Estilo melismático: ornato con una fuerte carga lírica, que se confía al solista.

La transmisión del material pasaba necesariamente por la labor interpretativa de los cantores, que daban vida a los textos litúrgicos recurriendo a la tradición melódica conocida de memoria, y rehecha con estilemas (construcciones formales características) aprendidos con un estudio a veces muy prolongado.

Terminado el periodo de improvisación oral, desde el siglo IV al VI se llevó a cabo la redacción del canon romano y la formación de los textos relativos a las otras celebraciones. Pronto, el material litúrgico se fragmentó en función de los diversos ministerios, y nacieron los libros litúrgicos:

- *Liber Sacramentorum*: textos del presidente de la celebración, obispo o presbítero.
- *Capitularia*: secciones de las Escrituras que deben leerse.
- *Antifonarium Offici*: canto para la liturgia de las horas.
- *Liber Gradualii*: cantos de la misa.

Desde mediados del s. VIII-IX ya se encuentra consolidada la liturgia romana. La estructuración del ritual consagra la separación radical entre asamblea y clero. Incluso la comunión se convirtió en un acto que se celebraba cada vez más raramente.

Respecto a la música en las celebraciones, en esos siglos se formó el repertorio del propio de la misa: los cantos que cambian en cada celebración, cinco en total (Introito, Gradual, Aleluya, Ofertorio, Comunión), que puso definitivamente fuera de las posibilidades de la asamblea el cántico de sus textos. Por lo que se refiere al ordinario, con la evolución melismática, también acabó pasando a la

*Schola*, en el siglo VIII; así, cuando comienza el siglo IX, en las celebraciones la asamblea se limita escuchar lo que cantan los ministros especializados en ello.

#### 4. LOS TROPOS Y LAS SECUENCIAS

En la Edad Media hubo dos procedimientos básicos para solemnizar más las ceremonias: tropos y polifonía.

Posiblemente para memorizar las largas secciones melismáticas sin texto, hacia el siglo IX comenzaron a introducirse en éstas pequeñas secuencias literarias, en un procedimiento mnemotécnico atribuido al monje franco Notker Balbulus (840-912). Por otro lado, el enriquecimiento de la liturgia con celebraciones específicas (misas y oficio de la Virgen, de los santos, de difuntos) hizo que se adaptaran textos a melodías ya existentes para poner de relieve algunas piezas en celebraciones solemnes. Como consecuencia, a finales del siglo VIII surgieron los tropos (del griego tropos, movimiento, en el sentido de transformación, cambio). Podemos definirlos como adiciones, desarrollos y paráfrasis puestas en música, de los cantos de la misa y del oficio.

- Primeramente se adaptaron textos a una melodía preexistente (tropo melógeno). Frecuente en Kyrie y Aleluya, donde existían melismas donde poder encajar el texto. Es el procedimiento conocido como prosulación (de prósula, diminutivo de prosa): adaptación silábica de un texto a una melodía previa.
- Sin embargo, *Gloria*, *Sanctus* y *Agnus Dei* no tenían melismas, por lo que, para poder intercalar texto, se alargaba el fragmento (*caudae*) intercalando texto y música nuevo (tropo logógeno). Ante un texto del Antiguo Testamento, se introducía uno del Nuevo para explicarlo; incluso llegaban a exponerse ideas ligadas con las controversias filosóficas y teológicas del omento, que se transmitían entremezcladas con los textos de la misa. Así, una interpolación del Santo dio lugar al texto del *Ave verum corpus*.
- Un tercer tipo, discutido, pues sería un tropo “sin palabras”, es el tropo meloforme: adición de melodía a melismas situados en la sílaba final de palabra, o neumas añadidos al final de una pieza.

Respecto a las secuencias, originalmente son melismas añadidos al Aleluya, cantados con la vocal “a” al final del *iubilus*. Es decir, un gran tropo meloforme de Aleluya. Aunque en su estructura normal el Aleluya es seguido de un versículo, en algunos casos existen aleluyas sin verso, pero seguidos de un largo melisma, la secuencia, pues etimológicamente “secuencia” es “lo que sigue”, el melisma que seguía al Aleluya.

La secuencia tendrá un gran desarrollo desde el siglo IX. Sabemos por Amalario (†850) que en 830 era habitual cantar la secuencia para sustituir al *iubilus* del Aleluya.

El Concilio de Trento (1546-1563) prohibió los tropos, con mención expresa para que los sacerdotes no permitiesen que los cantores u otros personajes cantaran versos en el Sanctus o en el Agnus Dei. Para entonces, sin embargo, los tropos ya habían perdido su importancia a favor de las composiciones polifónicas, y muchos habían sido ya olvidados.

## **5. LA NOTACIÓN MUSICAL**

Hasta el siglo VIII, la transmisión de los cantos era oral, pero el gran desarrollo del repertorio con los tropos y las secuencias, obligó a plantearse un sistema de escritura. Los primeros signos convencionales aparecieron en Francia, Italia y Alemania a partir del siglo IX.

En una fase arcaica, el texto sólo se indicaba en el íncipit, mientras que la música se indicaba mediante los movimientos melódicos ascendentes y descendentes, y las ornamentaciones, constituyendo un simple recordatorio de las piezas que los cantores ya habían aprendido oralmente.

En torno al año 1000 comienzan a indicarse la altura de los sonidos. La simplificación que supuso a partir del XII la notación cuadrada supuso el comienzo de una pérdida gradual de los matices rítmicos y dinámicos contenidos en los neumas. Felipe de Vitry (1291-1361), poeta, sacerdote y obispo de Meaux, desempeñará un importante papel en la fijación de la música escrita.

## 6. LA POLIFONÍA

La polifonía se desarrolló con la práctica de tropos y secuencias, por su contribución a poner a punto una notación musical con un sistema preciso de duraciones, que se irá refinando entre los siglos XII y XIII.

A partir del siglo VII parece que existían entre los parafonistas romanos la costumbre de relacionar una voz con un registro más bajo.

El primer modo de conseguir voces distintas fue la diafonía: basada al principio en la improvisación, suponía que a la voz principal (*principalis*) se añadía una voz (*vox organalis*), a una quinta o cuarta de la *principalis*: es el *órganum paralelo*.

El llamado *occursus*, u *órganum* paralelo modificado, las voces comienzan y terminan sus estrofas al unísono, separándose progresivamente para buscar intervalos no más amplios de una cuarta, sin rechazar las disonancias.

Por otro lado, la creación de las cofradías, consecuencia de la predicación itinerante de los dominicos, favorecieron la especialización del canto en lengua vernácula. El repertorio de la Pasión, prerrogativa de las cofradías marianas, desempeñó un papel determinante en las asambleas, en cuya actividad nació la laude.

A finales del s. XII se desarrolló una escuela de compositores en la catedral de *Notre Dame* de París, empeñados en dar más brillo a las celebraciones con los nuevos hallazgos musicales. Se trataba de agregar al canto llano una voz ornamental que enriqueciera la música de los días de fiesta. Estos primeros experimentos polifónicos se encuadran en la llamada "*Ars Antiqua*". A Leonin (1135-1201) se le atribuye el "*Magnus liber organi*", con *organum* a dos voces. Perotin, a quien se considera miembro de la escuela de *Notre Dame* (h. 1160-1230), revisó esta obra e intercaló breves secciones llamadas cláusulas (*clausolae*) a tres o cuatro voces.



Lo aprendido en la composición de tropos y secuencias, la libertad de las *clausulae* organales y el uso de textos profanos se unen para crear una nueva forma musical: el motete. Al principio era una forma de carácter religioso ejecutada en la iglesia, sobre todo al finalizar el rito, pero pronto se añadió el francés al latín, y comenzó a escucharse fuera del templo.

La fijación del valor de las notas y el uso de acordes dará paso al *Ars Nova* en el siglo XIV, desarrollado en torno a la escuela de *Notre Dame* de París. En una primera generación destacará la escuela italiana (vg. Francesco Landini), la inglesa (John Dunstable) y la holandesa (Gilles Binchois, Guillaume Dufay), cantores de la escuela papal y de la corte de Borgoña.

Los compositores de la segunda generación pasarán de una nación a otra, ejerciendo mutuamente sus influencias. Lo más característico de la polifonía de esta época será el contrapunto: entrelazamiento de líneas melódicas, formando una complicada arquitectura sonora, donde se pierde el sentido del texto. Pero, en aquellos días, la asamblea, que había dejado de cantar cuando la dificultad de las piezas se lo impidió, ya era completamente espectadora del rito, pues tampoco era capaz de entender la lengua latina en la que se celebraban. La música se impone a la misma liturgia, separándose el Sanctus del Benedictus para realizar la consagración entre ellos, y no interrumpir demasiado el rito.

La polifonía franco-flamenca será la que pase a dominar la música europea, con figuras como Johannes Ockenghem (1425-1495) y Jacob Obrecht (1430-1505).

La gran figura que culmina este periodo será Josquin Desprez (h. 1440-1521). Fue alumno de Ockeghem, y uno de los contrapuntistas más hábiles del s. XV. Junto al dominio perfecto de la técnica, intenta prestar expresión a las palabras, reproduciendo el contenido anímico de éstas. Viajó frecuentemente por Italia y trabajó en la capilla papal, influyendo fuertemente en los compositores italianos, y contribuyendo al gran desarrollo de la polifonía, que culminará con Palestrina, Victoria y Lasso.

Llegará luego el Concilio de Trento (terminado en 1563), que en el aspecto de la música litúrgica trató de recuperar la preeminencia del texto, y 400 años más de música vocal, donde la música litúrgica seguirá siendo parte fundamental a través de misas, motetes, corales, pasiones, cantatas y oratorios. Sin alejarnos mucho de la fecha del Concilio, hacia 1570, Thomas Tallis componía un motete a 40 voces (8 coros a 5 voces).

Pero todo empezó a una sola voz...

## **BIBLIOGRAFÍA**

ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

BASURKO, Xavier. "La música en la tradición cristiana". En: *La música en la Iglesia de ayer a hoy*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1992. p. 27-55.

GARBINI, Luigi. *Breve historia de la música sacra*. Linares de la Puerta, Josefa (trad.) Madrid: Alianza Editorial, 2009.

RAMOS, Teresa. "El canto gregoriano en la historia". En: *La música en la Iglesia de ayer a hoy*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1992. p. 51-84.