

Música y sociedad en la Edad Media¹
Una mirada diferente de la sociedad medieval a través de los
ojos de la música²

Germán Estibiarria³

Introducción

Este trabajo se realizó partiendo de un supuesto fundamental que sirvió a la vez, como hipótesis para el análisis. El supuesto decía que la Iglesia medieval, se opuso terminantemente a toda manifestación artística profana, que atentase contra el orden eclesiástico o no mantuviese los cánones de erudición de la Iglesia, siempre esto llevado al campo de la música. Si bien esta hipótesis no es desechable por completo, se tiene que reformular en gran parte. La Iglesia como el centro espiritual más importante de la sociedad medieval, vigilaba toda manifestación y producción artística que la afecte y vaya en contra de sus preceptos, de hecho muchos músicos eran perseguidos y combatidos por sus obras, que generalmente poetizaban con sus versos contra la Iglesia. Pero una cosa es la disputa individual que la Iglesia tiene con algunos artistas o por alguno de los temas que estos utilizaban y otra muy distinta es la evolución que se produce dentro de la propia Iglesia, o mejor dicho dentro del pensamiento en esta época, que comienza a experimentar una apertura, una humanización creciente en toda la obra poética sacra de la época. El elemento burgués juega un rol importante en este cambio de pensar.

El trabajo lo que intenta es dar un panorama amplio de los sectores que estaban vinculados con la producción artística, y dentro de esta con la musical. En esta comienza, a partir del Siglo XI, a vislumbrarse los primeros pasos de una música separada de la Iglesia y típicamente cortesana. Un objetivo que el trabajo intenta lograr es dar una explicación de la sociedad medieval, desde la perspectiva de lo musical. Para ser más claro, entender la sociedad medieval desde el arte.

Como ya se dijo ¿Qué sectores están vinculados a la producción artística?, ¿De donde surgen los llamados Trovadores del Siglo XI?, ¿A que sector social pertenecen?, ¿Qué papel ejerce la Iglesia en este proceso?, ¿Cómo evoluciona el Humanismo en una sociedad profundamente espiritualista?. Estos son todos interrogantes que se ha tratado de abarcar y poder brindar una imagen clara de la época, abordándola desde una perspectiva no muchas veces utilizada.

Se toma el caso del desarrollo de la música, básicamente profana, en el ámbito de Francia y Alemania, tomados como casos paradigmáticos

dentro de Europa, salvo Italia que seguirá un camino diferente de evolución que hará eclosión más tarde en el tiempo, hacia el Siglo XIV-XV, ya con lo que conocemos del Renacimiento, y que por cuestiones de dirección del trabajo no se pudo dar continuidad y seguimiento a este caso.

Dentro del ámbito de la música francesa y alemana, el tema de las cortes y la música caballeresca, ocupa gran parte del trabajo. Trovadores, Troveros, Minnesänger, Meistersinger, Vagantes y otros más, son nombres pocos acostumbrados en historia, pero que en este trabajo son frecuentes.

I. Panorama de la vida y el arte en la edad media

Hacia el año mil todo lo que anteriormente está ligado a la vida del feudo, desde la economía a la cultura y la misma religión, todo experimenta la necesidad de una liberación, que estimule a los hombres a dirigir sus impulsos más hacia los objetos concretos de la realidad que hacia la vida ultra terrena.

Las poblaciones, el comercio, los cambios (en los que la moneda adquiere un valor importante en la circulación y activación de la economía feudal), aumentan de un modo notable. Florecen gradualmente todas las actividades sociales y económicas. Comienza a movilizarse toda la sociedad.

Aún en los mismos campos, donde la influencia del feudalismo ha sido más profunda los hombres de la gleba viven con menos dureza, e incluso las actividades agrícolas participan de un general florecimiento de la civilización y la cultura.

Se abren escuelas y universidades que favorecen la difusión de la cultura fuera del estrecho ámbito eclesiástico y señorial. Las pequeñas ciudades incrementan su población y en poco tiempo, se convierten en centros de febril producción artística y por consiguiente el tráfico de esta nueva mercancía también adquiere importancia.

Un nuevo personaje, el rico mercader, símbolo de una economía libre, asentada sobre el cambio y el comercio, aventaja muy pronto al señor feudal, apegado a su castillo y a la cerrada economía de sus tierras.

Las cortes son un fenómeno que también caracteriza la vida social y las costumbres europeas especialmente en las regiones francesas.

Estas cortes, constituyen un núcleo aristocrático, refinado, que gira alrededor de la figura del príncipe, y que acoge, a veces, lo mejor de la clase intelectual. Son como islas de civilización y cultura, donde se desarrolla una vida autónoma, casi siempre desligada de las vicisitudes políticas y de los conflictos religiosos, e inspiradas en los «ideales» cortesanos y caballerescos. Según palabras de Van der Werf «los ideales cortesanos se expresan en la elegancia ceremonial y en cubrir sus días con pasatiempos que entretengan a estos Señores»⁴.

En tomo a las «Damas» hay todo un parecer de caballerescos homenajes. Las mujeres en estos tiempos son inspiradoras de la poesía. Muchos poetas frecuentan las cortes, y no es raro que el mismo príncipe sea también poeta.

Esta nueva orientación de las formas de vida, trae como consecuencia un cambio sustancial en la producción artística. En una época en que todo lo que existe y tiene valor está en función de la iglesia y de su religiosidad. El arte no puede permanecer ajeno a esta actitud dominante, pero, en el momento que la existencia es entendida y vivida en sus valores terrenales (aunque el hombre medieval no olvida el anhelo espiritual, que sigue presente), también el arte se nutre de contenidos y características típicamente humanos.

La poesía profana del medioevo se inició en el último tercio del siglo XI con los **Trovadores** en el sur de Francia, siendo proseguida un siglo más tarde por los **Troveros** (Troúveres) en el norte de Francia y por los **Minnesänger** en el ámbito de la lengua alemana. Estos Minnesinger comienzan a componer a mediados del siglo XII y sus obras son denominadas Minnesang (Cantar de Amor), a causa del predominio de que en ella tenía la temática amorosa. Al igual que en Francia esta poesía está a cargo de la nobleza, la caballería y los ministeriales (Vasallos) de talento. Con el ocaso de la caballería y el fortalecimiento de las ciudades en el siglo XIV, el Meistersinger (Maestro Cantor) burgués releva al Minnesinger. Este traspaso de influencias de un lugar u otro se puede observar en el cuadro número 1.

El Trovador es un poeta auténtico, individual, creador lírico, en busca de rimas y ritmos. Así lo indica el verbo Trobar (Del Provenzal *trobar*, francés *Inventar*), del texto y de la melodía (Músicos- Poetas), estos se diferencian según los dialectos franceses. El límite idiomático es el Loira. Al sur de este río predominaban la **Langue d'oc** de los Trovadores, y al norte predominaba la **Langue d'oïl** de los Troveros. Constituyen la más típica expresión de la vida cortesana, y no es casual, en modo alguno, que el primero de estos poetas de quien se conocen composiciones sea un príncipe; Guillermo IX, Conde de Poitiers y Duque de Aquitania (1027- 1096).

Los Trovadores de Provenza y así como más tarde los del norte de Francia llamados Troveros, traducen formas poéticas aristocráticas en sus composiciones, enriquecidas por una expresión musical no autónoma, influenciada por la iglesia en su estética.

Durante los Siglos XII-XIII, aumenta notablemente el número de Trovadores. Se les considera como clase privilegiada y están introducidos en el ámbito de las cortes francesas.

Fue tan grande el éxito de la lírica y de la música trovadoresca francesa, que en toda Europa surgen imitadores de estos cantores como en Inglaterra, España e Italia. El modelo francés adquirió tan universal impor-

tancia y preponderancia, que hasta los mismos autores de estos países componen en lengua francesa. Pero las obras de estos autores no se han conservado hasta nuestro tiempo. Muy distinto es el caso de Alemania, donde la canción trovadoresca encuentra un terreno fecundo y da origen a un género afín, pero sustancialmente distinto, los Minnesang (Canto de amor) de los Minnesänger (Cantores de amor).

Este es el camino de la poesía en los primeros siglos siguientes al año 1000, en lo que se observa un constante deseo de relajar la austeridad de las costumbres, para alcanzar horizontes más abiertos y libres.

Este no se trata de un tránsito radical de lo sagrado, que caracteriza toda la Alta Edad Media, a lo profano, sino el nacimiento de nuevos estímulos, que, aunque no suponen un abandono de la visión religiosa del mundo y la vida; dan un nuevo valor a lo «Humano» en relación con lo «Divino», a la realidad terrena, respecto al mundo ideal de lo trascendente. Como lo expresa la siguiente estrofa de una de las obras poéticas de Jaufré Rudel, poeta francés de principios del Siglo XII, demuestra la naturalidad y exaltación de la faz humana más allá de la «divina».

«Cuando el ruiseñor, desde el frondoso bosque, da, pide y recibe amor, y derrama su placentero y alegre canto, y mira complacido a su compañera, cuando los arroyos bajan límpidos y los prados en flor, entonces, ante la nueva dicha, mi corazón se llena de alegría».

Jaufré Rudel, Principios del Siglo XII

La transformación que se opera durante estos años repercute de forma decisiva en la música, siempre al amparo de la poesía.

De la misma forma que el latín se nutre y enriquece al fecundo contacto con los diversos dialectos, con las deformaciones que, progresivamente, lo van diferenciando en cada una de las regiones; así también el Canto Gregoriano toma de la música popular una caracterización en sus voces cada vez más viva y humana.

Según Fromm «Las amplias vocalizaciones, imagen sonora del alma que contempla la divinidad, se transforman en sencillos y rítmicos pasos de danza. La música se hace a medida que pasa el tiempo y de la misma en que se afianzan costumbres logra parecerse cada vez más al hombre. La música se convierte en imagen de éste.

II. Las cortes medievales europeas

La aparición del estilo gótico da lugar al cambio más profundo de la historia del arte moderno. El ideal estilístico que hasta el día de hoy perdura y se mantiene vigente, ese ideal con sus principios de fidelidad a lo real, de indagar profundamente en el sentimiento, con su sensibilidad, tiene en el gótico su génesis.

Para este radical cambio se tuvieron que manifestar importantes cambios en los estilos; la sociedad debió cambiar y provocar estos cambios. Desde el siglo XI en adelante se producen profundos cambios en la sociedad medieval. De esta época proceden los comienzos de la economía monetaria y mercantil y los primeros signos de la aparición de una nueva clase social, la burguesía ciudadana dedicada al comercio y a la artesanía. Distinta de la sociedad feudal tradicional agraria, estamentaria y sin ninguna posibilidad de movilidad social. Una clase perturbadora del orden feudal que va a dejar su impronta en el arte y más precisamente en la música, en forma absoluta.

Con el comercio aparecen también los primeros rasgos característicos de la mentalidad capitalista. La movilización de la propiedad, su mayor facilidad para ser cambiada, su transferibilidad y posibilidad de acumularse hacen a los individuos más libres de las dependencias naturales y sociales en que habían nacido. Los individuos ascienden más fácilmente de una clase social a otra y sienten más placer y más ánimo que antes para hacer valer su propia personalidad. Su espíritu de libertad, de no aferrarse a todos los preceptos inculcados por la Iglesia, de encontrar en la vida terrena ciertos goces, que la hacen atractiva y provocan el cambio de una mirada sumamente espiritualista y aferrada a Dios como el centro, a una más humanitaria y sensible, teniendo al hombre como el centro.

En el siglo XIII, la poesía y la música que se encuentran indefectiblemente unidas, siguen estando dirigidas exclusivamente a la clase alta de la sociedad. Existen desde luego poetas-músicos de origen burgués y precisamente en las cortes, pero en la mayoría de los casos no son más que portadores del estilo caballeresco de éstas cortes y del refinamiento del gusto aristocrático.

A pesar del dominio que la aristocracia y el clero siguen manteniendo sobre las formas artísticas de la época, ese dominio ya no lo ejerce en forma absoluta. Son ejemplos de ello un nuevo arte, burgués y por sobre todo de origen laico, el arte de las catedrales góticas que es urbano y burgués; lo es en primer lugar, en contraposición al estilo románico, que era un arte monástico y aristocrático, lo es también en el sentido de que el elemento laico tiene un papel cada vez mayor en la construcción de las grandes catedrales y por consiguiente disminuye el peso específico y la proporción de la influencia artística del clero.

El arte ya no es el lenguaje misterioso de una pequeña capa de iniciados, sino que es un modo de expresión comprendido por casi todos. El cristianismo ya no es una religión exclusivamente practicada por clérigos y monjes, en ella la dimensión humana y el recurso cada vez más frecuente de la emoción, que por ejemplo se denota en las interpretaciones musicales, son muestras claras de una progresiva desestructuración del dominio

de la iglesia, o por lo menos apertura, en el arte y precisamente en la música medieval.

La estabilidad propia de la Alta Edad Media, es quebrada por la movilidad que comienza a tener toda la sociedad feudal a partir del siglo XI, «los caballeros emprenden cruzadas, los creyentes realizan peregrinaciones, los comerciantes viajan de una ciudad a otra, los campesinos abandonan su gleba, artesanos y artistas van de logia en logia, los maestros escolares de universidad en universidad, etc.»⁵.

El comienzo de la desaparición del latín como lengua única de la enseñanza, fruto del avance del comercio exterior, que exige el conocimiento de lenguas vulgares fuera del latín, trajo consigo la desaparición del monopolio de la educación en manos de la Iglesia y una secularización de la cultura. «Para el Siglo XII existían en muchas ciudades de Europa escuelas donde se enseñaba lenguas vulgares»⁶, ya en el Siglo XIII existen seculares que no dominan en lo más elemental el latín. La música no escapa a esta realidad y ya para el Siglo XI se comienza a manifestar los primeros signos de laicización del arte musical a manos de Juglares y Trovadores, obviamente diferenciados entre estos en cuanto su arte y de sectores sociales opuestos, unos de estirpe noble y otros populares, vasallos en su origen.

Pero la Iglesia no es un actor pasivo de este espectáculo, por el contrario intenta por todos los medios encauzar los cambios y el proceso acelerado de secularización que parte desde las ciudades a favor suyo. Formar una nobleza caballeresca que participe de los ideales cristianos, que enarbole la bandera cristiana, que por sobre todo se apegue a la ortodoxia de las formas de la Iglesia, son objetivos que se propone. La forma que elige para tal fin es la de consolidar la posición social de la nobleza y los poderes que a ésta le otorga. Según Crouzet la Iglesia «le confió a la nobleza la salvaguardia de los débiles y los oprimidos y la convirtió en campeona de Cristo», con esto la iglesia no busca más que un aliado en su carrera por no perder el poder que desde hace tantos siglos viene manteniendo.

Así todo, las tendencias mundanas en la caballería son tan fuertes que ni siquiera todos los premios que la Iglesia otorga a la ortodoxia y la disciplina eclesiástica de los nobles, ayuda a frenar el proceso de laicización que sufre la sociedad medieval en esta época. Todas las creaciones culturales de la caballería, tanto su sistema ético como su nueva concepción del amor y su poesía, que se deriva de ella, muestran el mismo antagonismo entre tendencias mundanas y supramundanas, sensuales y espirituales.

Una dedicación creciente a los placeres del mundo, el gusto de los caballeros por las reuniones mundanas, sensibles, desde fines del Siglo XI en la Francia del sur y en Provenza, y que penetra de manera progresiva

por toda Europa en el transcurso del Siglo XII, la mejorada condición de la mujer en la sociedad noble, son causas del cambio. Todo eso separa de manera progresiva a los miembros de las clases superiores de los conceptos y de las obligaciones que prescribe la Iglesia y trae consigo una revisión de los valores morales. Se desarrolla así, en ese medio, un amor por el mundo, que se manifiesta en primer lugar en los poemas líricos de los caballeros franceses de finales del Siglo XII con la exaltación de los goces terrenos, y que lleva finalmente a ese temor por la muerte.

La cultura cortesana medieval

La cultura cortesana medieval se diferencia de toda otra cultura cortesana anterior, en que es una cultura específicamente femenina. En contraste con los antiguos poemas heroicos e incluso con las *Chansons de Geste* (Canciones de gesta) francesas, donde se relatan las proezas del caballero noble y que se recitaban para el ego propio, estas están destinadas a un público básicamente masculino. El cambio se produce lentamente desde el Siglo XI, con la poesía amorosa provenzal y las novelas bretonas, que se dirigen en primer lugar, a las mujeres. A. Hauser afirma que «Los poetas no solo se dirigen a las mujeres, sino que también ven el mundo a través de los ojos de ella». No sólo en la música y la poesía profana se encuentra este culto a la mujer. La música sacra también retoma esta forma de expresión y son las Cántigas a María, recopilación efectuada por Alfonso el Sabio (España 1221-1284) ejemplo de ello. Éstas cántigas que recopila Alfonso X, provienen de Trovadores del sur de Francia, que es el lugar de origen de la música cortesana. En la primera mitad del siglo XII aparece la polifonía como contrapartida del rígido y tradicional Canto Gregoriano, más allá que este comienza a experimentar un cambio en su estructura y basamento filosófico y por consiguiente entra en una nueva etapa de evolución. Ya los ejecutantes no improvisan sino que se compone y se anota. La principal escuela es el convento de San Martial en Limoges, en el sur de Francia, que es al mismo tiempo, el centro de la nueva música. En el sur de Francia, con Aquitania como su centro, se desarrolla también, en forma paralela a la música sacra, la nueva poesía profana de los Trovadores, utilizándose en parte las mismas melodías en los ámbitos sacros y profanos. Al mismo tiempo París al igual que San Martial, también se convertirá en centro de producción musical sacra donde se desarrollará lo que se conocerá posteriormente como la Escuela de Notre-Dame.

El amor como ideal poético

Volviendo al tratamiento del amor como el eje donde giran las formas poéticas-musicales de esa época, se puede decir que los efectos poéticos que se buscan han cambiado ostensiblemente respecto de otras épocas. El

ideal de la antigüedad que tiene como preferencia los mitos y los héroes como símbolo, los héroes y los santos de la Alta Edad Media, es suplantado por la inclinación amorosa de los amantes, y poniendo a la mujer en calidad de anhelo como temática.

Algo muy importante de esta cultura cortesana que toma al amor, como tema central de sus composiciones es que el amor no se convierte en un principio filosófico como en la Alta Edad Media, donde la espiritualidad y Dios son temas obligados de composición.

La explicación que se da en cuanto a la aparición de este nuevo y extraño ideal amoroso, que es aparentemente irreconciliable con el espíritu heroico y de fuerte personalidad del caballero de la época, se puede sintetizar según la teoría de Eduard Weschsler «el amor cortesano brota simplemente del servicio y el vasallaje de amor no es más que una metáfora» .

Este continúa diciendo que el supuesto «Amor», hacia la Señora y el Señor, no es otra cosa que el resultado del orden social y la subordinación que este implica.

La canción amorosa es, y en esto no hace falta más que ver algunas de las composiciones de algunos autores, la expresión del homenaje del vasallo hacia su Señor o Señora en ausencia de este. En la poesía caballeresca cortesana, el Trovador no se declara únicamente siervo, servidor y vasallo fiel del Señor, sino que también en su canto exige de este, protección y ayuda para con él. Aquí se denota como el orden estamentario y feudal sigue pesando sobre las composiciones de los trovadores medievales. Este no es un fenómeno exclusivo de Francia, sino que también se observa en otros países como en lo que es hoy Alemania.

El paso que se da en cuanto al traspaso del canto al Señor como motivo de elogios hacia la Señora ahora convertida en motivo poético, responde a las largas y repetidas ausencias de los príncipes y barones, atareados en sus cruzadas, ocupados en sus cortes, y ciudades, ausencia en el que el poder feudal era ejercido por las mujeres. Nada más natural que los poetas que estaban al servicio de tales cortes cantaran en forma cada vez más galante hacia la Señora ahora convertida en suprema figura buscando halagarla en su vanidad femenina.

Esta teoría por la cual estos pobres poetas cortesanos que rinden y expresan su amor a la dama, muchas veces hasta rebajándose en su calidad de hombre, no podría ser refutada, salvo por la sencilla razón que el Trovador más antiguo, el primero que presentó su declaración de amor como fidelidad de vasallo, es el Conde Guillermo IX de Poitiers, precisamente no es un vasallo, sino que es príncipe poderoso.

La respuesta a esta disyuntiva es que el modo de expresión de la poe-

sía amorosa caballeresca, se refiera a relaciones auténticas o ficticias, aparece, desde el primer momento, como un rígido convencionalismo literario. La lírica Trovadora de la época, en la que la experiencia real, incluso, debe encubrirse con las formas rígidas de la moda imperante.

Todas las composiciones están integradas por las mismas retóricas, como si todas fueran obras de un mismo poeta. El poder de esta moda literaria es tan grande y los convencionalismos cortesanos tan inevitables que con frecuencia parece que el poeta no se refiere a una mujer determinada, sino que refleja un ideal abstracto, y que el sentimiento que este pone en sus obras, corresponde más que a una persona determinada, a un modelo literario de la época.

Por eso Weschsler explica el amor cortés como «una ficción, que en solo en casos excepcionales había en los sentimientos descritos en la poesía amorosa una experiencia personal vivida»¹⁰.

De esta poesía se puede decir que lo único real era el elogio a la dama. La dama quiere que le canten y ser alabada, no le importa si ese sentimiento es real o ficticio.

El amor caballeresco no es, seguramente, más que una variante de las relaciones de vasallaje, y, como tal no sincero, pero no es una ficción consciente, ni tiene una intención determinada. El núcleo de la poesía, que es profundamente erótico, es auténtico. Más allá de toda la ficción que rodea a la poesía caballeresca, el concepto de amor y la poesía amorosa de los Trovadores fueron demasiados duraderos para ser solamente una ficción.

Si bien la relación de vasallaje domina toda la estructura social de la época, también denota importancia el tema de la elevación de los *Ministeriales* al estado caballeresco y con esto una nueva posición del poeta en un sitio superior.

Los Ministeriales no son otra cosa que, desde el siglo XIII, instrumentistas que sirven en las cortes y municipios y también en las catedrales. Incluso llegaron a formar sus propios gremios. Antes del Siglo XII su nombre se confunde frecuentemente con el de Juglar y hasta con el de trovadores de origen noble.

Hacia el Siglo XIII, existen muchos caballeros que lo son por nacimiento, a los que por ser hijos segundones, no logran acceder al usufructo o dominio de un feudo paterno y andan por el mundo sin ningún recurso. Muchas veces se ganan la vida como cantores errantes o intentando conseguir, donde sea posible, un puesto estable en alguna corte de un gran Señor. Una gran parte de los Trovadores y de los *Minnesänger* en el ámbito de la música alemana, son de origen humilde. Pero dado que un Juglar bien dotado musicalmente que cantase a los servicios de algún noble protector puede alcanzar fácilmente el estado caballeresco, la diferen-

cia de origen no tiene gran importancia. Este elemento empobrecido, muchas veces desarraigado y en parte de origen humilde, es el representante más avanzado de la cultura caballeresca.

El nuevo culto del amor y el cultivo de la nueva poesía sentimental son en su mayor parte obras de estos músicos-poetas, sean Trovadores o Juglares. Existen teorías acerca del origen de la poesía trovadoresca, Konrad Burdach¹¹ postula cuatro teorías que esclarecen sobre el tema:

Teorías sobre el origen de la música profana medieval

TEORÍA ANTIGUA: Afirma que el modelo es la poesía clásica latina.

TEORÍA MEDIEVAL: Sostiene que el modelo lo constituyeron las noveles medievales, la poesía de los Goliardos y la poesía Sacra.

TEORÍA ÁRABE: Arguye que la poesía amatoria árabe y el empujado culto a la mujer en España influyeron sobre la vecina Francia meridional.

TEORÍA DE LA CANCIÓN POPULAR: Considera que las canciones populares extraviadas ascendieron a la esfera artística. Burdach, comienza señalando un origen árabe a la novedad del amor caballeresco y de la poesía trovadoresca. El mismo autor señala que la poesía clerical latina medievales la que ejerce mayor influencia externa sobre la lírica amorosa cortesana. Tampoco puede afirmarse que el concepto del amor caballeresco en su totalidad haya sido forjado por el elemento clerical, si bien los trovadores han tomado importantes elementos del arte clerical.

Si se observa la parte técnica de su arte, los poetas cortesanos, han aprendido mucho de los clérigos, eso es indudable y altamente comprobable en muchas de sus composiciones, y también es cierto que al realizar sus primeros ensayos poéticos tienen en sus oídos melodías y ritmos de los cantos litúrgicos.

No es que se corta la tradición sacra en las composiciones musicales de la época, el matiz espiritualista, que caracteriza a la Edad Media sigue persistiendo, el amor cortesano caballeresco es, de forma indudable, de origen cristiano, pero Trovadores (Francia) y Minnesänger (Alemania) no tienen por que haberlos tomados de la poesía clerical, toda la vida afectiva de la cristiandad estaba dominada por ese espiritualismo. Así que no necesariamente tienen que ser influenciados directamente por música litúrgica, sino que la vida misma lleva el sello del cristianismo.

Tampoco la música referida a la veneración a la Virgen María tiene influencia sobre la música trovadoresca, por que este estilo dentro de la música sacra es muy poco cultivado para esta época y posterior en esplendor, siendo el más importante de todos los Trovadores que le rinden culto y devoción a la Virgen María, Alfonso el Sabio (España 1221-1284).

Pero sea cual fuera su influencia y determinantes en su conformación,

la poesía trovadoresca es poesía lírica, opuesta por completo al espíritu de perfección (ascetismo) que rodea a la Iglesia medieval. Con esta nueva forma de expresión, el poeta profano desplaza del sitio privilegiado que hasta ese momento tiene el clérigo poetizante. Con esto concluye un período en el que los monasterios y abadías son los únicos centros de producción artística musical y poética de Europa.

La aparición del caballero como poeta y músico significa una novedad tan compleja que significa uno de los cortes más profundos que existen en la historia de la literatura y la música. Para mostrar el panorama de quienes practicaban el arte musical es necesario saber que, junto al Trovador caballeresco sigue existiendo, al igual que antes, el Juglar ahora profesional de una corte, recordando que antes era errante. Pero también junto al Juglar está el clérigo que sigue poetizando, aunque desde el punto de vista de cómo evoluciona históricamente, ya no desempeña el rol de guía que le tocara otrora. Por último también existe otro personaje como son los *Vagantes*, extraordinariamente importantes en el aspecto artístico e histórico. Estos llevan una vida muy semejante a la de los Juglares vagabundos con los que se los confunde frecuentemente.

Los poetas de la época se distribuyen más o menos por todas las clases de la sociedad, así lo ejemplifica E. Conrad cuando dice acerca de la música alemana y francesa: «En países donde la desigualdad de nacimiento es un común denominador, en la música parece darse la mayor de las equidades en cuanto a las posibilidades de interpretar y componer libremente, y sobre todo poder acceder a escalar socialmente como músico de corte». Buscando ratificar lo dicho por Conrad, se observa que dentro de toda la gama de músicos que se conocen (Ver apéndice biográfico) que existen en Europa, entre ellos hay reyes y príncipes (Enrique VI, Guillermo de Aquitania), miembros de la alta nobleza (Jaufré Rudel, Bertrand de Bron), también de la pequeña nobleza (Walther von der Vogelweide), Ministeriales (Wolfram de Eschenbach), Juglares burgueses (Marcabrú, Bernard de Ventadour) y clérigos de todas las categorías, y entre los cuatrocientos nombres conocidos hay diecisiete mujeres.

Desde la aparición de la caballería, las antiguas narraciones heroicas abandonan las ferias, los pórticos de las iglesias y las posadas, y vuelven nuevamente a escalar las clases altas, encontrando en todas las cortes un público interesado. Con ellos los Juglares vuelven a ser estimados altamente. Naturalmente los Juglares quedan muy por debajo, en categoría, respecto del Caballero y del Clérigo, y aparte estos no quieren ser confundidos con ellos.

Ahora que el Trovador trata el mismo tema que el Juglar, el primero debe intentar elevarse por sobre el Juglar, que es el cantor vulgar, y lo

debe hacer por el modo en que maneja la materia.

Este manejo que se destaca en el Trovador, lleva a que su música se convierta en un arte complicado y enredado, tratando de hacer que la música sea un privilegio de pocos, para aquellos que busquen entenderla. Así lo ejemplifica F. Gennrich «el estilo oscuro, del *Trobar clus*, que se pone ahora de moda, la oscuridad rebuscada y enigmática, la acumulación de dificultades tanto en técnica como en el contenido, no son otra cosa que un medio que sirve, por un lado, para excluir a las clases bajas e incultas del disfrute artístico de los círculos superiores y, por otro lado, para distinguirse del montón de Bufones e Histriones»¹². El arte y el gusto por esta forma complicada de hacer música, se explica en el contexto de tratar de diferenciarse socialmente de los demás personajes que se dedican a esta forma artística.

Existe un atractivo estético, en este sentido oculto de la música de ciertos Trovadores, y es precisamente en los círculos aristocráticos donde se valora estas formas complicadas, inconexas y rapsódicas de las composiciones, que hacen que las composiciones melódicamente más raras y menos atractivas, fueran las más aplaudidas.

A pesar de todo esto, el Juglar humilde no cortesano, que lleva consigo su condición inferior, disfruta de infinitas ventajas por ejercer la misma profesión que el poeta caballeresco. Todo el presuntuoso análisis de los sentimientos, la confesión lírica y amorosa, son posibles a consecuencia de una nueva consideración del poeta. Ese poeta que participa del prestigio social del caballero, muchas veces es un noble, y ahora puede hacer valer sus derechos de autoría y de propiedad.

Los Juglares, que se encuentran de nuevo en todas las cortes, y que, en lo sucesivo forman parte de la comitiva, incluso en las cortes más modestas. Son expertos *Histriones**, cantan y recitan. Al principio, como sus antecesores, los Mimos, probablemente debieron improvisar y hasta la mitad del Siglo XII fueron, sin duda alguna, poetas y cantores al mismo tiempo.

Desde el primer momento los cantores plebeyos estaban al servicio de los nobles aficionados, y más tarde, probablemente también los poetas caballeros empobrecidos sirvieron del mismo modo a los grandes señores en sus aficiones. En ocasiones el poeta profesional que logra triunfar, recurre a los servicios de Juglares más pobres. Los ricos aficionados y los Trovadores más ilustres no recitan ni cantan sus propias composiciones, sino que hacen que otros interpretes Juglares pagos lo hagan.

Así surge una división del trabajo artístico que, al menos al principio, remarca la distancia social entre el noble Trovador y el Juglar vulgar. Esta distancia disminuye con el transcurso del tiempo, y como resultado de esta

nivelación encontramos, más tarde alrededor del Siglo XIV, sobre todo en el norte de Francia, un tipo muy semejante ya al escritor moderno, este nuevo personaje ya no compone poesía para alabar a tal o cual persona, sino que escribe y compone de manera que su trabajo se toma profesionalizado.

El proceso de evolución, que en el período de la poesía cortesana arranca del Trovador caballeresco y del Juglar popular como de dos tipos sociales completamente distintos, lleva en un principio a una cierta aproximación entre ambos, pero luego a mediados del Siglo XIV, se tiende a una nueva diferenciación, cuyo resultado es una nueva diferenciación aún mayor que antes. Por una lado existía el Juglar de empleo fijo, el poeta cortesano en sentido estricto, y por último nuevamente el Juglar decaído y sin protector que lo contuviera.

Desde que las cortes tienen poetas y cantores estables, que son empleados oficiales de ellas, los Juglares errantes pierden la antigua clientela en los altos círculos. Los que no logran convertirse en empleados se dirigen allí de donde habían surgido, hacia el comienzo del período caballeresco, al público humilde de las diferentes comarcas. Por el contrario aquellos que logran ubicarse en alguna corte, en contraposición a los Juglares vagabundos, tienden a convertirse en auténticos literatos, con todas las vanidades y todo el orgullo de los futuros humanistas.

Los príncipes y sectores nobles, no sólo mantienen un séquito de poetas en sus cortes para que diviertan a sus invitados, sino que comienzan a ser compañeros, confidentes y consejeros. Son normalmente *Ministeriales**, como revela su nombre de *Menestrels*.

Los Ministeriales, son la máxima autoridad en cuestiones de gusto, usos cortesanos, ceremoniales y honor caballeresco. En palabras de M. F. Bukofzer los Ministeriales «son los auténticos precursores de los humanistas y poetas renacentistas»¹³.

Una figura antagónica a estos Ministeriales y por consiguiente más allegadas a los Juglares, son los *Vagans* (Vagantes), clérigos huidos o estudiantes dejados y abandonados en sus obligaciones, lo que se equivaldría a decir en el día de hoy, un bohemio. El Vagante carece de todo respeto por la iglesia y para las clases dominantes, es un rebelde y un libertino que se subleva. Surgen en el sur de Francia como el resto de los demás artistas que se tomaron en este trabajo, alrededor del Siglo XII.

Hasta este momento, el Siglo XII, la Iglesia atiende a todos los alumnos de las escuelas episcopales y de los conventos, pero como resultado de la mayor libertad individual y el deseo irrefrenable de «libre expresión», y la búsqueda de mejora social que en el común de la gente golpea de forma importante para la época, las escuelas y universidades se llenan de jóvenes,

pobres en su mayoría, en busca de estudios que aseguren sus míseras vidas.

La Iglesia no está dispuesta a ocuparse de ellos y a encontrar puestos para todos. Los jóvenes, muchos de los cuales ni siquiera pueden terminar sus estudios, son ahora errantes y se ganan la vida como mendigos y comediantes.

Obviamente, estos músicos-poetas no escatimaban esfuerzos y alusiones que hiriesen a la Iglesia en las letras de sus poesías, como venganza del abandono sufrido por parte de la misma hacia ellos.

Los vagantes escriben en latín, que es la lengua con la que se educaron en las universidades o en su defecto conventos. Se formaron como Juglares de los señores eclesiásticos, no de los laicos. En lo que concierne al resto de la vida de un vagante no difiere en mucho de la de un Juglar errante.

En resumen, sean clérigos que han dejado sus obligaciones religiosas o estudiantes descarrilados, sus obras en su tendencia general, es poesía docta y de clase que de otra manera se dirigen a sectores reducidos de la sociedad, que por lo general es restringido y culto, y aunque con frecuencia se ven obligados a entretener a círculos profanos, actuar y cantar en lengua vulgar, la distancia que los separa de los Juglares vulgares se mantiene. Algo muy importante es que estos Vagantes, pese a que el principal castigado en su poesía sea la propia Iglesia, hay que resaltar que muchos de los que acudían por sus servicios son precisamente algunos sectores de la baja clerecía, que convocan a estos músicos-poetas a que efectúen ciertos oficios religiosos.

Otro hecho curioso es que, las canciones de amor del período cortesano, no solo provienen del elemento noble, ni tampoco únicamente de sus cortes. La Iglesia aunque parezca antagónico a sus ideas, ejerce un papel importante e insospechado, en la producción artística de ciertas obras de tenor amoroso, principalmente en el alto clero. De aquí se deduce que casi todas las capas del clero colaboraron con la poesía latina medieval de argumento profano.

Volviendo al tema de los Vagantes, la lírica amorosa de estos músicos se distingue de la de los trovadores en cuanto al tratamiento de la mujer entre algunos de sus temas, en que entre los Vagantes la mujer aparece y se habla de ella con más desprecio que admiración a diferencia de cómo lo hacían los trovadores.

En cuanto a la recepción de las obras en un público de tan diverso origen, todas las manifestaciones artístico-musicales tienen público deseoso de asistir a estos espectáculos. Asimismo la brecha que separa una de otra no son tan insalvable para que el público burgués no se deleite con novelas caballerescas, así como el público noble no escuche con agrado las narraciones románticas de los Juglares.

Concluyendo, en lo que respecta a la Baja Edad Media, el aburguesamiento de la poesía y su correspondiente música se hace cada vez más intenso y, con la poesía y su público, también se aburguesa el poeta. Pero fuera del Maestro Cantor (Meistersinger) en el ámbito alemán que ya se verá en el próximo apartado dedicado a la música alemana, burgués de condición y de mentalidad, la evolución de los músicos de la Edad Media no produce ningún otro tipo. Modifica lo existente y su evolución es dentro de esos parámetros.

La música sacra

Se ha observado un renacimiento de la economía, de las letras, del arte en general. En la música misma de los Ministriles o Ministeriales y de los Juglares, se descubrían indicios de un ennoblecimiento de las costumbres. También se ha hablado, a propósito de la vida cortesana y de la nueva sociedad que está formándose, de otro modo más simple y concreto de concebir la existencia del hombre sobre la tierra. Esta nueva actitud del pensamiento no es obstáculo para la subsistencia y persistencia, firme y severa, del Canto Gregoriano en la liturgia de la Iglesia. Por el contrario esta relajación de las costumbres da origen, que junto a él, surja una nueva forma de devoción popular, tal vez influida por las modernas formas expresivas de las canciones trovadorescas, tan importante y significativa, como lo es el Drama Litúrgico.

Aunque animada de un nuevo deseo de vivir y de gozar la vida, aunque más abierto a los valores «terrenos» de la existencia y a los goces que ella puede brindarle, el hombre del Siglo XII-XIII está estrechamente ligado todavía a las verdades, a los ritos y los «personajes» de la historia sagrada, que siguen siendo la raíz misma de la vida y representan valores de los que no es imaginable separarse. Lo único que cambia es que el hombre con una fresca ingenuidad, trata de encontrarle a toda «Verdad» y a todo «personaje», un rostro y una fisonomía más humana, más próxima a él y más parecido a lo que es él.

Expresan sentimientos totalmente humanos, abandonando la lengua oficial de la liturgia, el latín, para expresarse en su lengua regional o «Vulgar», la lengua de cada pueblo.

La gran novedad del Drama Litúrgico, es precisamente eso, el haber devuelto a los personajes de la Biblia una consistencia real que reconvertían a estos personajes en hombres.

Francia también es centro de este movimiento dentro de la Iglesia, pese a que en otros lugares de Europa también surge con mucha fuerza, pero con formas diferentes, como lo es en Bizancio donde el esplendor del drama litúrgico es mucho mayor. Las formas que se adoptan en la región Franco-Alemana son más serenas y soberbias que en el Imperio de Oriente. El oficio

litúrgico deja de ser un obstáculo para el fiel oyente y se convierte en un modo más vivo y directo de participación del hombre en los misterios de Dios.

III. La música alemana

Lo que se describe en el apartado anterior corresponde a la música esencialmente en el ámbito de la música francesa; tratando de brindar un panorama más acabado para entender el desarrollo de la música en la Edad Media, se toma como ejemplo también la música alemana. La formación de una escuela musical alemana tarda mucho tiempo en brindar resultados coherentes de evolución. En este sentido, resulta hasta curioso comprobar que en estos países, donde se cree existe un complejo de superioridad musical, con todo lo que será posteriormente en el Siglo XIX la Escuela de Francfort, con nombres como los de Beethoven, Wagner, Brahms, Strauss, J. Schumann, etc., solo muy tarde la música alemana llega a un desarrollo original y autónomo de su arte. Es por eso que en esta época (Siglo XI-XIV), la música alemana sufre un retraso importante respecto de otros países si se piensa en Francia, los Países Bajos e inclusive Inglaterra.

En realidad, la formación de una música artística alemana original y autónoma comienza solo a partir de la Reforma y tendrá que esperar un largo período de influencias extranjeras, especialmente francesa, para comenzar a advertir resultados ostensibles y substanciales. Pero todo eso pertenece al futuro respecto del período que se toma en este trabajo, que es el anterior a Lutero.

Las primera manifestaciones de la música alemana conocidas y valederas (no son patrimonio exclusivo de la música alemana) son las obras de los cantores populares y juglares. De este fondo surgen posteriormente los *Minnesänger*.

En el plano social, se considera a estos juglares, en su mayoría vagabundos, como merodeadores sospechosos, endemoniados, paganos, gitanos, etc.

Estos «artistas», permanecieron siempre un poco al margen de la sociedad. Si a ellos se debe en parte el llegar hasta nosotros el patrimonio poético y musical de la época, son ellos los que difunden las canciones galantes y amorosas. Inclusive las canciones obscenas, cuyos temas son rotundamente desaprobadas por el clero.

En el plano religioso, en cambio, se combinan en la época poscarolingia dos elementos musicales. Tradiciones de canto gótico debido a los primeros germanos convertidos al cristianismo y el canto gregoriano que Carlomagno impuso a sus estados en el año 805; coexistían así el latín y el alemán.

Los *Minnesänger*

El período que abarca los Siglos XII-XIII, es la época floreciente de los *Minnesänger* (Canto de Amor). La música lírica de éstos compositores es ya

típicamente alemana. Los Minnesänger suelen tomar sus temas de la poesía lírica francesa (Poesía Provenzal) y son los Trovadores y Troveros de esa región sus modelos de ejecutantes. Musicalmente acompañan sus composiciones poéticas con viola y con arpa. El carácter popular del arte de los juglares desaparece, el Minnesänger es ahora con frecuencia un Caballero, como lo son *Wolfram Von Eschenbach*, *Rudolf Von Fenis*, *Hartman Von Aue*, *Heinrich Von Welderecke*, etc. (Ver Apéndice). El público al que se dirige esta música es a un círculo netamente aristocrático. El arte del Minnesang es un arte erudito, de técnica refinada, en el que el músico es a la vez poeta y actor. El tema dominante de sus canciones, al igual que en Francia, emanan directamente del espíritu y de la organización de la sociedad feudal, es el amor y sumisión a la mujer amada (Dama y Soberana).

El músico por excelencia de este período es *Walther Von der Vogelweide* (Austria, Fines del Siglo XII- Com. del XIII). La originalidad de este músico consiste en convertir la precocidad y el manierismo de las composiciones cada vez mayor, hablando de manierismo como la complicación de manera excesiva la composición musical. *Volgelweide* preconiza el amor compartido, lo que en esa época, de sumisión a la mujer, resulta audaz. La virtud esencial de ese primer maestro alemán es la de haber sabido encontrar una solución entre la vulgaridad popular y la complejidad del arte erudito. Después de él, el Minnesang vuelve al peor de los manierismos y a la auto elevación pedante del arte minnesang.

En ese intento de este cantante cortesano por buscar diferenciarse del Juglar vulgar, haciendo de su música, un arte oscuro y complicado que solo pocos pueden entender e interpretar.

Esta escuela de los Minnesänger, puramente cortesana, se aburguesa en los Siglo XIII-XIV, la nueva estructura económica y financiera de los países alemanes, el desarrollo de las ciudades donde se constituye una aristocracia progresista de artesanos y comerciantes en plena ascensión social explican ese fenómeno de democratización del Minnesang y con este ascenso social se llega a la época de los Meistersinger.

Los Meistersinger

Los nuevos maestros cantores que representan a la clase media burguesa en vez de la aristocracia de sus predecesores Minnesinger. Aunque el Meistersang está animado por un nuevo espíritu, no por ello deja de ser una continuación del Minnesang. El arte de los maestros cantores, supervivencia del canto lírico y cortesano, rebuscado y aún más complicado que el de los Minnesänger, lleva consigo su germen destructor: El principio de que el mejor poeta es el más sabio, eso equivalía a erigir a la pedantería en dogma. Es por eso que estos poetas-cantores, poseedores de una ciencia a menudo inútil, llevan el nombre de maestros.

Los Meistersinger utilizan reglas y normas de los gremios medievales, organizándose bajo las formas de los gremios, pasando por distintos grados dentro de estas agrupaciones desde aprendices hasta los maestros. Organizaciones cerradas y excluyentes al igual que los demás gremios medievales. A pesar de esta inmensa difusión y de su organización minuciosa, el movimiento de los maestros cantores no parece haber tenido repercusiones profundas sobre el destino del arte musical alemán. Entre estos comerciantes advenedizos que imitan las elegantes maneras de la nobleza y de la caballería como afirma Bertrand Nagel «estos músicos hasta llegan a hacer esgrima y a organizar torneos, celebran asambleas de cómica e ingenua solemnidad, que Wagner ha carizaturizado sin ninguna exageración»¹⁴.

No todo lo que produjo el Mestersänger es desechable, ya que algunos supieron resistir a los formalismo que en un comienzo prohibía toda posibilidad de invención personal.

Estos artistas burgueses se apoyaron primero en la Iglesia, constituyendo agrupaciones de laicos, los cuales son especies de patronatos musicales para adultos. Luego poco a poco comienzan a diferenciarse dentro de estos grupos y aparecen aquellos que se dejan llevar por una fiebre creadora enteramente personal. Ya no se trata de cantar el oficio, sino de producir obras que aborden temas de la teología o de moral, presentadas en minuciosos torneos líricos. Sobre esto Hauser no informa que «pronto los temas se desvían, y aunque esas asambleas siguen llevándose a cabo en la Iglesia, pierden de vista la poesía religiosa que era su vocación original»¹⁵.

El movimiento de los maestros cantores no absorbió la totalidad de la música alemana antes de la llegada de Lutero. Primero, la tradición lírica cortés y caballeresca de los siglos del Minnesang se prolongará en ciertos medios aristocráticos de los Siglos XIV-XV con poetas austríacos, pero estos artistas de origen noble retoman la tradición de Walther que tiende a la sencillez y claridad de la canción popular.

La música popular

El elemento natural, la canción popular, se manifiesta en cambio con vigor muy importante. Según Goethe «la música popular se convertirá en una de las grandes fuentes del canto lírico alemán en el siglo XIX»¹⁶. Parece que estas canciones estaban muy difundidas en la sociedad de entonces y, más que cualquier otro elemento musical de la época anterior a Lutero, contribuyeron a formar la sensibilidad musical alemana. A ellos se debió, en gran parte, que la música comenzara a convertirse en una necesidad en la vida cotidiana de estos pueblos. Sobre ellas se apoyará en parte la reforma de Lutero. Su influencia será tan grande que penetra de manera importante en el dominio religioso. Se comienza a cantar textos de cánticos sobre melodías tomadas de canciones profanas.

IV. Conclusión

La conclusión al igual que la hipótesis esbozada en el principio del trabajo, debió modificarse según evolucionaba el trabajo.

Se partió de una afirmación nunca comprobada, la que postulaba la actuación de la Iglesia como un órgano de la sociedad que no permitía que se opere en ella ningún cambio por mínimo que fuera, y en el campo de la música en especial, la actuación de la Iglesia como censora de la producción artística y no permitía nada que la afectase en cuanto a su condición de liderazgo.

Rápidamente, esta afirmación debió modificarse y llevarla hacia una forma más serena y menos terminante. Ahora se veía a esa misma Iglesia medieval debatiéndose entre mantener el orden y las costumbres, que la habían llevado a ubicarse en el lugar más alto del poder en el medioevo, y cambiar hacia formas más humanas y reales que se imponían lentamente en la sociedad, y que son basamento de todo el humanismo del Siglo XIV. Obviamente este trabajo carece de un análisis pormenorizado de la filosofía que moviliza a este cambio, y quizás sea motivo de una nueva investigación. Solo se ha podido dar una vista preliminar al tema del mercader medieval y su filosofía de la vida que lo lleva a ser un movilizador del pensamiento laico en la sociedad medieval.

Volviendo al tema de la música, se observa que el renacer de la economía hacia el Siglo XI, de las ciudades, de la cultura en general; provoca en la música el florecimiento de manifestaciones populares autónomas del arte religioso, de lo que tampoco debe inferirse que la música popular surge sin ninguna influencia de la religión, ya que la sociedad medieval sigue siendo profundamente espiritualista.

Una cosa es la música sacra, otra son las manifestaciones populares y otra apartada de forma sustancial de estas dos, en un principio, la música cortesana medieval.

La música cortesana surge al amparo de la poesía y de desarrolla en un ámbito estrictamente aristocrático, muy lejos de la música popular y no directamente vinculada a la música sacra. Aquí no concluye el análisis, ya que haciendo una mirada más profunda, que la música sacra promueve muchas de las obras de la música profana, y esta encuentra auditorio en círculos eclesiásticos. También la música popular deja su impronta en la música cortesana, con melodías y ritmos adoptados en cada región.

Pero esto no se logra entender, sin pensar a la música como un lugar de canalización de todo el cambio de raíz filosófica, que estaba aconteciendo en la sociedad medieval.

La novedad que introduce la música profana medieval, ahora sí, separada de la música sacra, es que inicia un camino de apertura y ruptura de

viejas formas de hacer música y comienza a darle un nuevo sentido estético al hacer música. Logra que la música sea considerada un arte, fuera de la poesía y que deje de ser un mero acompañamiento es esta, tardó muchos siglos en lograrse. El inicio de todo este movimiento tiene sus raíces aquí, en esta época, la del comienzo de profesionalización de esos, en un principio, músicos-poetas.

Apéndice biográfico

Lo que se intenta aquí es brindar un apoyo bibliográfico a fin de entender de donde provienen estos músicos medievales, y poder comprender de una forma más concreta la existencia de estas personas. También es una forma de guía para la lectura del trabajo. A continuación se ofrece una reseña de algunos de los músicos más importantes de la época. ADAM DE LA HALLE. Trovador francés. Estuvo al servicio de las cortes de Roberto II de Artois (1271), y de Carlos de Anjou, Rey de Sicilia (1283). Se le atribuyen 36 canciones. Es uno de los tantos Ministeriales que fueron vagando por diferentes cortes europeas, para vivir.

JEHAN BRETTEL (1210-1272) Trovero del norte de Francia -por eso el nombre de trovero, sino sería trovador- del que se conocen siete canciones cortesanas. Trabajó como Ministerial y compositor de corte al servicio de Alfonso el Sabio, Rey de Castilla y León. ARNAUT. Apellido común a cuatro trovadores provenzales de finales del Siglo XII, de los que se conservan algunas melodías, siendo el más famoso Daniel de Dordoña, que estuvo en la corte del Ricardo Corazón de León, y quien cita Petrarca como «El Gran Maestro del Amor». Los otros tres fueron: Arnaut de Comminges (Siglo XII-XIII), Arnaut de Marevil (fines del Siglo XIII), también loado por Petrarca por sus composiciones, y Arnaut de Tintignac (principios del siglo XIII).

RAIMBAUT DE VAQUEIRAS (1155-1207). Trovador provenzal al servicio del Príncipe de Orange y de Monferrato. Se conservan ocho melodías de su autoría.

RAIMON DE MIRAVALL (1180-1220). Trovador provenzal que estuvo algún tiempo con Ramón VI de Toulouse. Tenido en cuenta y contratado ocasionalmente por Alfonso I y Pedro I de Aragón. Murió en algún monasterio de Lérida, en Cataluña, como compositor monasterial. Se conservan de él 22 melodías.

FOLQUET DE MARSEILLE (Marsella c. 1150-60, Toulouse, 1234). Trovador provenzal de finales del Siglo XII, fue Obispo de Toulouse, se conservan unas 30 de sus canciones. Este es el un caso de un oscuro Trobar Clus, que logra ascender dentro del orden eclesiástico hasta llegar a obispo.

THIBAUT IV DE CHAMPAGNE. Rey de Navarra (Troyes 1201- Pamplona 1253). Trovador francés heredero del trono de Navarra en 1234, del que se conservan unas 63 melodías.

VIDAL PIERRE. Trovador provenzal de F. Siglo XII, que sirvió entre otros Reyes, a Alfonso II de Aragón y Alfonso VIII de Castilla. Aunque sirvió también en Génova, Pisa, Etc. Asimismo acompañó a Ricardo Corazón de León en la tercera Cruzada (1193-1194). Se conservan unos 12 poemas; más 50 atribuidos.

MARCABRÚ. Uno de los más celebres Trovadores Provenzales de la primera mitad del Siglo XII; del cual se conservan cuatro melodías, estuvo en la corte de Alfonso VII de Castilla.

BERNART DE VENTADORN O VENTADOUR. (1170-1230). Uno de los Trovadores Provenzales más conocidos del Siglo XII, al servicio de Eleonor de Aquitania y de Raimund V, Conde de Tolosa. Se conservan suyas unas 45 canciones.

WALTHER VON DER VOGELWEIDE (Tirol 1170-Würzburg). Poeta Minnesinger alemán que vivió en la corte de viena hasta aproximadamente en 1198 y luego llevó una vida algo errante. Se conservan de él solo algunas melodías. Entre estas se encuentran el *Lied* (Canto), titulado «*Palestina*», en clara alusión a la Tierra Santa de la cruzadas.

PHILIPPE DE VITRY (París 1291- París 1361). Poeta, compositor y teórico francés del *Ars Nova*, canónigo de Soissons, Secretario Capellán de Carlos IV y Felipe VI de Francia.

Bibliografía:

- APEL, W, **Diccionario Harvard de música**, Cambridge, 1970.
- AUBRY, P, **Cien Motetes del Siglo XIII**, París, 1908.
- BEC, Pierre, Ensemble Sequentia , (CD), **Trouvères, Courtly love songs from northern France (1175-1300)**, B.M.G. Classics, Freiburg (Alemania), 1994.
- BESSELER, H, **La música de la Alta Edad Media y del Renacimiento**, Postdam, 1931.
- BUKOFZER, M.F, **Estudios de la música medieval y renacentista**, Nueva York, 1950.
- COUSSEMAKER, E, **Nuevas series de escritos sobre la música de la Edad Media**, París, 1864-76.
- CROUZET, Maurice, **Historia general de las civilizaciones**, Tomo I y II, DestinoLibro, Madrid, 1980.
- DICCIONARIO DE LA MÚSICA Y LOS MÚSICOS, Tomo I, II, III, Ediciones Istmo, Madrid, 1985.
- ECO, Umberto, **Arte y Belleza en la Estética Medieval**, Edic. Lumen, Barcelona, 1997.
- FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael, **Desde los orígenes hasta el Ars Nova**, Madrid, 1976.
- FISCHER, K, **Estudio de la música italiana del Trecento y Quattrocento**, Berna, 1956.
- FROMM, H, **Los Minnesang alemanes**, Darmstadt, 1963.
- GENRICH, F, **Trovadores, Troveros, Minnesänger y Meistersanger**, Colonia, 1960.
- GRAU, Eduardo, **Baja Edad Media, (Ars Nova) y Renacimiento**. Tomo III, Ricordi, Bs. As., 1978.
- HAUSER, Arnold; **Historia social de la literatura y el arte**, Tomo I y II, Editorial Labor, XXIII Edición, Barcelona, 1993.
- HUGHES, D.G, **Historia de los músicos europeos**, Nueva York, 1974.
- LA TEMPRANA MÚSICA ALEMANA, Serie I-II, Bonn, 1954.
- LAS OBRAS DE FRANCESCO LANDINI. Música polifónica del Siglo XIV, Edic. L. Schrade, Mónaco, 1958.
- LAS OBRAS DE GUILLAME DE MACHAUT. Música polifónica del Siglo XIV, Edic. L. Schrade, Mónaco, 1956.
- LAS OBRAS DE PHILIPPE DE VITRY. Música polifónica del Siglo XIV, Edic. L. Schrade, Mónaco, 1956.
- LE GOFF, J., **Mercaderes y banqueros en la Edad Media**, Eudeba, Bs. As., 1989.
- MARROCCO, W.T., Música secular italiana. Música polifónica del Siglo XIV, Edic. L. Schrade, Mónaco, 1967.
- MICHELS, Ulrich, **Atlas de la música**, Alianza Atlas, Madrid, 1982.
- NAGEL, B., **Los Meistersang**, Damstadt, 1967.
- REESE, G, **Música en la Edad Media**, Nueva York, 1940.

- ROCKSETH, Y., **Polifonía en la Edad Media**, París, 1935-1936.
ROSTAND, Claude, **La música alemana**, Eudeba, Bs. As., 1962.
SMITS VON WAESBERGHE, S, **Teoría de la música en la Edad Media**, Leipzig, 1969.
THE NEW OXFORD HISTORY MUSIC, Londres, 1954. (Versión Castellana).
VAN DER WERF, H, **Las canciones de los Trovadores (Un estudio de las melodías y su relación con los poemas)**, Utrecht, 1972.

Notas:

¹ El presente artículo es producto de la labor realizada como alumno en el Seminario de Integración y Síntesis de la carrera de Historia del ISP N° 3.

² El trabajo intenta dar una explicación a través de la música del comportamiento de la sociedad medieval, sin entrar en detalles puramente técnicos de la música, que lo único que traería para el lector son complicaciones en la interpretación.

³ Profesor de Historia. Graduado del Instituto Superior del Profesorado N° 3.

⁴ VAN DER WERF, H; **Las Canciones de los Trovadores (Un estudio de las melodías y su relación con los poemas)**, Utrecht, 1972.

⁵ FROMM, H, **Estudio de la Música Medieval y Renacentista**, Nueva York, 1950.

⁶ CROUZET, Maurice, **Historia General de las Civilizaciones**, Tomo I, Destino, Madrid, 1980.

⁷ **Ibidem.**

⁸ **Ibidem.**

⁹ HAUSER, Arnold; **Historia Social de la Literatura y el Arte**, Tomo I, Ed. Labor, Barcelona, 1993.

¹⁰ Citado en Smitson Von Waesberghe, **Teoría de la música de la Edad Media**, Leipzig, 1969.

¹¹ **Ibidem.**

¹² MICHELS, Ulrich; **Atlas de Música**, Alianza Atlas, Madrid, 1982.

¹³ Citado en ROSTAND, Claude; **La Música Alemana**, Eudeba, Bs. As., 1962.

¹⁴ GENNRICH, F; **Trovadores, Troveros, Minnesänger y Meistersinger**, Colonia, 1960.

¹⁵ BUKOFZER, M.F.; **Estudios de la Música Medieval y Renacentista**, Nueva York, 1950.

¹⁶ NAGEL, Bertrand; **Los Meistersang**, Damstadt, 1967.

¹⁷ Citado en HAUSER **op. cit.**

¹⁸ Citado en ROSTAND, Claude **op. cit.**