

A. Tropos para el Kyrie e Homa boletitas original (2.^a Kyrie, Ed. Vat.) y propagación (según St. Gall, Ms. 383, s. XIII, c. 17, f. 100v) comienzo

B. Estructuración de la secuencia clásica

C. Secuencia estrofica, Tomás de Celano (†1256), Dies irae, secuencia de la Misa de Difuntos (Ed. Vat.)

Tropos del Kyrie, estructuras de secuencia

Tropo y secuencia. Cuando en el período carolingio se difundió el canto romano como patrimonio melódico sancionado por la Iglesia, el impulso a la creación de nuevas en el terreno de la música eclesiástica halló un plano apropiado en el tropo y la secuencia. Se supone que en este estrato penetró inclusive el patrimonio musical profano. Los tropos y secuencias se consideraron una ornamentación especial (en las festividades). Se los encasilló en forma predominante en la misa.

El tropo es un complemento del canto, cuya forma no está fijada, y que se intercala en el mismo o se le añade como apéndice. Formas de tropos:

Aplicación de texto a melodías (fig. A): el tropo es un texto nuevo que se somete únicamente a un análisis melódico, correspondiendo una sílaba del texto nuevo. Este se refiere al texto original; así, en la fig. A, el tropo complementa la palabra «Kyrie».

Texto nuevo con melodía nueva en esta procedencia, ambos se guían por el texto y la melodía originales, respectivamente (tonalidad, etc.).

Interpolación puramente melódica: en el canto gregoriano se intercala, con fines ornamentales, un melisma en un pasaje determinado. Así, en el Kyrie de la fig. A, el melisma podría ser ya un tropo. A veces es posible reconocer los melismas interpolados por su estilo y situación de sus fuentes (tradiciones limitadas).

La secuencia es un caso particular del tropo: la aplicación de un texto al prolongado melisma sobre la última sílaba del Aleluia, que ha dado en denominarse *Aleluia*. También, llamado *seguentia* o *longissima melodia*. El tropo o la secuencia se hacían oír en la misa en la repetición del Aleluia después del versículo de los Salmos (*Aleluia-aleluia-Aleluia*) y antes del Evangelio. En las misas sin Aleluia, la secuencia se halla situada después del Tractus.

De la época primitiva de la secuencia existe el conocido informe de NOTKER BALRUBUS de St. Gall (†912). NOTKER confirma la dificultad de aprender de memoria los extensos Jubilos carnes de texto. Un fragmento del conocido de Junge, en Rouen, destruido por los normandos en 831, le hizo ver Jubilos con texto (denominados *prosa*), a raíz de lo cual el mismo compuso textos «nuevos» para los melismas del Aleluia. De ayuda para la memoria, estos textos se convirtieron en una forma poética, y pronto también musical, propia.

Estructura de la secuencia (fig. B). En la secuencia clásica se cantaban dos versículos sobre la misma melodía, alterándose para ello dos semicoros. Se originó así una serie de versículos dobles, con introducción y conclusión a cargo de un versículo único, cantado en forma común. Los versículos son de extensión sumamente diferente. Sin embargo, existen también, al mismo tiempo, secuencias a-jubiladas sin versículo doble o de estructura irregular, además de la anteriormente denominada secuencia arcaica de curia doble, esto es, con repetición de varios versículos.

La contrapartida profana de la secuencia es el *lai* o *laich* y la *trouba* instrumental (p. 192).

En la historia de la secuencia se distinguen tres épocas:

1. **La secuencia clásica**, alrededor de 850-1050, especialmente en St. Gall, Reichenau y el convento de St. Martial de Limoges (repertorio franco-occidental y occidental). Sus representantes más célebres son, además de NOTKER, EXCELSAAR I (†973) de St. Gall, HEIMANN, SILENTIUS (†1054) y BERNHARD (†1048) de Reichenau, además de WILFRIED DE BORRORRA († hacia 1050).

2. **La secuencia rimada**, desde el siglo XII, con equiparación de los pares de versículos en longitud y ritmo, con rima en lugar de versículos, melodías propias, y así relación con el Aleluia. El representante más significativo de este género es el agustino AGUSTIN DE ST. VICTOR, de París (†1177).

3. **La secuencia estrofica**, desde el siglo XII, una evolución ulterior de la secuencia rimada; representantes: TOMÁS DE CELANO (†1256), SANTO TOMÁS DE AQUINO (†1274), etc.

Las secuencias, en especial del estilo más nuevo, poseían de tal preferencia en la Edad Media que ocuparon un gran ámbito de la liturgia. Su número ascendió aproximadamente a los 5.000. El Concilio de Trento, en el siglo XVI, limitó su número en la liturgia oficial romana de la misa a 4:

- *Vichinar paschali laudes*, de WILFRIED DE BORRORRA, una secuencia de Pascua;
- *Veni sancte spiritus*, de STEPHAN LANGTON (Canterbury, †1229), para Pentecostés;
- *Lauda Sion*, de SANTO TOMÁS DE AQUINO, como secuencia para la festividad de Corpus Christi;
- *Dies irae*, de TOMÁS DE CELANO, como secuencia del Requiem.

Además de ellas se instauró en 1727, como quinta secuencia:

- *Stabat mater*, del franciscano JACOPONE DA TON (†1306) o de SAN BONAVENTURA (†), para la festividad de los Siete Dolores de María, del 15 de septiembre.

La fig. C muestra la secuencia del Requiem en forma completa: cada versículo ha sido contruido formando una estrofa de tres versos, cada dos estrofas se cantan sobre la misma melodía (el antiguo versículo doble), cada tres líneas de la melodía se repiten como «estrofa grande» (sin versículo doble en la estrofa 17), y las estrofas 18 al 20 constituyen un final libre. Esta sencilla melodía dorada ha sido citada a menudo (p. 4) BERLIOZ, *Symphonie fantastique*; LISZT, *Danza de la muerte*.

Drama litúrgico. A partir de los tropos del Introito de Pascua y Navidad se desarrollaron diálogos cantados, los que pronto incorporaron asimismo la acción dramática. Nacieron así pequeñas representaciones sacras independientes, por ejemplo la *Representación de Daniel*, y más tarde los *miracles*, los cuales también se representaron fuera de la liturgia y de la Iglesia.

8 En un _____ ver gler u - ne
 Dont clere _____ est l'onde et bian - che
 Siet fille _____ a roi, sa main a

En so spi - rant son douz

A e cuens Guis, a - mis, _____ La vostre a - mors me tout so - laz

A Estrofa de lense, con estribillo. Andrimo Chanson de Toile (trovero s. XII?)

a

Ka-len-da ma - va Ni fuchis de fa - va Ni chanz d'au - zelh _____ Ni flors de
 Non es que m pla ya, Pros dom - na gua - ya, Tro qu'un y - snelh _____ Mes - sengier a - ya

Del vostre belh Cors, que m re - tra - ya

Pla zar rei - yells Qu'A mors a tra - ya

E ja - ya E m trava Vas vos, Donna ve

E chaya De pla - ya Lge - los Ans que m n'estra - ya

8 Estrofa de lai(gh), Rambaut de Vaqueiras
 Estampida (trovador, s. XII), principio estructural
 semejante a la secuencia y ejemplo de la 1.ª estrofa

Bonne a - mou - re - te me tient gai,

D Adam de la Halle Rondeau, original (Ms. Paris, BN, f. fr. 25566 fol. 33) y transcripción

semiconclusión (ouvert)
 conclusión (clos)

E Abgesang
 Ad additionally
 R Refrain

coro (estribillo)
 solo (aditionally)

Formas estróficas

La poesía profana del Medioevo se inició en el último tercio del siglo xi con los *trouvadores* (*troubadours*) en el sur de Francia, siendo prolongada un siglo más tarde por los *troubadours* (*troubadours*) en el norte de Francia y por los *troubadours* (*troubadours*) en el ámbito de lengua alemana. Este movimiento tuvo su punto culmine hacia el año 1200. Se fue extinguiendo con la decadencia de la caballería hasta a fines del siglo xiii.

El nuevo arte de la canción profana es la contrapartida de la canción sacra contemporánea, es decir, formalmente, de la secuencia rimada y estrofica, del himno y del conductus, y, desde el punto de vista del contenido, en especial de la veneración mariana. Su **país de origen** es la **Apalmitina**, que también desempeñó un papel de primera línea en las nuevas creaciones sacras (especialmente St. Martial, cf. no. 191 y 201).

El círculo dentro del cual se cultivó esta poesía fue el de la nobleza, a la cual se sumaron clérigos y burgueses que se hallaban al servicio de aquella.

Tri-*trovadores* y **trovadores** (del provenzal *trobar*, francés *trouver*, *encontrar*), significan, etimológicamente, inventores (los que encuentran) del texto y de la melodía (*minicóncitos* que encuentran) del verso y los dialectos franceses. El **trovador**. Se diferenciaron según los dialectos franceses. El límite ideológico es el Loira. Al sur de este río predominaba la *lingua d'oc* de los trovadores (en provenzal, *oc*, sí), y al norte, la *lingua d'oïl* de los troviers (en francés antiguo *oïl*, francés *oui*, sí).

Los tipos de canción según su forma

El arte de la canción medieval produjo una inabarcable profusión de formas, en cuanto a texto y música. Se las puede (según Guescu) en 4 tipos fundamentales:

1. Elan de la Juventud: Escuela preparativa de las

l. Tipo de la letanía: Forma expositiva de las manifestaciones de fe, en las que se repiten versos o frases bíblicas o litúrgicas, cantándose cada verso sobre un suceso o episodio de la vida de Cristo.

- a) **canción o cantar de gesta** (*chanson de geste*): la canción épica narrativa en versos extensos, sin estrofas fijas, sino con incisos libres (*laissez*), estos incisos son de diferente longitud y concluyen con un cambio de rima al final (p. ej. *Chanson de Roland*).
- b) **estrofa de laiose**: formación regular de incisos en *rimant de geste*, a determinado número de repeticiones de la melodía pero verso con semiconclusión (en francés *suavet*, abierto) le sigue una última repetición con conclusión definitiva (en francés *cloz*, cerrado), p. ej. fig. A, pentagrama 1: triple repetición, pentagrama 2: conclusión;
- c) **retroinciso: estrofa de laiose** de 3 a 5 líneas y un **estribillo** (fig. A). El solito cantaba la estrofa, y el coro el estribillo. La estrofa de laiose y el retroinciso son las formas más antiguas de la canción francesa. La *chanson de toile* es una forma menor de la *chanson de geste*. Relata cuentos, romances y asuntos amorosos, por ejemplo la historia de la desdichada hija de un rey (fig. A).

2. **Tipos de secuencia:** al igual que en la secuencia sacra con sus versículos dobles, cada dos versos tienen la misma rima y la misma melodía con semianclusión y conclusión definitiva, los pares de versos son de medida desigual; denominaciones: **lai, laich (léich), descort, es-**

Al parecer, la estampida *Koolhaas* nueva era ejecutada, y originariamente, por dos velistas que se alternaban, y sólo más tarde se le aplicó un texto. En contra del antiguo principio de la secuencia, su primera línea se lee: «esto sólo tiene conclusión definitiva (fig. B)».

3. Tipo de *himno*: se remonta a la forma del *himno* repetido, pero solo tiene conclusiones definitivas (Fig. 2).

de composición desarrollada a b c d (vertical, cf. p. 180).

4. Tipo de *rondel*: forma de canción con estribillo.

Este tipo de rombos, formados por cadenas con extremos fuertemente derivados del tipo de la secuencia (a) (*intrínsecamente derivados*), pero el fragmento central de la hélice (*intrínsecamente conservado*), y el virel se superpone parcialmente con la hélice de consal del tipo de hélice:

a) **baladar**: una estrofa de canto con estruendo, a veces precedida por el estruendo y de versos dobles (fig. C).

b) *vienelet*: una estrofa de canno enmarcada por el estribillo, cuya segunda mitad aparece también en el épodo (fig. C).

e) *rondeau*: alternancia de verso (*estrófico*) y solista (llamado *añadido*, *añadidos*); ambos cantan la misma melodía de dos versos o su primera mitad según el estrofo de la f. C (cf. ejemplo f. D).

Los trovadores empleaban, además de los primitivos versos de composición *desarrollada*, sobre todo el tipo de *finiano* y las formas estrofíacas más sencillas, mientras que en los troveros predominaban las formas de la *letrada*, la *provençal* y los tipos de *ronda*.

Las melodías son, en cuanto a su estilo, iguales que las de las canciones sacras. En el aspecto tonal se mueven dentro del marco de los modos eclesiales. Es frecuente

La vieja teoría de que las melodías se construían a partir de los 6 modos (p. 202) resulta inconsistente; por el contrario, y en correspondencia con la variedad melódica, imperaba asimismo una *multiplicidad* rítmica que se orientaba según la declamación del texto (Vea que Wray: *ritmo declamatorio*). Sin embargo, existían también algunos casos de notación modal y métrica.

Los fines de esta publicación serán en contenido:

La poesía medieval apreciaba en mucho una primorosa realización de *topoi* tradicionales. El arte de los músicos-poetas no se desarrolló, primordialmente, en la expresión personal de vivencias, sino en la riqueza de ideas en materia de estructuras de texto y música, y su variación. Se trataron determinados tipos de canción:

- **chanson** (canós, canción); canción amorosa, con
arabesques incunclados o su satisfacción ilusoria;
- **alba, nabe** (canción del día); la alborada separa a la
noche de la mañana;

- **pasarela**: cinta el amor bujo (challero-muchacha)
- **caravana**: caravans
- **arroyos (torreano)**: canciones políticas, morales, sociales y otras
- **chamón de Croisale** (canción de los Cruzados): exclamación a las Cruzadas o relatos de las mismas
- **lamentación, pluch** (canción fúnebre): a la muerte del

Además existe el *jeu parlé*, tense o partimen (diálogos y
danzas, etc.).

References

El primer trovador conocido es GUILLERMO (GUILLAUME) IX de AQUITAÑA (1071 a 1126). Presumiblemente haya tenido predecesores. Leonor de AQUITAÑA, hija de GUILLERMO IX, cobró importancia por haber contribuido a la transmisión del arte trovadoresco al norte, pues en su primer matrimonio (1137-52) estuvo casada con Luis

194 **Edad Media/Arte de la canción profana/Trovadores y troveros II**

VII, rey de Francia, y en segundas nupcias (1152) con el duque Esteban de Armo. *Пѣсньмястѣ*, quien en 1154 se convirtió en rey de Inglaterra bajo el nombre de Enrique II. Sus hijos prosiguieron la tradición de las servidumbres feudales prestadas a la caballería, en especial María, casada con Esteban I de Champagne (1180), quien residía en Troyes. María supo atraer a su corte a los más importantes trovadores y trovancos, entre ellos Chansin de Breteyn, Gace Brulay y Chortin de Tourni, fundador de la tradición novelesca en torno del legendario rey Arturo y sus caballeros Esc. Iwein, Lanzeot, Parzival, Parsifal, etc.

El movimiento de los trovadores tocó a su fin durante el primer tercio del siglo XII, teniendo su cénaga en las guerras de los albigenses (1209-1229) en el sur de Francia.

Contenidos de las canciones: Las canciones de GONZALEZ muestran exhiben una gran naturalidad; su objetivo es el de un leve entretenimiento cotidiano.

3. *asegur* se convirtió en el tema central en las canciones de *Jawahir Rumi* (f. hacia 1150). Sobre todo cantaba a la *tasawwuf ismaili*, es decir que no le intereso la salafitica natural, del anhelo amoroso, sino antes bien manifestar la condición, los padecimientos del rechazado, la exclusión de la situación. La forma pertenecía a una clase inculciblemente elevada (*Wale nimer, war abjio*). *Jawahir Rumi*, al igual que *Bahauddin Vastakos* y muchos otros burgueses, se hallaba al servicio de la nobleza, lo cual aprendió así más el idioma que medita entre él y daría a la cual cambia.

Y **trobar clar** Clérigos de elevada instrucción laíca, y **trobar clar**, como por ejemplo Plani o Alvarus o el celebre **trobar clar** de MARSOLIER, provocaron el surgimiento de una poesía erudita, poniendo en versos franceses conceptos eruditos y oscuros (*muiz erratz e clau*) mediante imágenes y parábolas, alusiones a la mitología antigua y a esas filosofías.

Canciones de danza: Muchas canciones revisten un tono popular. Címanan a la primavera, a la danza, al juego, etc. Un ejemplo lo constituye RAMBLAO DE VAGUERAS con su canción de mayo *Maldito mayo*. Sus transparentes versos se mezclan con una rima de cadencia uniforme, capitan en un apasado ritmo (terceto) la ligereza y claridad de la danza de *Malagueña* (p. 192, fig. B, primera de cinco estrofas, continuación).

Las generaciones de los trovadores. Se han conservado unos 450 nombres, además de casi 2.500 poemas y aproximadamente 300 métodos.

1.ª época (1080-1126): Guillelmo IX, duque de Aquitania y conde de Poitiers (1071-1126), se han conservado 11 textos suyos para canciones.

2.^a época (1120-1150): Jaume Riera († hacia 1150), motivo del amor distante, 3 melodías; Marcantoni († hacia 1140), en la corte de Guillermo X en Poitiers

y de Alfonso VIII de Castilla, 4 melodías, *troubador chano*, época (1150-1190); BERNART DE VENTADORN (1130-95), el más célebre de los trovadores, de quien se han conservado 19 melodías, entre ellas la *Cançion de la clondeva*.

1.ª época (1180-1220): Máximo esplendor hacia 1200, Pedro Vidal (+1205), Raimund de Vaqueiras (+1207) en la corte de Bonifacio II de Monferrato (6-1072).

Las generaciones de los troveros. Los musicólogos y cancioneros citan un número ingente de nombres. Se conservado más de 4 000 poemas, además de unas melodías (el manuscrito más antiguo es el *Chansonnier d'Urfé*, alrededor de 1300).

1. (1150-1200); CHRÉTIEN DE TROYES (1120-1180), *Le Conte du Graal*, ed. J. CORAZON de LEÓN (+1199), BLONDEL et al., Paris, 1976; C. 1155, librería de RICARDO del Castillo y

2. (1200-1250): CONOCEMOS A BETHUNE (c. 1219 en la zona), GACE BRULÉ (c. 1220), COLIN MUSSET, THIBAUT IV DE CHAMPAGNE (rey de Francia) y el prior GAUTIER DE COINCY (c. 1236, autor de *Miracle de la Sainte Vierge* en el cual hay contrafacturas de melodías profanas, ampliamente difundidas).

3. (1250-1300): JEHAN BRETTEL († 1272), burgués de París, y sobre todo ADAM de la HALLE (1270-1327), el hijo de ROBERTO II de Arras, a quien acompañó en su exilio en Nápoles, entre otras obras, 16 rondeaux a 3 v. (1292, fig. D, voz principal en el medio, cl. p. 26). En 1300, *Rubín et de Marion*, con diálogos y 28 canciones. En el curso del siglo xiii, las sociedades de los ciudadanos de las ciudades (*Frans*) asumieron el protagonismo en el teatro, desplazando a los juglares. La responsabilidad fue sustituida por concursos, concursos de antigüedad.

Mimesang. A mediados del siglo xii se inicia la alemana media, denominada **mimesang** (ca. 1150-1200) a causa del predominio que en ella tuvo la temática amorosa. Al igual que en Francia, esta consistió a cargo de la **noblez**, la **caballería** y de **ministros** (o **vasallos**) de talento. Con el ocaso de la **caballería** y el fortalecimiento de las ciudades en el siglo xiv, el **mimesang** (canto de maestros) burgués releva al **mimesang** sobre su origen se refleja, en primera instancia, al texto. Tienen validez, asimismo, para la **francia**:

— **teoría antigua** (indiscutible): afirma que el modelo es la poesía latina clásica (OVIDIO, HORACIO);

teoría medieval (muy verosímil); sostiene que el uso dado lo constituyeron las novelas medievales (ji *Abelardo y Héloïse*), la poesía de los goliardos y la

teoría árabe (indiscutible): arguye que la poesía árabe y el empuinado culto a la mujer en El Canto General influyeron sobre la vecina Francia meridional; **teoría de la canción popular** (cuestionable): sostiene que canciones populares extraviadas ascendieron a la esfera artística.

con la musica es como un molino sin agua. Foaquet
y Masanell.

Salz es posible documentar, por falta de fuentes, la continuación de las melodías. Hay una primera época medieval, que en el siglo xiii, mientras que en la segunda época, en los siglos xiv y xv, surge con fuerza la melodía en modo mayor y aparecen, aisladas, transcripciones polifónicas (MÜSCH VON SALZBURG, *Ornald von Volzenstein*, cf. p. 256).

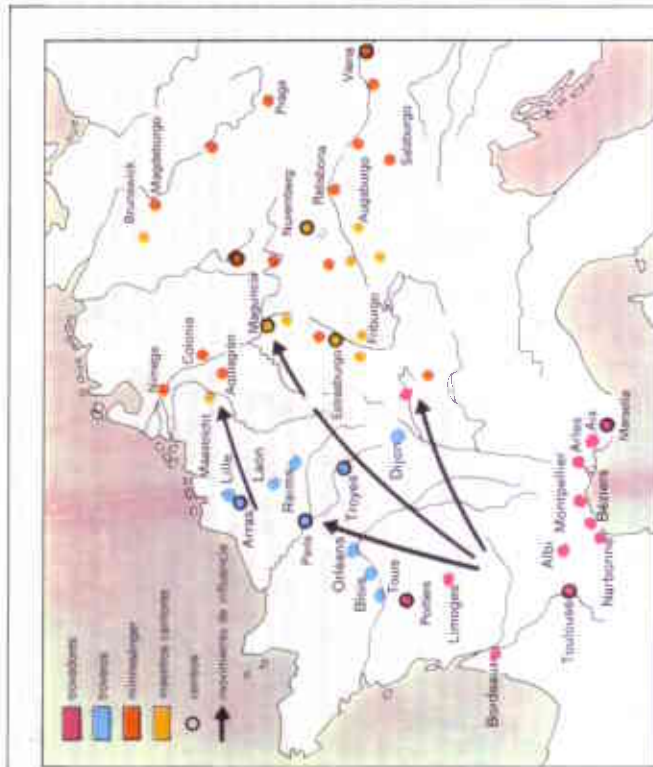
El ritmo, al igual que en Francia, no puede determinarse necesariamente a partir de la notación gráfica, sino de la cual todas las melodías. Debe descartarse su transcripción en la notación de las notas de igual longitud, pues también las canciones sacra de la época estaban contraindicadas. La fig. B. 196, muestra una tentativa de transcripción en la notación de las notas de igual longitud, según el modelo románico *Cursumus* (Lupowicz y otra música, según el

A la **práctica de ejecución**. Entre los propios músicos-prota-
gonistas cantaban, pero a menudo se hacían acompañar
por instrumentistas (*hacécor, jinglécor*) en **vela, laúd,**
arpa, etc., en la medida en que no se acompañaban ellos
mismos. Los instrumentos se encargaban de ejecutar
preludios, interludios y postludios. Con el canto no
cantaban acordes, sino una especie de **heterofonía:** tocaban
la misma melodía con variantes y ornamentaciones. No
existen análogos de acompañamientos instrumentales
entre músicos se involucraban.

Audiencia. El poeta escribió sus canciones para un círculo determinado de conocedores. También las cantaba ante este círculo en el castillo (noblería, caballeros, damas, etc.). Con frecuencia, las canciones se refieren a dichas personas.

Los contenidos de las canciones corresponden, abstracción hecha de las situaciones particulares, a los topoi de los trabajos y lutos. El mayor énfasis reside en el arte de trabajar, altamente estilizado, que solo los grandes poetas perfeccionaban, convirtiéndolas en un testimonio personal.

El ideal caballeresco, importante de Occidente del medio



A Ciudades donde floreció el arte de la canción profana en la Edad Media

Jahre Rudei

Cançons d'au zehs de... form.

Segun Gernrich

Nu al rest leb ich mir wer de... sit min sun de ou ge... sht...
 daz rei ne lant und ouch die er de den man vil der e ren gru.

Segun Ludwig

ich bin ko men an die stat

Segun Huartmann

da got men nisch... chen... tra!

Musica	Rima	Estructura	Sistema	postulada
a	b	a	b	a
c	d	c	d	c
e	f	e	f	e
g	h	g	h	g
i	j	i	j	i
k	l	k	l	k
m	n	m	n	m
o	p	o	p	o
q	r	q	r	q
s	t	s	t	s
u	v	u	v	u
w	x	w	x	w
y	z	y	z	y

Canó circular

B **Walter von der Vogelweide**. Canción de Palestina (hacia 1228).
 modelo posible (J. Rudei, hacia 1140) y forma

WALTHER parte del ideal cortesano del *höfische minne*, al cual ofrece una vivaz contrapartida en sus canciones de muchachos, para llegar finalmente al *ebene minne* (amor llano), el amor de dos participantes en igualdad de derechos. Revalan significación sus canciones políticas y religiosas. Walther escribió la **Canción de Palestina** para la Cruzada de 1228 (aunque no participó en ella). Es la única melodía de WALTHER que se ha conservado en versión completa (fig. B). Acaso se remonte a un modelo francés (Rutei), pero ya de por sí se producen afinidades por los tipos melódicos de los modos. Sin embargo, al mismo tiempo la melodía de WALTHER se destaca rotundamente. En el aspecto formal se trata de una **cansó circular**, pero ello sólo puede descubrirse por la melodía, no así por el texto.

4.ª época (1250-1300): *Transmisión del Minnesang*: se caracterizó por su acceso a estratos burgueses. KERNARD von WÜRZBURG († 1287), HEINRICH von MEINEN, ILMARDO FRAUENLOB († 1318, Maguncia), WILHELM III, PRINCEPIUM REGIS († 1325), el legendario TANNHÄUSER (que actuó hacia 1250 en Baviera).

5.ª época (siglos XIV/XV): *Minnesang tardío*: su curso ya es paralelo al *Meistersang* (tanto de maestros), entre otros con HUBERTUS MINCKE von SALZBURG (siglo XIV), HUGO von MOSENFORT (1357-1423; Bregenz) y OSWALD von WOLFFSTEIN (1377-1445; Trol, del último minnesänger).

Situación de las fuentes. Mientras que los textos del minnesang ya nos han sido transmitidos a partir de los siglos XIII/IV (por ejemplo, en el *Grosse Heidelberger Liederhandschrift*) y el *Codex Manesse* de 1315-30, sin notación musical, las melodías registradas sólo proceden de los siglos XIV al XV (todavía originales?). Los maestros cantores utilizaron las melodías de los minnesänger, recopilándolas y abasteciéndolas. Las fuentes más importantes son:

- **Fragmento de Minster**, comienzos del siglo XIV, notación cuadrada, 3 melodías de WALTHER con texto, una de ellas completa (fig. B).
- **Carmen Iherosolimitanum**, hacia 1300 (hasta 1803 en el Convento de Benediktbeuern, actualmente en Munich, Biblioteca del Estado), parcialmente con notación, **poesía latina y alemana** media de sacerdotes (Philippi de GREVE, STEPHAN LANGEN, etc.), pero también de DIETMAR von AJET, RENNAR, WALTHER, MORUNGEN, NIEHART y otros, con aforismos, citaciones amorosas (la mayoría con **estrofas adicionales en alemanía media**) canciones bíblicas y de danza de los **gülden** (clérigos y estudiantes desérticos) y autores sacros.
- **Manuscrito de canciones de Jena**, hacia 1350, notación cuadrada, 91 melodías.
- **Manuscrito de canciones de Viena**, anterior a 1350, melodías de FRAUENLOB, RENNAR von ZWETTER, y otros.
- **Manuscrito de canciones de Mondsee-Viena**, hacia 1400, 56 melodías, sobre todo de MINCKE von SALZBURG.
- **Manuscrito de canciones de Kalmars**, hacia 1460, principalmente al *«Libro de Oro de Maguncia»*, 105 melodías.
- **Manuscrito de canciones de Donaueschingen**, hacia 1450, 21 melodías, en especial de FRAUENLOB.
- **Cancionero de Rostock**, hacia 1475, 31 melodías.

La atribución de una melodía a un texto tiene tres grados de certeza:

1. El texto y la melodía nos han sido transmitidos simultáneamente; sumamente infrecuente (*Fragmento de Münster*, ver arriba).

2. Una melodía con texto ajeno lleva el nombre de un minnesänger, p. ej. *«Herrn Wälder guldin weise»* en el *Manuscripto de canciones de Kalmars*. Sin embargo, coincide formalmente, con exactitud, con un texto de WALTHER, en este caso con el *Tagelied*. La atribución es dudosa.

3. Melodías de tradición latina se aplican a textos de canciones en alemanía media, correspondientes en los aspectos de contenido y forma (*contrafactura*). Cuando una compleja sea la forma, tanto más fundada será la atribución.

Los maestros cantores (meistersänger)

Burgueses, sobre todo artesanos, se agruparon en **escuelas de canto corporativas**, con reglamentos y estatutos fijos (semejantes a los *Pols* en Francia). El período de mayor esplendor de este movimiento de canto fue el de los siglos XIV/XV (Maguncia, Würzburg, Nuremberg, etc., fig. A). Su decadencia se produjo en el siglo XVII.

Los textos estaban referidos a la Biblia, a asuntos eran político-satíricos, pero también había canciones cómicas y de danza.

Las **melodías (tonos)** son modales, con tendencia al sistema mayor-menor, alabadas, a veces con ornamentaciones melancólicas (*reflores*).

En cuanto forma **estrofa** domina la denominada **bar** (a/b), también con **verlemp** *double aa*, puente b y recapitulación del versículo a.

Las canciones se recopilaban en manuscritos propios y se conservaban celosamente. El más conocido es el *«Libro de Oro de Maguncia»* (*Manuscripto de canciones de Kalmars*, ver arriba).

En sus reuniones semanales, el **cantor** (sentado en la silla de canto) presentaba su nueva canción, que los **marcadores** (situados detrás de una cortina) juzgaban de conformidad con su **tabladura** de **numerosas reglas**. Se distinguía entre **alumnos**, que aún cometían errores contra las reglas, **poetas**, que cantaban textos nuevos sobre melodías antiguas, y **maestros**, que inventaban textos y melodías nuevas.

Los **maestros cantores** más famosos fueron HEINRICH von MEINEN, llamado FRAUENLOB, fundador de la más antigua escuela de canto de Maguncia (hacia 1315, todavía en las inmediaciones del minnesang), MEINER, RENNAR († 1476), HANS FOLTZ († 1513) y HANS SACRIS (1494-1576, zapatero de Nuremberg, autor de más de 4.500 canciones, más de 2.000 decimas y más de 2.000 comedias). Una conocida melodía de SACRIS, su *Silberweise*, exhibe un parentesco con el *Salve Regina*, es decir, con la canción sacral, así como con el coral de LUTERO.