

La música en los países borgoñones en la primera mitad del siglo XV

Leonardo Arenas López

Resumen

En este breve artículo divulgativo se aborda la música en los países borgoñones en la primera mitad del siglo XV y se proponen algunas estrategias pedagógicas para su enseñanza en la asignatura de “Historia de la música” que se imparte en los conservatorios de música.

Introducción

Hacia el año 1400, los dos estilos musicales, distintos hasta entonces, de Francia e Italia, comenzaron a interrelacionarse. Este estilo internacional incipiente habría de enriquecerse durante el siglo XV gracias al aporte de corrientes provenientes de otras fuentes, sobre todo de Inglaterra y de la zona de los Países Bajos.

Después de 1400, más o menos, una nueva sencillez comienza a cultivarse particularmente en la corte borgoñona. La música eclesiástica, que había caído en la oscuridad, comienza una vez más a recuperar su puesto en el arte musical. No toda la música de principios del siglo XV pertenece al nuevo estilo; alguna es tan compleja como la de la época precedente.

El Ars subtilior

Si hacia 1350 había un estilo que pudiera reclamar para sí el representar una tradición polifónica “central” (este es el término utilizado por Atlas, 2002a), ése era el del Ars nova francés. En conjunto, mientras Inglaterra e Italia constituían tradiciones importantes secundarias, era Francia la que asumía el papel protagonista.

Una de las características que impregnaron la música francesa durante buena parte del siglo XIV fue la tendencia a la complejidad. Esto es particularmente evidente en el motete isorrítmico, con sus taleas y colores a menudo no sincronizados y su uso de la disminución proporcional en taleas sucesivas.

Durante el último cuarto de siglo, esta afición a la complicación se convirtió en algo de obsesión. Un grupo de compositores tanto franceses como italianos, activo en centros

culturales tales como la corte papal de Aviñón y en otras cortes de Francia meridional y del Norte de España, comenzó a deleitarse en la complejidad. El estilo de estos compositores suele denominarse ahora generalmente con el nombre de *Ars subtilior* (arte sutil). Este estilo se caracteriza principalmente por su extrema complejidad rítmica. La síncopa había formado parte del conjunto de enseñanzas de Philippe de Vitry, pero en esta música el principio se llevó al extremo. En particular, la melodía solista muestra los matices más sutiles, el tiempo está subdividido de las maneras más diversas. Las texturas también son muy complicadas rítmicamente, en ocasiones se emplean complejos polirritmos y los ritmos cruzados también se usaron extensamente. Las armonías se desdibujan intencionadamente mediante retardos y síncopas. Compositores como Solage, Jacob Senleches, Anthonello da Caserta o Matteo da Perugia llevaron a su límite las posibilidades del sistema notacional del siglo XIV.

Al final, la reacción no se hizo esperar: un movimiento hacia la simplificación y la claridad. Cuando esto ocurrió, a comienzos del siglo XV, emergió en forma de una nueva tradición central en los Países Bajos, cuya mayor parte caía dentro de los dominios de los duques de Borgoña.

La nueva tradición central

No fue una casualidad que esta nueva tradición se desarrollara en el ducado de Borgoña y a su alrededor, en lugar de en el reino francés. Sencillamente, el patrocinio de las artes seguía al poder político y a la riqueza comercial. Los duques de Borgoña, aunque vasallos feudales de los reyes de Francia, eran virtualmente sus pares en materia de poder. Durante la segunda mitad del siglo XIV y en los primeros años del XV, en virtud de una serie de matrimonios políticos y de una orientación diplomática que aprovechó plenamente los apremios de estos reyes en la guerra de los Cien Años, adquirieron la posesión de territorios que comprendían la mayor parte de los que integran, en la actualidad, Holanda, Bélgica, el noroeste de Francia, Luxemburgo y la Lorena; estas tierras fueron añadidas por los monarcas a sus feudos originarios, los medievales ducado y condado de Borgoña en el centro-este de Francia.

A finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV se establecieron, a través de toda Europa, capillas con ricos recursos musicales; papas, emperadores, reyes y príncipes competían por disponer de los servicios de eminentes compositores y cantantes. Los duques borgoñones mantenían una capilla con los necesarios grupos de compositores, cantantes e instrumentistas que se ocupaban de crear la música para los oficios religiosos y también contribuían a los entretenimientos profanos de la corte, así como de acompañar a sus señores en los viajes. La corte y capilla de Felipe el Bueno, duque de Borgoña en la primera mitad del siglo XV (de 1419 a 1467), fue la más brillante de Europa. Debido a que Felipe el Bueno y su sucesor Carlos el Temerario, pasaron muy poco tiempo en la capital de Borgoña, Dijon, y permanecieron más bien en el norte, la mayoría de sus músicos procedía de Flandes y los Países Bajos.

La atmósfera cosmopolita de la corte del siglo XV se vio constantemente renovada por numerosas visitas de músicos extranjeros y por el hecho de que los propios miembros de la capilla se hallaban continuamente en movimiento y emigraban de una corte a otra como respuesta a "mejores ofertas". Bajo tales circunstancias, el estilo musical no podía sino ser internacional; el prestigio de la corte borgoñona era tal que el tipo de música que en ella se cultivaba influyó en otros centros musicales europeos, tales como las capillas del papa en Roma, del emperador de Alemania, de los reyes de Francia e Inglaterra y en las diversas cortes italianas.

Otro aspecto que contribuyó a la nueva tradición central fue la sólida base de educación musical que en los Países Bajos proporcionó la *maîtrise* o escolanía, ligada a las grandes catedrales y colegiatas de la zona, que localizaba el talento en edades tempranas y procedía después a educarlo en las destrezas necesarias.

La nueva tradición central se desarrolló en los Países Bajos hacia 1400 y arraigó con firmeza. Hasta los años veinte del siglo XVI, definió el estilo internacional-cosmopolita de la música culta polifónica; casi todos los compositores importantes procedían de sus fértiles terrenos, desde los que se propagaban con rapidez y en todas direcciones tanto compositores como composiciones.

Incluso en las décadas que siguieron, cuando pasaron a un primer plano otros estilos e ideas estéticas, el estilo contrapuntístico de los Países Bajos seguía considerándose como el estilo “clásico” y, con algunas modificaciones, formó todavía la base del estilo de Palestrina en los años posteriores del siglo XVI. Al final, la música culta polifónica de los siglos XV y XVI (ya sea sacra o profana o esté entre ambas) ha de considerarse un arte del Norte, siendo el término “franco-flamenco” la mejor manera de designarlo.

Johannes Ciconia

Aproximadamente a finales del siglo XIV comenzaron a establecerse en Italia compositores septentrionales. Johannes Ciconia (ca. 1370-1412), compositor y teórico nacido en Lieja, después de permanecer en diferentes ciudades italianas en la última década del siglo XIV, se estableció en Padua a principios del siglo XV. Allí desarrolló una carrera musical muy exitosa, siendo considerado uno de los más importantes compositores de su tiempo. La estancia de Ciconia en Italia marcará el comienzo de una ola migratoria de destacados compositores de los Países Bajos a Italia que duró casi dos siglos.

Más que cualquier otro compositor de su tiempo, Ciconia poseía un dominio completo de los estilos francés e italiano de música profana, tanto de las complejidades del *Ars subtilior* como del lirismo del trecento italiano. Tradicionalmente se consideraba que Ciconia había desarrollado sin ayuda alguna un estilo nuevo, mezclando elementos de la música francesa e italiana del siglo XIV. Sin embargo más que fundir los estilos de ambos lados de los Alpes, lo que ocurrió es que el compositor mismo se italianizó. Para decirlo de un modo más general, vemos aquí un fenómeno que se va a repetir con frecuencia en los siglos XV y XVI: el encuentro de la técnica contrapuntística franco-flamenca con el espíritu humanista de Italia. La contribución esencial del genio personal de Ciconia fue dar a la música un sentido de verdadero drama musical, algo que ningún otro compositor de la época pudo igualar hasta la llegada del joven Dufay (activo también en Italia) en los años veinte del siglo XV.

Para mostrar a los alumnos de Historia de la Música el dominio de Ciconia de los estilos francés e italiano de música profana parece evidente la necesidad de realizar audiciones de sus canciones tanto francesas como italianas. Su *virelai Sus une fontayne*, por ejemplo, muestra todas las complejidades del *Ars subtilior* (en Atlas, 2002a, se incluye el inicio de esta composición). Para ejemplificar el estilo empleado por Ciconia en sus canciones italianas se puede realizar la audición de *O rosa bella*, ballata que Atlas (2002a, p. 62) considera “su obra más deslumbrante”, y que está incluida en la *Antología de la música del renacimiento* (Atlas, 2002b). Es notable en la composición de Ciconia la pasión pura de la declamación retórica. *O rosa bella* anticipa de hecho no sólo la estética humanista del madrigal de finales del siglo XVI,

sino también, cuando es interpretada por una voz solista y un instrumento, la perspectiva todavía más orientada a la palabra de los monodistas y la ópera del Barroco temprano.

Guillaume Dufay

Guillaume Dufay (¿1397?-1474) nació cerca de Bruselas y recibió su primera formación en la catedral de Notre Dame de Cambrai. Hacia 1420 viajó a Italia y sirvió a la familia Malatesta, en Pesaro. Posteriormente, en diferentes periodos, fue miembro de la capilla papal y estuvo al servicio del duque de Saboya. Finalmente se asentó en Cambrai, donde murió.

Las obras de Dufay y de sus contemporáneos se han conservado en gran número de manuscritos, en su mayoría de origen italiano. Los tipos principales de composición de la escuela de Borgoña fueron misas, magnificats, motetes y chansons profanas con textos en francés.

La fórmula cadencial borgoñona era aún, en casi todos los casos, la del siglo XIV y la figura ornamental “de Landini” sumamente común. En una nueva versión de esta cadencia, que se puede encontrar en la escritura a tres partes, la voz más grave, una quinta por debajo de la sexta en la sucesión de la sexta a la octava, salta ascendentemente una octava. Por ello, el oído escucha el efecto de un bajo ascendiendo una cuarta (como en la cadencia moderna de tónica a dominante).

La gran mayoría de las composiciones de la escuela borgoñona eran, de alguna manera, de metro ternario, con frecuentes ritmos cruzados resultantes de la combinación de los esquemas [negra-negra-negra] y [corchea-corchea-corchea, corchea-corchea-corchea], que reconocemos como hemiola. El metro binario se utilizaba principalmente en subdivisiones de obras más extensas como medio de contraste.

La canción profana francesa.

La canción profana francesa fue el tipo de composición que menos cambios sufrió con respecto al periodo anterior. En efecto, durante los dos siglos que van desde 1300 a 1500, las denominadas *formes fixes* –rondeau, virelai (y posteriormente la *bergerette*) y ballade– definieron la forma de la canción profana francesa. Así mismo la textura de las canciones de Dufay y Binchois siguió siendo similar en cierta medida a la de las canciones de Guillaume de Machaut, con un tenor sin texto y un contratenor que sostienen empleando valores más largos una voz superior (el cantus), que es la única que lleva colocada la letra de la canción y que emplea una melodía más adornada. Sus textos predominantemente empleaban el tema del amor cortés.

Durante su carrera, Dufay cultivó las tres formas fijas. De acuerdo con la refinada tradición de la ballade, la parte vocal es mucho más florida que en el rondeau. Las ballades son canciones que suelen constar de tres estrofas, cada una de las cuales emplea la misma estructura métrica y repite la misma música. Podemos representar la estructura musical de cada estrofa como $a_a a_c b C$. Las dos primeras secciones de la estrofa (*pedes* –pies–, o coplas) repiten la misma música con finales abierto y cerrado (*ouvert* y *clos*, indicados por los subíndices a y c). A continuación la siguiente sección (b), el epodo, introduce música diferente, el estribillo (C) se repite al final de las estrofas.

Una composición que puede servir para familiarizar a los alumnos de Historia de la Música con el estilo de las ballades de Dufay es *Resveilles vous et faites chiere lye*, que Atlas (2002a, p. 82) considera “la más espectacular” de sus ballades, y que incluye en su *Antología de la música del renacimiento*. Además de ilustrar las características habituales de las ballades de Dufay, esta chanson puede servir para explicar a los alumnos en qué consiste la *gematria*.

Mucho más popular que la ballade, que cayó en desuso hacia 1440, fue el rondeau, que da cuenta de casi el 80 por ciento del total del repertorio de la chanson del siglo XV. La forma poética del rondeau está constituida por una sola estrofa dividida en ocho secciones con estribillo interno; esta forma se corresponde con la música de la manera siguiente (las mayúsculas indican el estribillo): *ABaAabAB*. Sus textos a veces empleaban la forma tradicional con un estribillo de dos versos, otras, una estructura más amplia, como el *rondeau quatrain* o *cinquain*, que contaban con estribillos de cuatro y cinco versos, respectivamente.

El *virelai* se compone de tres estrofas, podemos representar la forma musical de cada estrofa como *AbbaA*. Un estribillo (A), que se repite al final, es seguido de los *pies* (bb), que en ocasiones pueden alternar finales abierto y cerrado, la *vuelta* (a) emplea la música del estribillo con distinto texto. La *bergerette* es un *virelai* que consta de una única estrofa.

Mientras que las canciones tempranas de Dufay están dominadas por la voz superior, en las canciones tardías la diferenciación rítmica y melódica entre las voces está menos pronunciada, el superius y el tenor parecen formar un dúo, con el contratenor haciendo a menudo el papel de “relleno” armónico, lo cual se reconoce por su gran extensión y por sus amplios saltos cadenciales. Otra tendencia que podemos observar en las canciones de Dufay es un uso cada vez mayor de la imitación, primero en el dúo superius-tenor, posteriormente entre las tres voces. Por otro lado, frente a los acentos marcados de sus canciones iniciales las canciones posteriores parecen fluir con suavidad, con síncopas que atraviesan la barra de compás.

La audición del rondeau *Vostre bruit et vostre grant fame* puede servir para ejemplificar a los alumnos las características de las canciones tardías de Dufay. En esta composición todos los versos comienzan con imitaciones entre el tenor y el superius, mientras que el contratenor es un “relleno” armónico.

Con respecto a la interpretación de este tipo de canciones hay que decir que hasta hace poco se asumía casi indiscutiblemente que las chansons de Dufay, Binchois y sus contemporáneos eran ejemplos de “canción acompañada”; es decir, que la voz más aguda era cantada por una voz solista, mientras que las voces inferiores eran tocadas por instrumentos. A finales de los años setenta y principios de los ochenta pudimos ser testigos de una revisión de esta opinión, cuando varios investigadores argumentaron que las chansons eran cantadas tradicionalmente a capella, un cantante por cada parte, cantándose las voces que en el manuscrito no llevaban texto con el texto del superius o bien vocalizándose.

Otro destacado maestro de la chanson fue Gilles Binchois (ca. 1400-1460). Aunque se le cita a menudo junto a Dufay, la música de los dos compositores es bastante diferente. Una de las diferencias más notables entre las chansons de Binchois y las de Dufay es su sentido de coherencia tonal a gran escala. Normalmente se puede predecir la cadencia final de una canción de Dufay con sólo ver los primeros compases, esto no lo podemos hacer con tanta seguridad en las chansons de

Binchois. Por otro lado es típico del estilo rítmico de Binchois el respeto por la barra del compás, evitándose las complicaciones rítmicas.

Una canción que puede servir para comenzar a familiarizar a los alumnos de Historia de la Música con el estilo de las chansons de Binchois es el rondeau *Triste plaisir et douloureuse joie*, una canción de una belleza melódica sin parangón y que debió ser muy apreciada en su tiempo, gozando de una rápida popularidad.

El motete

La primera mitad del siglo XV fue para el motete un período de transición, ya que las características relativamente diferenciadas que habían definido el género en el siglo XIV cedieron el paso a piezas en varios estilos diferentes. Resulta difícil dar una definición precisa del motete en esta época. Resumidamente, y reconociendo que los límites serán cada vez más borrosos a medida que avancemos cronológicamente, podemos pensar que el motete era una composición sobre un texto en latín que no tenía por sí mismo un lugar fijo en la liturgia (de la misa o del oficio). Así pues, podemos decir que durante la mayor parte del siglo XV las composiciones sobre textos estrictamente litúrgicos, como los himnos y el Magnificat (ambos parte integrante del oficio de vísperas), así como los introitos y las secuencias (ambos pertenecientes a la misa), quedaban al margen del repertorio motetístico.

Podemos también distinguir entre tres tipos estilísticos y dos funciones sociales principales. En primer lugar, el legado del Ars nova estaba ahí: el motete isorrítmico a gran escala con su cantus firmus preexistente en el tenor y un tejido verbal politextual. Las obras de este tipo estaban generalmente concebidas para ocasiones de gran ceremonia como bodas reales, dedicaciones de catedrales, coronaciones papales o firmas de tratados de paz. Estos motetes, que nos proporcionan la música más impresionante del siglo XV temprano, iban a dar sus últimos coletazos entre 1440 y 1450, después de lo cual muchas de sus características iban a ser adoptadas por las misas cíclicas sobre cantus firmus, más grandiosas todavía. Una obra de este tipo, que puede servir para ilustrar a los alumnos este género, es el motete de Dufay *Nuper rosarum flores*, escrito para la consagración de la iglesia de Santa María del Fiore de Florencia en 1436. Esta composición aparece recogida en la *Antología de la música del renacimiento* (Atlas, 2002b), asimismo en *La música del renacimiento* (Atlas, 2002a) se incluye un extenso comentario de esta pieza.

El segundo tipo estilístico era el llamado motete en estilo cantinela (la terminología es moderna). Aquí, la escala total es más pequeña e íntima, el cantus firmus preexistente puede estar o no estar presente, y todas las voces cantan un solo texto. En general, hay cierto lirismo y expresividad que faltan en las obras isorrítmicas más formales y se suele emplear una sencilla homofonía. Estos motetes estaban concebidos con fines religioso-devocionales, y solían cantarse en los oficios dedicados a la Virgen María. Un ejemplo que puede servir para ilustrar este tipo de composiciones a los alumnos es *Ave regina caelorum*, motete de Dufay compuesto probablemente antes de 1430 sobre esta antifona que también aparece en la antología de Atlas.

Por último, un tercer tipo de motete adoptó claramente el estilo de la chanson, dominado por el agudo. Este tipo de motetes podían cantarse tanto en ocasiones ceremoniales como en religioso-devocionales. *Francorum nobilitati*, del compositor francés Beltrame Feragut puede ser utilizado para ejemplificar este tercer tipo de motete (el inicio de esta composición está incluido en Atlas, 2002a).

Desde mediados del siglo XV empezó a tomar forma un nuevo estilo de motete – llamado a veces (hoy en día) “motete de tenor”– con tenores de canto llano como cantus firmi, pero sin que, por lo demás, tuviesen mucha semejanza con los tipos medievales más antiguos. Aunque su concepción no era menos grandiosa que la del motete isorrítmico, sí se apartó de la rigidez formal del Ars nova para desarrollar un mayor significado expresivo. Este tipo de motete presenta una mayor igualdad entre voces con un ocasional uso de la imitación. Probablemente este nuevo estilo de componer motetes procedió del mismo género que, irónicamente, sustituyó al motete isorrítmico a mediados de siglo como composición preferida para las grandes ceremonias: la gran misa cíclica sobre cantus firmus a cuatro voces. De este modo, hay un claro círculo estilístico en el que el motete isorrítmico da paso a la misa cíclica sobre cantus firmus influyendo también en ella, la cual a su vez se desarrolla junto al motete de tenor de finales del siglo XV, influyendo en este. En la *Antología de la música del renacimiento* (Atlas, 2002b) se incluye la tercera y última composición de Dufay sobre la antifona *Ave regina caelorum*, que ejemplifica este tipo de motete.

La polifonía litúrgica

Fue en la misa donde los compositores borgoñones desarrollaron por vez primera un estilo musical específicamente sacro. Antes de 1420, aproximadamente, las diversas secciones del ordinario se componían como piezas independientes (con excepción de la Misa de Machaut y de unas pocas otras), aunque ocasionalmente un compilador podía reunir esta clase de números separados y formar un ciclo unificado. Uno de los logros principales del siglo XV fue el de establecer como práctica regular la composición polifónica del ordinario como un todo musicalmente unificado. Al principio sólo se relacionaban de manera musical perceptible un par de secciones (por ejemplo, el Gloria y el Credo); sin embargo, poco a poco se extendió esta práctica hasta abarcar las cinco divisiones del ordinario.

El modo más práctico de lograr una relación musical definida y perceptible entre las diversas secciones de una misa era el de emplear el mismo material temático en cada una de ellas. Al principio, la relación consistía en comenzar cada movimiento con el mismo motivo melódico, habitualmente en la voz aguda (a una misa que utiliza este recurso se la denomina a veces *misa motto*); pero esta técnica pronto se vio superada por otra o por su combinación con ella: la del empleo del mismo cantus firmus en cada movimiento. La forma musical cíclica resultante se conoce como *misa de cantus firmus* o *misa de tenor*. Las primeras misas cíclicas de esta índole fueron escritas por compositores ingleses entre 1420 y 1435, pero esta forma pronto se vio adoptada en la Europa continental y hacia la segunda mitad del siglo XV ya se había convertido en la forma acostumbrada.

El cantus firmus se colocaba en el tenor, esto es, la parte inmediatamente superior a la más grave; esto permite armonizar cualquier nota de tres maneras distintas (a diferencia de las dos únicas posibilidades que ofrecería el colocarlo en la voz inferior, ya que las cuartas están prohibidas entre la voz grave y cualquiera de las demás voces). La nueva concepción musical del siglo XV requería que la voz más grave fuera libre para poder funcionar como cimiento, sobre todo en las cadencias. Sin embargo, utilizar como voz inferior una línea melódica dada, que era lo habitual anteriormente, habría limitado la libertad del compositor. Por debajo del tenor se situó otra parte que, al principio, se denominó *contratenor bassus* (contratenor bajo) y, más adelante, simplemente *bassus*; por encima del tenor se colocó un segundo contratenor, llamado *contratenor altus* (contratenor alto), luego *altus*; se conservó en la posición superior

extrema la parte de soprano, diversamente denominada *cantus* (canto o melodía), *discantus* (discanto) o *superius* (voz superior). Estas cuatro voces nacieron hacia mediados del siglo XV y su distribución ha subsistido como patrón hasta nuestros días.

Otra herencia recibida del motete medieval fue el hábito de escribir el cantus firmus del tenor en notas más largas y de modo isorrítmico, lo cual se hacía imponiendo determinado esquema rítmico a una melodía de canto llano dada, que se repetía luego con el mismo esquema, o bien conservando el ritmo original de una melodía profana dada. Este esquema rítmico podía ser repetido además por aumentación o disminución. De este modo, al igual que en el motete isorrítmico, la identidad de la melodía preexistente puede verse disfrazada por completo, tanto más cuanto que ahora se halla situada en una voz interior, en lugar de estarlo en la más grave, como sucedía en el siglo XIV; a pesar de todo, su poder regulador para unificar las cinco divisiones de la misa resultaba innegable. Las melodías utilizadas como cantus firmi se tomaban de los cantos llanos del propio o del oficio, o también de alguna fuente profana; casi siempre era la parte de tenor de una chanson; en ningún caso tenía relación litúrgica alguna con el ordinario de la misa. El nombre de la melodía preexistente se aplicaba a la misa a la cual servía de cantus firmus.

Excepto en el Kyrie, un procedimiento habitual consistirá en introducir un dúo entre las dos voces superiores antes de hacer entrar el cantus firmus en el tenor junto con el bajo. Así mismo será habitual suprimir el cantus firmus por completo en algunos pasajes como: "Christe", "Pleni sunt caeli", "Benedictus" y Agnus II.

Una de las misas más destacables de Dufay es la *Missa Se la face ay pale*, basada en el tenor de una ballade propia. Esta composición puede servir para explicar a los alumnos en qué consiste una misa de cantus firmus, esta composición es incluida en la antología de Atlas y asimismo es comentada en su monografía sobre el Renacimiento. En el Kyrie, el Sanctus y el Agnus Dei, se dobla el valor de cada nota de la ballade, presentando cada uno el tenor una vez. El Gloria y el Credo, por otra parte, presentan cada uno el tenor completo tres veces según un esquema de disminución de 3:2:1, es decir, después de enunciados sucesivos en aumentación triple y doble, se mueve a la velocidad que tenía en la chanson. Dufay aplicó el método del motete isorrítmico a gran escala. Mientras que en esta misa el cantus firmus se limita al tenor en la posterior misa de Dufay basada en el chanson favorita *L'homme armé* (*El hombre armado*), la melodía del cantus firmus permea otras voces. Este procedimiento progresivamente se generalizará en las misas de cantus firmus.

Cabe preguntarse qué es lo que motivó a los compositores a querer dar un sentido de unidad musical a las cinco secciones del ordinario. Al fin y al cabo, sólo el Kyrie y el Gloria se interpretan seguidos uno de otro. Se han sugerido dos razones distintas. Una es puramente musical: la idea de unidad era una idea estética, y el proceso de unificación ilustra el triunfo de valores estético-musicales sobre aspectos prácticos de la liturgia, que no exige en realidad unidad alguna. La otra explicación es que la misa cíclica sirve para asociar la música a una ocasión específica, ya que los textos del ordinario son los mismos durante todo el año litúrgico. El cantus firmus se convierte en una especie de emblema, un emblema que hace que la polifonía sea apropiada para la celebración específica de que se trate. Al final, las dos razones parecen complementarse entre sí, ya que, aunque la elección del cantus firmus hubiese sido dictada por las exigencias socio-litúrgicas, el vivo deseo de unificar tenía probablemente raíces musicales-estéticas.

Además de componer ciclos del ordinario de la misa los compositores del siglo XV no dejaron en absoluto de lado el propio de la misa, componiendo frecuentemente ciclos de introito, gradual, aleluya, ofertorio y comunión. Los compositores generalmente componían la música del propio a una escala pequeña, parafraseando la melodía gregoriana en la voz más aguda. Otro tipo de misa es la llamada misa plenaria, en la que el compositor componía tanto el ordinario como el propio para una festividad determinada.

El oficio de vísperas fue el que más atrajo a la polifonía. Los compositores de los siglos XV y XVI centraron su atención principalmente en el himno y el Magnificat. De hecho, después del ordinario, el Magnificat era la parte de la liturgia para la cual se componía música con mayor frecuencia.

Bibliografía.

- Atlas, A. W. (2002a). *La música del renacimiento*. Madrid: Akal.
- Atlas, A. W. (ed.) (2002b). *Antología de la música del renacimiento*. Madrid: Akal.
- Caldwell, J. (1996). *La música medieval*. Madrid: Alianza.
- Cullin, O. (2005). *Breve historia de la música en la Edad Media*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Hoppin, R. H. (1991). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- Hoppin, R. H. (ed.) (2002). *Antología de la música medieval*. Madrid: Akal.
- Gallico, C. (1986). *La época del humanismo y del Renacimiento*, Historia de la Música, vol. 4. Madrid: Turner.
- Gallo, F. A. (1983): *El medioevo. Segunda parte*, Historia de la Música, vol. 3. Madrid: Turner.
- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2005): *Historia de la música occidental*, vol. 1. Madrid: Alianza.
- Reese, G. (1988): *La música en el Renacimiento*, 1. Madrid: Alianza.