

MÚSICA E HISTORIA EN HILDEGARD VON BINGEN¹

Italo Fuentes Bardelli
María José Ortúzar Escudero
Universidad de Chile

MÚSICA

Ingresar en el significado de la música para Hildegard von Bingen implica, en parte, comprender su creación personal en el contexto de su propia tradición románica. Esto, pues muchos eruditos, particularmente de la elite monástica, fueron fieles a las denominaciones propuestas por Boecio (s. V d.C.), quien introdujo la teoría pitagórica musical. Éste consideraba en la música una triple división: *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*. A la *musica mundana* atañe la noción de orden cósmico a partir del sonido armónico de los astros y de su movimiento, la sucesión de estaciones y la simbiosis de los elementos son correspondientes a este equilibrio dinámico. Esta música cósmica está ligada a la armonía de las esferas: los siete planetas giran y su movimiento produce un sonido melodioso, de modo que si el movimiento es más rápido produce un sonido más agudo; si es más lento, uno más grave. De aquí proviene una proporción numérica expresada en el movimiento que, en cuanto está situado en el espacio, es el ojo el que lo capta. De ahí la relación constante entre el oído y la vista con respecto al número. Boecio habló también de una *musica humana*. Ella rige al hombre como parte microcósmica del todo y supone un acuerdo entre el alma y el cuerpo. Esta música concierne además a las facultades del alma y la armonía de los elementos que componen el cuerpo, a saber, los órganos. En cuanto a la música instrumental o *musica instrumentalis*, ésta se refiere al uso de instrumentos, comprendiendo la voz humana, y sus diferentes relaciones: armónicas, métricas y rítmicas.

¹ Este artículo fue escrito en el marco del Proyecto Fondecyt N°1000951. Todas las referencias a los textos poéticos de la *Symphonia* tienen como referencia la edición de Berschin y Schipperges (1995) y las traducciones al castellano de nuestro propio equipo de investigación, dirigido por María Isabel Flisfisch. La posibilidad de trabajar la bibliografía alemana que, en su gran parte, proviene desde el Priester Seminar de Tréveris, tiene como consultora, portadora y traductora a Miriam Gusella (exceptuando Betz 1996).

Además de Boecio, el pensamiento románico se inspiró, entre otros, en san Agustín, en Martianus Capella, Casiodoro e Isidoro de Sevilla. El libro *De Musica* de san Agustín jugó un rol importantísimo en la concepción musical del siglo XII; así, tratando de definir la música escribió: “la música es la ciencia que enseña a bien modular” —*scientia bene modulandi*. Modular viene de *modus*, que significa medida. Es por ello que la música será el arte del movimiento bien reglado. Sin la ciencia, la música no sería sino un placer grosero, y san Agustín, habiendo observado que el ruiseñor modula bien su voz en primavera, dirá que todos aquellos dispuestos por una suerte de instinto a bien cantar, esto es, con mesura, se parecen al ruiseñor (Davy 1964: 249 y ss.).

Ahora bien, debe considerarse que los escritos de Boecio y de aquellos que vinieron tras él se preocupaban principalmente de especulaciones filosóficas como la naturaleza de la música, sus efectos y su relación con el hombre y el mundo en el que vivía. Pero este pensamiento tenía poco que ver con los problemas de interpretación musical. Para Boecio, los intérpretes e incluso los compositores estaban “separados del intelecto de la ciencia musical”, y solo el hombre que poseyera “la facultad de juzgar de acuerdo a la especulación o la razón” era digno de ser llamado un músico. Esta actitud, que prevaleció entre los instruidos durante la mayor parte de la Edad Media, pudo haber detenido el desarrollo musical. Afortunadamente, humildes intérpretes y compositores continuaron desarrollando nuevos tipos y estilos de música. De este modo, el progreso real en la música provino tanto de las escuelas de canto práctico que preservaron y desarrollaron la música de la Iglesia (Hoppin 1978: 20-21), como de aquellas tradiciones étnicas y populares de carácter oral que, indirectamente al comienzo y emergentes como formas musicales escritas desde aproximadamente el siglo XII en adelante, forman parte de la música profana y sacro-pagana.

Así, podemos situar a Hildegard como heredera de la “tradición pitagórica” medieval transmitida por Boecio, si bien Hildegard no consideraba la actividad musical como propiamente especulativa, sino que la composición pertenecía al mismo ámbito que la visión, como se verá más adelante. Hildegard destinó su composición musical a las monjas bajo su cargo y a monjes de monasterios cercanos, por lo que la obra musical de la abadesa se puede ubicar entre las formas melódicas de la tradición gregoriana que se gestan y se desarrollan desde la práctica de la vida contemplativa y ritual de las comunidades benedictinas. Este tipo de música monástica se incorpora formalmente en Occidente, desde tiempos de san Gregorio Magno (s. VI), tanto en el tiempo cotidiano —a través de la celebración de las horas— como en las grandes festividades del Propio Tiempo, constituyendo un fundamento poético, simbólico, devocional, ritual y teológico de la realización de la vida e historia cristiana.

Así como es posible reconocer ciertas constantes producto de la consolidación en una tradición de estructuras y formas poético-musicales estables, también es posible reconocer en el canto gregoriano un diverso desarrollo creativo, transformaciones y asimilaciones de elementos que muchas veces están ligados a nuevas fundaciones de comunidades y reformas (por ejemplo: la reforma de San Benito de Aniane en el tiempo inmediatamente posterior a Carlomagno, o el interesante contraste entre Cluny (d.C. 910) y el Cister, en tiempos de Hildegard) o que, en otros casos, obedecen a tradiciones vernáculas (la primera liturgia celto-cristiana en Irlanda). También se hace

presente, cada vez que es posible, el genio individual de los creadores, como es el caso de Hildegard.

Estamos frente a una tradición histórica viva que reconoce permanencias, cambios y presencias creativas. La obra de Hildegard está integrada, pues, a esta tradición que conserva, explora, abre e incorpora nuevos motivos y códigos formales que se tensionan y fecundan audazmente. Crea variantes originales de formas que estaban disponibles, como es el caso de la tradición de *himnos* y *cantos antifonales*, con sus variantes de coros y solistas responsoriales, como también formas nuevas, surgidas desde intersticios melódicos –*tropos*– que, después, ganan autonomía y genialidad musical en la forma de las *secuencias*.

LA FORMA MUSICAL EN LA OBRA HILDEGARDIANA

Una de las variables consideradas en la historia cultural de la música es la relación del compositor y su propio tiempo, sin embargo, ese propio tiempo no es fácil de mensurar. ¿Qué es lo contemporáneo a un autor? ¿Hildegard formaba parte de los *antiqui* o *moderni* de ese notable siglo XII? ¿Estaba en la retaguardia o en la vanguardia de las corrientes creativas? ¿Es posible ocupar tales términos para el período medieval? Digamos, por ahora, que una comparación sensata debería corresponder a sus “iguales”. ¿Fue Hildegard, desde este punto de vista, una *prima inter pares*? Es decir, al menos, ¿dentro de los compositores de su generación? Poder afirmar o negar esto implica un estudio mucho más minucioso de un siglo increíblemente fecundo en cuanto a la cultura docta en general, en donde las influencias se entrecruzan y crean nuevos resultados, algunos inéditos hasta ese momento. Es también cierto, sin embargo, que muchas tradiciones se afirman y consolidan en ese siglo, así como otras que estaban interrumpidas resurgen en lo que el lenguaje jurídico ha llamado “recepción”. ¿No sucederá lo mismo en todos los siglos? Contentémonos, por ahora, con decir que, en comparación con los anteriores siglos de la Edad Media, al menos en lo que a la cultura docta se refiere, el siglo XII claramente tiene matices más acentuados en estos aspectos. Es un siglo de contrastes en lo que respecta a las fuerzas de memoria, conservación e innovación. Hildegard, como Pedro Abelardo, Adán de San Victor o Giraut de Bornelh y tantos otros, encarnan con intensidad este momento. En esta perspectiva, como bien dice Theodor Seelgen (1981), en la música de Hildegard podemos encontrar tanto elementos de conservación y arcaizantes que enriquecen su obra, especialmente en la dimensión de una sonoridad mística (el caso central que trata el autor es el uso del tritono indirecto), y que nos permiten hablar de un sentido románico en su obra, como también novedades propiamente góticas que la instalan como una precursora (especialmente sus construcciones armónicas que se aproximan a las tonalidades menores y mayores de la música moderna).

Uno de los primeros aspectos que llama la atención al revisar la escritura musical o alguna buena interpretación actual de sus composiciones, es la extraordinaria amplitud de su tesitura, que en musicología se denomina *ámbito* (es decir, la magnitud que media entre la nota más grave y la más aguda). Un ejemplo de esto es el responsorio n°22 *O vos angeli*, en donde la amplitud tonal llega a dos octavas y media. Si bien

éste es un caso extraordinario, el promedio de las canciones supera la octava y media.

Estos ámbitos tienen como base una estructura modal, es decir, escalas diatónicas caracterizadas por un sonido fundamental (tónica) y sus relaciones con tonos y semitonos subsiguientes, destacando una nota dominante y subdominante. Así, por ejemplo, las preferencias de Hildegard están en el tono o modo Re, y su dominante es la 5ª, es decir la nota La². Siguiendo la clasificación de Thornton (1997), aparecen en la *Symphonia* las cinco formas fundamentales que utiliza Hildegard para sus canciones: responsorios (18), antifonas (43)³, secuencias (2), himnos (4) y sinfonías (2), a los que hay que agregar un Kyrie, un Alleluia, dos canciones sin nombre y tres no clasificadas.

LA CONCEPCIÓN MUSICAL HILDEGARDIANA

Vimos que la tradición pitagórica medieval instala el sonido melódico del cosmos como vínculo del cosmos y los sonidos instrumentales, pero para Hildegard la música tiene también la función de ser el fundamento de unidad entre la eternidad y la historia, puente entre lo material y lo inmaterial, lo visible y lo invisible (Fuentes 1999: 81). Y es que la música para Hildegard no se distingue de la visión, incluso pensar en una suerte de “visión auditiva” no sería extraño, si se considera que la última visión del *Scivias* es realmente una audición, tal como ha señalado Barbara Newman (1989). Es más, la propia abadesa, al narrar su experiencia visionaria, liga visión y música:

“En esta visión comprendí los escritos de los profetas, de los Evangelios y de otros santos y filósofos sin ninguna enseñanza humana y algo de esto expuse, cuando apenas tenía conocimiento de letras, tal y como me enseñó la mujer iletrada. Pero también compuse cantos y melodías en alabanza a Dios y a los santos sin enseñanza de ningún hombre, y los cantaba, sin haber estudiado nunca ni neumas ni cantos” (*Vita* II,II).

Este nexo entre visión y música se descubre al considerar el título completo de su mayor obra lírica: *Symphonia Armonie Celestium Revelationum*, Sinfonía de la Armonía de las Revelaciones Celestiales. La música hildegardiana tiene ese atributo fundamental: es revelada. Nuestro problema principal, entonces, está definido por el carácter mismo del escrito visionario: es, al mismo tiempo, revelación y espejo (*speculum*), y la música no solo es expresión de la presencia divina en la voz escrita de la profetisa, sino que es el vehículo mismo de tal origen y, como tal, portador de su esencia. Así, un análisis musical supone, conjuntamente, uno literario; en este eje melodía-palabra se presenta una unión que podemos denominar “forma simbólica”, esto es, la íntima consolidación de *ars verbi* con *ars musicae*. El símbolo adviene cuando la fórmula melódica, en el

² Ver anexo.

³ Se cuentan aquí las nueve antifonas que componen el poema n°44 *O rubor sanguinis*.

encuentro con la palabra, descubre una totalidad, y cuando el sonido y el significado poético y conceptual de la palabra establecen una fórmula de sentido.

EL FUNDAMENTO DE LA MÚSICA

El sonido en Hildegard es un principio divino que se proyecta y resuena en la creación⁴, los coros angelicales son las voces más prístinas que ayudan en la tarea divina de hacer fluir las armonías fecundantes, produciendo consonancias en el universo, el alma humana y la naturaleza.

Nos proponemos ahora ahondar en la concepción hildegardiana de la música a partir de su concepción de los ángeles. En *Scivias*, Hildegard destina toda una visión a los coros angélicos, presentando detalladamente cada uno de los nueve órdenes. Esta visión finaliza así:

“Todas estas milicias celebran, como oyes, con toda clase de músicas y prodigiosas voces, las maravillas que el Señor obra en las almas bienaventuradas, por lo que Le glorifican con magnificencia: porque los espíritus bienaventurados, henchidos de júbilo y con extraordinarios sonos, celebran en los cielos el poderío del Señor que ha hecho maravillas en Sus santos, por las que estos, a su vez, ensalzan gloriosamente a Dios, buscándolo en las honduras de la santidad y exultando la alegría de la salvación (Sc I.6.11).

La visión hildegardiana de los ángeles, que celebran al Señor “con toda clase de músicas y prodigiosas voces” es por cierto positiva: ella descansa en la esperanza de que en todas las criaturas hay un potencial secreto, que mediante el contacto con los ángeles puede cobrar vida y desarrollarse (Betz 1996: 203). Esta concepción esperanzadora de la creación se resuelve en una antropología optimista: cuando el alma vivificada y el ángel tienen tareas comparables, los hombres somos compañeros de los ángeles. En su *Liber divinorum operum*, Hildegard afirma:

“El hombre es el décimo coro, al que Dios en sí mismo ha restablecido en la posición del ángel perdido. ¡Porque Dios quiso ser hombre! Su humanidad es el castillo, en el que Aquel camina, que es el décimo coro. Por eso Dios ha marcado en el hombre tanto la creación más alta como la más baja” (citado en ibíd.: 204).

Y concluye Betz (ibíd.):

“Cuando la obra sea hecha, el tiempo se haya cumplido, la última lucha se haya dirimido, las potencias terrestres se hayan actualizado, entonces en verdad Dios querrá ser “todo en todos” y la humanidad podrá convertirse en el décimo coro de ángeles y unir su voz en la alabanza de toda creación”.

⁴ Algo similar presenta Plotino en sus *Enéadas* con respecto a la luz, como principio divino, que fluye y se proyecta cruzando el universo creado, en sus distintas jerarquías hasta llegar a la materia misma.

El hombre, entonces, unirá su voz a los ángeles una vez instaurada la Jerusalén Celestial. Pero la música no solo es el destino del hombre, sino también recuerdo del paraíso perdido. La formulación de la música como recuerdo aparece explícitamente en una carta escrita por Hildegard a los preladados de Mainz hacia el final de su vida (1178-79). Ellos le habían prohibido hacer música en su convento debido a que la abadesa había enterrado en él a un excomulgado que había sido después absuelto (Newman 1989: 14; Dronke 1995: 271 y ss.; V. Cirlot 2001: 261). En esta misiva la abadesa afirma que Adán:

“Antes de la transgresión y cuando aún era inocente, tenía la voz en la compañía no pequeña de las voces de los ángeles, que las poseen debido a su naturaleza espiritual y que son llamados espíritu por el Espíritu, que es Dios. Adán perdió la semejanza de la voz angélica que tenía en el paraíso, y se durmió en el conocimiento del que estaba dotado antes del pecado, del mismo modo que un hombre, al despertar de un sueño, retorna ignorante e inseguro de lo visto en el sueño (...) Para que no recordaran sólo el exilio, sino también la divina dulzura y la alabanza en la que se recogía el mismo Adán con los ángeles en Dios antes de la caída, y para que fueran impulsados a ello los santos profetas, instruidos por el mismo espíritu que habían recibido, compusieron no sólo los salmos (*psalmos*) y canciones (*cantica*), que eran cantados para encender la devoción de los que los oían, sino diversos instrumentos de música con los que tocar múltiples sonidos, a fin de que, tanto por las formas o cualidades de aquellos instrumentos como por el sentido de las palabras recitadas, los oyentes, estimulados y adiestrados por lo exterior (*per exteriora admoniti et exercitati*), fueran perfeccionados en lo interior. A semejanza de estos santos profetas, algunos hombres fervorosos y sabios descubrieron por medio del arte humano muchos tipos de instrumentos, para poder cantar según el gozo del alma. Y adaptaron lo que cantaban a la inclinación de las junturas de los dedos, recordando cómo Adán fue formado por el dedo de Dios, que es el Espíritu Santo, y en cuya voz estaba toda la suavidad del sonido de la armonía y de todo el arte de la música antes de que la perdiera” (citado en Cirlot 2001: 298-300).

Así, el canto no solo es esperanza, sino que en el interior del ser aparece un llamado (vocación) sentido desde lo más profundo, que despierta el recuerdo de su origen⁵, cuando el alma participó en la creación primera. Esta profunda melodía sigue residendo en el ser del hombre, en el fundamento de la naturaleza (elementos) y en la *sincronía* de las armonías celestiales, en el aquí y ahora del *in principio* eterno que, por lo mismo, puede ser actualizado en la *diacronía* del tiempo histórico. El ser, entonces, se conmueve y expresa su voz consonante y resonante que lo eleva sinfónicamente hasta las armonías de lo alto.

⁵ Con mucha claridad aparece esta dimensión en el texto de su obra dramática y melódica *Ordo virtutum*, en la tensión que se produce en el alma en su conflicto entre el bien y el mal, el alma debe recordar quién es y a quién pertenece.

Ahora bien, la música vocal recoge los sonidos de la creación que están presentes –inaudibles para el órgano auditivo natural, pero sí para el oído del alma– en la vigencia del recuerdo del principio (cf. Stühlmeyer 1998). La música, como fluido melódico, rítmico y poético, es eco del paraíso, la creación primera (cf. Schlager 1998: 296). Así, tanto el alma como los instrumentos musicales de humana factura deben lograr o reflejar esa disposición abierta a una escucha profunda; los sonidos no se originan todos solo desde una mera producción fenoménica, los hay de origen prístino y ellos solo pueden ser acogidos si el ser se dispone a ello, si logra convertirse en una caja de resonancia. En la creación de la música en la obra de Hildegard existe, pues, una cooperación que tiene su origen en el “despertar” de ese recuerdo primigenio y el “suspiro” sería el primer paso en el camino hacia su búsqueda (cf. Stühlmeyer, *op. cit.*). Se trata, entonces, de recordar las melodías, tonalidades y armonías de esa música original, que son la “forma” del Verbo, de la *palabra original*. Cantando, la *palabra* adviene al mundo en un cuerpo melódico: es el misterio de la encarnación del sonido “etéreo”, aéreo y espiritual, en la corporeidad de la palabra poética humana, y sus medios son la voz y los instrumentos.

El principal obstáculo al recuerdo de las melodías originales está señalado por la culpa adánica, pero también, como un hilo áureo que cruza esa frontera sagrada de la caída, están las voces de las jerarquías celestes que mantienen vivos los sonidos desde lo alto; así también, en la historia, están aquellos que las han escuchado, que han abierto su alma y que han podido “sinfonizar” con los ángeles y las virtudes divinas, es decir, los patriarcas y profetas, los apóstoles y mártires, los confesores y los santos (Disibodo, Ruperto y Úrsula son los favoritos), como también los coros de los *aromáticos*, es decir los monjes y su tradición musical y, sobre todo, quien encarna esta disposición en su grado más sublime y que, por lo mismo, puede contener plenamente al Verbo, ya no por tradición, sino por estar constituida ella misma de la materia áurea desde la *prima aurora*⁶: María. La *Symphonia* precisamente alaba, además de las personas que conforman la Trinidad y los ángeles, a estos seres que se han acercado a los órdenes angélicos.

LA “MÚSICA HUMANA”

Dronke (1995: 272 y ss.), al considerar el episodio de los prelados de Mainz, descubre en la concepción de la música esbozada por Hildegard en esa carta, la síntesis posible de los dos modelos de interpretación con los que ella opera. Uno, el modelo que emplea en sus escritos médicos, según el cual:

“los elementos son los componentes esenciales no sólo de los objetos materiales, sino también del alma y de todas las operaciones de la mente, los sentimientos y el conocimiento humanos (...)” (ibíd.: 275).

⁶ Cf. *Symphonia*, poema n°3 *O eterne deus*.

El otro, el modelo que aparece cuando la visionaria intenta establecer un vínculo directo entre hombre y Dios, de acuerdo al cual:

“la única forma en que el hombre puede conocer y amar a Dios es trascendiendo este mundo determinado por la materia, elevándose por sobre su materialidad tras la Caída y liberando lo que tiene en su interior de más noble; cultivando, en suma, una disposición mental cuyo equivalente, a escala macrocósmica, son los mitos maniqueos” (ibíd.).

Esta síntesis se posibilita, puesto que necesariamente una *symphonia* es algo material e inmaterial, ya que las voces son humanas, y los instrumentos son tocados por seres terrestres, no angélicos. Así, la música surge de lo terrenal, pero no está sometida a ello, sino que se remonta hacia Dios⁷, no negando sus componentes materiales, sino mediante su reafirmación. La sinfonía, entonces, se manifiesta siempre que la comunidad junta sus voces y sus instrumentos con tal de dirigirlos hacia el cielo, pero también hacia su interior, en la armonía de las almas con sus respectivos cuerpos, orquestada por la ley de Dios. La sinfonía no solo permite el encuentro en una “forma simbólica” entre la melodía y la palabra, sino también el acceso a lo divino a partir de la materia misma.

Esta reflexión de Dronke nos descubre aún otro aspecto: la sinfonía es “comunal”. Siguiendo a Fassler (1998: 151 y ss.), Hildegard definía la canción comunal como un acto encarnacional, básico para la regeneración creativa de la vida que tiene lugar en la comunidad monástica. Hildegard compuso la mayoría de sus canciones para ser cantadas en el Oficio Divino, que pertenecía a las monjas, pues, a diferencia de la Misa, no estaban en presencia del clero masculino. El Oficio Divino se realizaba ocho veces al día en un monasterio benedictino en tiempos de Hildegard. De ahí que Fassler afirme que cantar el Oficio Divino era la acción que definía la vida monástica para Hildegard.

Pero Hildegard no compuso exclusivamente para el Oficio Divino. De hecho, el *Ordo virtutum*, que abría o cerraba procesiones, pudo haberse realizado más de una vez en el año litúrgico (cf. Fassler, ibíd.). Esta obra representa la situación del alma en el mundo: es tentada por el diablo, aconsejada por numerosas virtudes. Esta escenificación del conflicto del hombre en el mundo se condice con la visión del alma que se lamenta por su suerte en *Scivias* (I.4) y con el himno n°52 *O ignee spiritus*, dedicado al Espíritu Santo, en el que se describe breve y hermosamente la situación del alma. En estos tres desarrollos del tema del conflicto del alma se descubre que es necesario que el alma tome conocimiento de su enfermedad, de la polución diabólica que lleva impresa en su cuerpo desde la Caída. Una vez que reconoce su afección, el alma clama por ayuda. La conciencia de la enfermedad lleva al alma a la conciencia de su pequeñez, al descubrimiento de la humildad. El hombre no es capaz de escapar de

⁷ Señala al respecto: “Así como la palabra representa al cuerpo, el cántico manifiesta el espíritu: pues la armonía celestial revela la Divinidad, y la palabra difunde la Humanidad del Hijo de Dios” (Sc III.13.12).

los cepos del diablo sin la ayuda divina, y en esta necesidad se descubre criatura de Dios o, para utilizar una de las imágenes favoritas de Hildegard, vasija de barro. Margot Fassler (ibid.) indica, acertadamente, que las virtudes (en el caso del *Ordo*), además de representar potencias divinas, representan también el grupo social en que el alma se halla inmersa:

“La *societas*, el grupo social, da la bienvenida y alienta al alma de vuelta a los caminos de la victoria. Esta obra depende de dinámicas de grupos, de guerras contra el pecado dentro de la comunidad misma. El diablo es atado por las virtudes, así como monjas y monjes en la comunidad están atados por la Regla y su modo de vida para trabajar los unos por las fortalezas de los otros” (ibid.: 174).

La música entonces permite tanto el encuentro con la divinidad, como el encuentro con los pares. Este encuentro es el que se refleja en la *sinfonía*, donde las voces se unen para cantar la gloria de Dios. Hildegard escribía para este encuentro, pues sus canciones tienen dos receptores: su comunidad y Dios.

La comunión entre hombre y Dios pues está signada por la música. Podemos recordar aquí que esta comunión es posibilitada por la misma constitución humana que, en el mejor de los casos, hace de los hombres el décimo coro, ligándolos así con lo invisible. Y, ciertamente, este encuentro está signado también por la historia. Es la historia, como veíamos, la que explica la cercanía primigenia de Adán con los ángeles. Pero Hildegard no se contenta con esto. El entramado según el cual el hombre se aproxima a lo divino es más intrincado: se encuentran en él imbricadas las múltiples relaciones de lo divino y lo humano. Así, el intervalo de 5ª que, como dijimos, es uno de los intervalos más característicos de su obra (así como de otras obras del período), tiene un significado que se liga a su sentido interpretativo simbólico. ¿Podemos asociarlo a su interpretación de la historia de la humanidad, con su división en cinco épocas que, cada una, corresponde a un tono? El sonido como sinfonía no solo reside en el plano del cosmos creado, sino también en la Historia de la Salvación, y esta resuena en su totalidad, desde principio a fin, como una quinta tonal, constituyendo una armonía consonante en su totalidad⁸. En lo que sigue profundizaremos esto mismo.

MÚSICA E HISTORIA

Como hemos visto en la obra poética de Hildegard, *Symphonia*, la música no solo está integrada en el ritmo y melodía de los poemas, cosa que de suyo sería suficiente, sino forma parte substancial del contenido de sus visiones y de la arquitectura de sus cosmos. La música como ritmo y entrelazo de sonido y silencio, como armonía sinfónica de los elementos y partes de la creación y como voz melódica divina, angelical y humana consonantes, formó parte de nuestra primera preocupación. Pero el sonido

⁸ También la justicia tiene cinco tonos, como el hombre cinco sentidos.

también es flujo, dispone de duración, permanece pero asimismo se extingue, y como tal se encarna en el tiempo. Entre el abismo de lo eterno y la caducidad del instante, Hildegard nos presenta *nexos*, puentes que no solo conectan ambas dimensiones, sino que hacen posible el tránsito y la presencia de una dimensión en otra: el éter, aire vital, la luz y el fuego, el rocío y el sonido y la voz, pero también el tiempo y, dentro de él, la historia.

La historia es el centro del misterio de la creación, en ella converge lo celeste y lo infernal, lo eterno y lo caduco, el conflicto de las virtudes y las tentaciones demoníacas, como vemos en el *Ordo virtutum* (obra melódico teatral de Hildegard). También el *Scivias* muestra esta tensión en sus visiones y argumentos y, como constante, aparece la apelación al sentido musical en la creación divina; así, el tiempo histórico, tanto en su drama celeste, humano y diabólico queda entrelazado con el tiempo musical: la creación en el cosmos y la historia posee un misterioso ritmo, nexo de consonancias armónicas y melódicas divinas, angelicales, humanas, instrumentales y elementales (de los mismos elementos de la creación), como también de rupturas provocadas por la disonancia diabólica (el diablo no puede cantar, solo puede vociferar). Para Hildegard, como señalamos, existe una música *mundana*, es decir, la música del cosmos que suena y consuena manteniendo un principio de armonía, de origen divino, y tanto las virtudes como las presencias angelicales, las esferas como los elementos, sostienen esta *sinfonía*. Pero también los seres humanos, dentro del tiempo histórico, son capaces de responder con música *humana*, originada en lo más profundo del alma, por recuerdo o recepción mística, a través de la música *instrumentalis*, vocal o, literalmente, instrumental, y así, a través de resonancias simpáticas, armonizar con el principio de la creación. Pero, también, esta *concordancia* se expresa en el mismo proceso de la historia: tiempo humano y tiempo musical se entrelazan y resuenan tonalmente en momentos capitales, así aparece en la visión primera contenida en la *Vita*:

“En la visión misteriosa y en la luz del amor vi y oí estas palabras acerca de la sabiduría que nunca pasa: cinco tonos de la justicia enviados por Dios resuenan para el género humano, en los que consiste la salvación y redención de los creyentes” (*Vita* II.II).

Los acontecimientos capitales de la historia de la salvación, providente y teleológica, resuenan en armonías simpáticas con el cosmos y el principio de la creación. Pero hay más. Tal como vimos en nuestra primera parte dedicada a la música, el intervalo de quinta para Hildegard es divino, así, no es extraño que la historia resuene en quinta: el primer tono consuena con el último tono, que es el final⁹. Estos cinco tonos significan la consonancia de historia y creación divina:

⁹ No sabemos hasta qué punto cobraba vigencia en la abadesa la tradición oriental, conservada en el Islam y Bizancio, de la escala pentatónica. Un buen alcance sobre esto podemos encontrarlo en la sugerente tesis de Marius Schneider (1998).

“Y estos cinco tonos son superiores a todas las obras de los hombres, porque todas las obras de los hombres se nutren de ellos. Hay hombres que no marchan según estos sonidos, sino que sus obras son realizadas sólo con la ayuda de los cinco sentidos del cuerpo” (*Vita* II.II).

Al mismo tiempo señalan las épocas de la historia del hombre, nudos de paso de una etapa a otra:

“El primer tono se realizó en la obra a través del fiel sacrificio que Abel inmoló a Dios; el segundo, cuando Noé construyó el Arca por orden de Dios; el tercero, por medio de Moisés cuando recibió la Ley que fue referencia para la circuncisión de Abraham. En el cuarto tono la palabra del altísimo Padre descendió al útero de la virgen y se hizo carne, pues aquella palabra mezcló el limo con agua y formó al hombre. De ahí que toda criatura llame a través del hombre a aquel por quien fue creada, por lo que Dios llevó dentro de sí, todo por deseo del hombre. En un tiempo creó al hombre, en otro lo llevó dentro de sí, para atraer a Él a todos a quienes perdiera el consejo de la serpiente” (ibíd.).

La historia se cerrará con el quinto tono que señalará la consumación del ciclo temporal, esto es, el retorno y sublimación de la naturaleza y el hombre a Dios:

El quinto tono sonará cuando haya terminado todo error y confusión, y los hombres vean y conozcan que nadie puede hacer nada contra Dios. De este modo, en los cinco tonos enviados por Dios se realiza el Antiguo y Nuevo Testamento, y alcanzará a la totalidad de los hombres. Después de estos cinco tonos se le dará al hijo de Dios un tiempo de luz, de modo que será conocido abiertamente por todas las carnes. Después la divinidad obrará en sí misma cuanto quiera” (ibíd.).

En este esquema, es la historia la que permite la configuración de un eje música-palabra, tal vez precisamente porque transcurre, permitiendo leer la historia en “clave musical”. Así, solo mediante la historia se posibilita la unión de *ars verbi* con *ars musicae*. El símbolo, fórmula de sentido establecida por el sonido y el significado poético y conceptual de la palabra, adviene cuando sonido y significado son unidos por el devenir.

LA PERSPECTIVA DE LA HISTORIA Y LA MÚSICA EN LA *SYMPHONIA*

Esta visión de concordancia entre historia, música y creación divina se proyecta en otras obras de Hildegard¹⁰; ahora veremos el modo de imbricación música-historia en la *Symphonia*.

¹⁰ Este tema ha sido revisado, enfatizando la historia y principalmente referido a su obra *Scivias*, por Fuentes (2001).

La *Symphonia*, como obra lírica y musical, recoge la gran concepción visionaria de *Scivias*, y el fundamento del drama divino, cósmico y natural sigue manteniendo como eje del mismo al ser humano en su condición de sujeto privilegiado de la creación, esa *integra forma*, como se devela en el poema n°5 *O quam mirabilis*:

Pues cuando Dios fijó la mirada
 en el rostro del hombre,
 al que modeló,
 reconoció toda su obra
 en esa intacta forma
 de hombre.

No está demás decir que por *homo* es necesario entender “ser humano”, sobre todo cuando se considera la importancia que adquiere la mujer como sujeto de la historia de la salvación. Pero, volviendo al problema, si pudiésemos establecer los momentos capitales de este drama divino y humano, ellos podrían quedar sintetizados en la tríada: *creación original, caída e historia de la salvación y reintegración sublimada*. Se trata de una imagen circular, de un ciclo, y en este ciclo la música está desde un comienzo ligada a la palabra creadora de la divinidad, es, por tanto, anterior a la historia, la precede y también la supera al final: pertenece a lo eterno. Está desde un comienzo en la *prima vox*¹¹ y se proyecta en el cosmos celestial como una sinfonía¹², es la eternidad de las jerarquías celestiales, la materia cósmica original (entre ella las estrellas y piedras preciosas), los elementos y la naturaleza impoluta, pero también la creación prevista y potencialmente contenida en la pureza original; un ejemplo central de ella es María, virgen y madre. Pero, la caída, por demoníaca seducción, abrirá el exilio, la historia, y con ella el conflicto del bien y el mal, de salvación y condena cuya resolución, si bien prevista divinamente, queda dispuesta en la libertad del hombre de la aceptación divina (cf. *Sc* III.1.7, III.2.19). Así, “el ser humano como centro de este drama tiene la posibilidad de la reintegración, del retorno, de la reparación de su ser, por vocación sinfónica, pero mantiene la posibilidad de ser desviado, anulado, ensordecido, acallado” (Fuentes 1999). En este entrecruce, el papel de la música es decisivo, como lo confirma la tradición benedictina en general.

SONIDO, RESONANCIA Y ACONTECIMIENTO.

Eternidad y tiempo, creación primigenia e historia, fluido cósmico y devenir eventual, circularidad y linealidad, se vinculan a través del matrimonio armónico y melódico del sonido musical celeste y humano: “(...) como los ángeles resuenan en alabanzas / y asisten a los pueblos con su amparo” (poema n°32 *O successores*). Los acontecimientos

¹¹ Cf. poema n°6 *O pastor animarum*.

¹² Cf. poema n°71 *O fili dilectissime*.

históricos en Hildegard están signados por este emblema musical, como si la historia humana fuese un instrumento melódico, una caja de resonancia de las vibraciones celestiales que, preparado y afinado, suena por simpatía cuando sus cuerdas se ven conmovidas por la acción de otros sonidos armónicos o pulsadas por dignos interpretes.

Los poemas de la *Symphonia* muestran también el contrapunto de la eternidad, siempre vigente, y el tiempo, es decir, la duración que prosigue a la caída. La eternidad, como principio siempre presente, pero también originante, en repetidas ocasiones es nombrada como “aurora”, como cuando se refiere al Hijo desde el principio previsto, engendrado “en la aurora primera / antes que a toda creatura” (poema n°3 *O eterne deus*), o cuando se refiere a la obra de las vírgenes: “¡Hermosos rostros / que miráis a Dios / y edificáis en la aurora!” (poema n°40 *O pulcre facies*).

El tiempo, en cambio, acontece en cuanto exilio y peregrinación, es decir, expulsión y espera, “por el exilio de la caída de Adán”¹³ o, “al avanzar en el exilio de la caída”¹⁴. Pero, si existe la expulsión y el exilio, también éste se reconvierte o se puede reconvertir en camino, búsqueda, peregrinación, así en el ejemplo de san Disibodo: “Tú, peregrino de la semilla del mundo, / anhelaste llegar a ser un exiliado / por amor a Cristo” (poema n°59 *O presul vere civitate*). Claro que aquí se trata del exilio en cuanto autoexpulsión de lo mundano, para iniciar el camino hacia el retorno.

La Historia de la Salvación (y su correspondencia musical), enmarcada entre la creación original y la reintegración sublimada, afecta incluso a los elementos, fundamento de la naturaleza y componentes del cuerpo humano. Un ejemplo de esto son la concepción mariana y el sacrificio de Cristo, acontecimientos centrales de esta historia en los que la divinidad se vincula con el hombre. Así, Hildegard se refiere a la fertilización, por divina acción, de María virgen, como *superna infusio*¹⁵ que provoca que reciban “los elementos (...) los goces de la vida, mientras el cielo resplandecía y resonaba en alabanzas” (poema n°14 *Cum processit factura*). Estos mismos elementos, conformando una voz, son los que se lamentan en el sacrificio de Cristo relatado en el poema n°7 *O cruor sanguinis*:

¡Sangre derramada,
que en lo alto resonaste,
cuando todos los elementos
se confundieron
con un temblor
en una voz de lamento,
porque la sangre de su Creador los tocó!

De este modo, incluso los elementos son conmovidos por los acontecimientos de esta Historia. Tal vez sea esta “sensibilidad” la que hace que sean precisamente los

¹³ *Symphonia*, poema n°14 *Cum processit factura*.

¹⁴ *Symphonia*, poema n°15 *Cum erubuerint*.

¹⁵ Cf. *Symphonia*, poema n°56 *Ave, generosa*.

elementos el apoyo del hombre y de sus instrumentos cuando éste se aproxima, al hacer música laudatoria, a lo divino.

CONCLUSIÓN

Hemos visto cómo Hildegard, al reflexionar acerca de la historia y de la música, sitúa al hombre en un escenario particular: éste está en medio de un ciclo, en medio del tiempo, pues, exiliado en la tierra, debe resolver su existencia, recordando el paraíso perdido y esforzándose por ser un ciudadano en la Jerusalén Celeste. La música revela al hombre su memoria y su destino. Y lo hace compañero de los ángeles.

Se puede pensar que Hildegard, al componer, ofrecía a su comunidad su don visionario. Tal vez la música, antes que la alegoría desarrollada en sus obras visionarias, era la traducción más fiel de lo que le presentaba Dios a su oído, del mensaje divino que ella escuchaba. Y en esta traducción hacía cómplices del misterio divino a las monjas que tenía a cargo, quienes podían solazarse con la *musica mundana*: la música evoca la condición del hombre antes de la caída del Paraíso precisamente porque en el sonido se resuelve la pugna entre alma y cuerpo, dado que el alma se sirve de los órganos del cuerpo para alabar a Dios. He aquí que el hombre, como los ángeles, eleva su canto hacia la divinidad, adoptando en este acto la postura de humildad que le corresponde. En esto se asemeja a los ángeles, espejo de Dios, pues al cantar eleva los ojos hacia el cielo y su rostro transfigurado puede ser entonces espejo del rostro de Cristo. En el canto, el hombre descubre su humanidad: el hombre se conoce solo en el amor a la Divinidad, pues solo en su contemplación descubre su capacidad para lo divino.

Y esta capacidad es actualizada mediante el canto en sinfonía. Esto lo distingue del demonio, que en el drama litúrgico *Ordo virtutum* es el único personaje masculino, y el único que no canta, que está limitado a las puras palabras. El demonio lo es porque está privado de la música; es el demonio porque es incapaz de cantar (cf. Adriana Valdés 2001). Así como Satanás no conoció el bien (cf. *Sc I.2.15*), tampoco conoció la música. Esta contraposición es central para entender la concepción antropológica hildegardiana: el hombre, desde su oído y a partir de su voz, se conoce a sí mismo: puede callar, como Satanás, pero puede también entonar su voz en alabanza, como los ángeles. Y en este acto, el hombre descubre que no está solo, sino que es hombre junto a los otros, quienes elevan su voz para alabar en sinfonía al Creador.

Quienes cantan a lo divino irán constituyendo el cuerpo de Cristo, cuerpo que es asimismo musical. Así, en el poema n°59 *O presul vere civitate*, Hildegard nos presenta a Disibodo, su anterior patrono, construyendo “con ejemplos de sonido puro” el cuerpo de Dios:

¡Disibodo!
 en tu luz
 con ejemplos de sonido puro
 has construido un cuerpo de prodigiosa alabanza
 en dos partes
 a través del Hijo del Hombre.

En esta estrofa, Hildegard alude a los tres aspectos de la identidad de la Iglesia: cuerpo místico, edificio y coro. Esta fusión de los aspectos de la Iglesia estaba de algún modo presente en la vida cotidiana del convento porque, arquitectónicamente, el coro de una iglesia monástica estaba dividido en dos partes para el canto antifonal y esto, alegóricamente, podía denotar las dos naturalezas de Cristo: la divina y la humana. Y ambas naturalezas son música. Así Fassler (ibíd.: 173), al considerar la diferencia musical existente entre antifonas y responsorios y la música del *Ordo*, explica:

“En las canciones, las jerarquías de ángeles, María y los santos están creando la sinfonía que es el cuerpo de Cristo. De hecho, en todas las canciones litúrgicas de Hildegard, no hay música específicamente para Cristo: Él es la música que los miembros de su cuerpo hacen juntos en el cielo, la música de la Ciudad de Dios. Pero hay otra música para aquellos que están atrapados en las trampas del pecado, y esta *symphonia* es Cristo también. Así como el cuerpo de Cristo reina en el cielo, batalla en la tierra, así también lo hace la música, que es en sí misma su cuerpo, como Hildegard concebía”.

Hildegard, entonces, encuentra en la música no solo la memoria y el destino humanos. Va más allá. La música, así como Cristo, “se viste” de humanidad para ayudar al hombre, y en este acto se humilla, se vuelve menos celestial, pero más apta para el hombre que únicamente es capaz de recordar la música celestial “(...) del mismo modo que un hombre, al despertar de un sueño, retorna ignorante e inseguro de lo visto en el sueño”, como explicaba a los prelados de Mainz. La música, en este acto de humildad, se revela como Cristo mismo, no ya como una metáfora de su cuerpo: tal como Dios se vistió de hombre, la música mundana se viste de música humana, para ofrecer la esperanza de vida eterna, de la Jerusalén Celestial, a aquellos que estaban sumergidos en la historia. *Ars musicae* se une de otro modo a *ars verbi* que como se unen para la música mundana, pues el canto del hombre en el tiempo exige una forma simbólica diversa a la correspondiente al canto a lo divino.

BIBLIOGRAFÍA

- Betz, Otto, *Hildegard von Bingen: Gestalt und Werk*. München: Kösel-Verlag, 1996.
- Bingen, Hildegard von, *Scivias: Conoce los Caminos*. Traducción de Antonio Castro Zafrá y Mónica Castro. Madrid: Editorial Trotta, 1999.
- , *Symphonia*. Walter Schipperges et Heinrich Schipperges eds. Frankfurt: Lambert Schneider, 1995.
- , (ms. en preparación) *Symphonia*. Traducción de María Isabel Flisfisch. Comentarios: María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora, Beatriz Meli, Ítalo Fuentes, María José Ortúzar.
- Cirlot, Victoria, *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997, reedic. 2001.
- Davy, Marie M., *Initiation a la Symbolique Romane (XIIIe Siecle)*. Paris: Flammarion Éditeur, 1964.

- Dronke, Peter, *Las Escritoras de la Edad Media*. Barcelona: Drakontos, 1995.
- Echternach, Theoderic, von, "Vid", en *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. Edición, Prólogo, Traducción y Notas de Victoria Ciriot. España: Ediciones Siruela, 1997.
- Fassler, Margot, "Composer and Dramatist: "Melodious Singing and the Freshness of Remorse", en Newman, Barbara (ed.), *Voice of the Living Light*. University of California Press, 1998.
- Fuentes, Ítalo, "La Música en la Symphonia de Hildegard von Bingen", en *Coloquio Mujeres de la Edad Media: Escritura, Visión, Ciencia*. Santiago de Chile, 1999, pp. 79-87.
- , "Visión, Naturaleza e Historia en Hildegard von Bingen", en *Cyber humanitatis* n°19, 2001, www.uchile.cl/cyberhumani/cyber19/index.html
- Hoppin, Richard, *Medieval Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1978.
- Newman, Barbara, *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Schlager, Karlheinz, "Die Sequenz als Lehrstück. Die Melodien der Hildegard von Bingen zwischen Inspiration und Redaktion", en Forster, Abt, O.S.B., *Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten, zum 900 Geburtstag*. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1998, pp. 296 y ss.
- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.
- Seelgen, Theodor, "Der Tritonus im "Ordo Virtutum" der hl. Hildegard", en *Música Sacra*, Verlag F. Pustet, 1981.
- Stühlmeyer, Barbara, "Auf der Suche nach der Stimme des lebendigen Geistes", en Forster, Edeltraud, Abt, O.S.B., *Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten, zum 900 Geburtstag*. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1998.
- Thornton, Barbara, "Zur Metaphysik der Musik. Der Ausdruckgehalt der Modi und die musikalischen Werke Hildegards von Bingen", en Forster, Edeltraud, Abt, O.S.B., *Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten, zum 900 Geburtstag*. Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1997, pp. 326-329.
- Valdés, Adriana, "Sor Úrsula Suárez (1666-1749): Algo sobre su Cuerpo", en *Cyber humanitatis* n°19, 2001, www.uchile.cl/cyberhumani/cyber19/index.html
- Van Poucke, Peter, "Introducción Crítica", en Hildegard von Bingen, *Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum*. Alamire, Belgium: Facsimile Editions of Prints and Manuscripts, 1991.

ANEXO

TÍTULO		MODO	FORMA
Alabanzas a la Trinidad			
1 <i>O vis eternitatis</i>	¡Fuerza de la Eternidad!	Mi	Responsorio
2 <i>O magne pater</i>	¡Padre!	Re	Antífona
3 <i>O eterne deus</i>	¡Dios eterno!	Mi	Antífona
4 <i>O virtus sapientie</i>	¡Potencia de la Sabiduría!	Mi	Antífona
5 <i>O quam mirabilis</i>	¡Cuán admirable!	Do	Antífona
6 <i>O pastor animarum</i>	¡Pastor de almas!	Re	Antífona
7 <i>O cruor sanguinis</i>	¡Sangre derramada!	Re	Antífona
8 <i>Spiritus sanctus vivificans vita</i>	¡Espíritu Santo!	Re	Antífona
9 <i>Karitas habundat</i>	La Caridad abunda	Re	Antífona
Cantos marianos			
10 <i>O splendidissima gemma</i>	¡Magnífica gema!	Mi	Antífona
11 <i>O tu illustrata</i>	¡Tú, iluminada!	Re	Antífona
12 <i>Nunc aperuit</i>	Ahora una puerta cerrada	Do	Antífona
13 <i>Quia ergo femina</i>	Entonces, porque una mujer...	Mi	Antífona
14 <i>Cum processit factura</i>	Mientras la obra	Mi	Antífona
15 <i>Cum erubuerint</i>	Mientras los desventurados...	Mi	Antífona
16 <i>O quam magnum miraculum</i>	¡Qué gran milagro es!	Mi	Antífona
17 <i>Ave, María</i>	Ave, María	Do	Responsorio
18 <i>O clarissima mater</i>	¡Deslumbrante madre!	Do	Responsorio
19 <i>O tu suavissima virga</i>	Tú, dulcísimo vástago	Re	Responsorio
20 <i>O quam preciosa</i>	¡Cuán preciosa es la virginidad!	Re	Responsorio
Himnos a los Ángeles			
21 <i>O gloriosissimi</i>	¡Gloriosísimos ángeles!	Mi	Antífona
22 <i>O vos angeli</i>	¡Vosotros ángeles que veláis por los pueblos!	Mi	Responsorio
Cantos a los Santos			
23 <i>O spectabiles viri</i>	¡Varones notables!	Mi	Antífona
24 <i>O vos felices radices</i>	¡Vosotras afortunadas raíces!	Mi	Responsorio
25 <i>O cohors milicie</i>	¡Cohorte de soldados!	Sol	Antífona
26 <i>O lucidissima apostolorum turba</i>	Luminosísima turba de apóstoles!	Re	Responsorio
27 <i>O speculum columbe</i>	¡Espejo de la Paloma!	Mi	Antífona
28 <i>O dulcis electe</i>	¡Dulce elegido!	Mi	Responsorio
29 <i>O victoriosissimi triumphatores</i>	¡Victoriosísimos triunfadores!	Mi	Antífona
30 <i>Vos flores rosarum</i>	Vosotros capullos de rosas	Do	Responsorio
31 <i>O vos imitatores</i>	¡Vosotros imitadores...!	Do	Responsorio
32 <i>O successores</i>	¡Herederos...!	Re	Antífona
33 <i>O mirum admirandum</i>	¡Maravilla de maravillas!	Mi	Responsorio
34 <i>O viriditas digiti dei</i>	¡Tú, verdor del dedo de Dios!	Mi	Responsorio
35 <i>O felix anima</i>	¡Feliz alma!	Mi	Responsorio
36 <i>O beata infantia</i>	¡Tú, infancia feliz!	Re	Antífona
37 <i>O felix apparicio</i>	¡Imagen feliz!	Mi	Antífona

38 <i>O beatissime Ruperte</i>	¡Bienaventurado Ruperto!	Re	Antífona
39 <i>Quia felix puericia</i>	Porque en su infancia feliz...	Mi	Antífona
Cantos de alabanza a la Virginidad			
40 <i>O pulcre facies</i>	¡Hermosos rostros...!	Mi	Antífona
41 <i>O nobilissima viriditas</i>	¡Nobilísimo verdor!	Do	Responsorio
42 <i>Favus distillans</i>	Panal que destila miel	Re	Responsorio
43 <i>Spiritui Sancto</i>	Que haya honor...	Mi	Responsorio
44 <i>O rubor sanguinis</i>	¡Rojo de la sangre!	Re	Antífona
<i>Studium divinitatis</i>	El celo de la divinidad	Mi	Antífona
<i>Unde quocumque</i>	Por ello, los que venían	Re	Antífona
<i>De patria</i>	También de su patria	Re	Antífona
<i>Deus enim</i>	Pues Dios en la primera...	Mi	Antífona
<i>Aer enim</i>	Pues el aire...		Antífona
<i>Et ideo puella</i>	Y por eso esas doncellas	Re	Antífona
<i>Deus enim rorem</i>	Pues Dios les envió el rocío...	Mi	Antífona
<i>Sed diabolus</i> ¹⁶	Pero el Diablo	Re	Antífona
45 <i>Rex noster promptus</i>	Nuestro rey está presto	Mi	Responsorio
Himnos a la Iglesia			
46 <i>O virgo ecclesia</i>	Iglesia Doncella	Mi	Antífona
47 <i>Nunc gaudeant</i>	Que se regocijen ahora...	Do	Antífona
48 <i>O orzchis ecclesia</i>	¡Iglesia inconmensurable!	Mi	Antífona
49 <i>O choruscans lux stellarum</i>	¡Fulgurante luz de las estrellas...!	Re	Antífona
50 <i>Kyrie Eleison</i>	¡Señor, ten piedad!	Fa	Kyrie
Himnos al Espíritu Santo			
51 <i>O ignis spiritus paracliti</i>	¡Fuego del Espíritu, el Consolador!	Re	Secuencia
52 <i>O ignee spiritus</i>	Espíritu ígneo	Re	Himno
Cantos a María			
53 <i>O virga mediatrix</i>	¡Vástago mediador!	Re	Alleluia
54 <i>O virga ac diadema</i>	¡Vástago y Corona!	Re	Secuencia
55 <i>O viridissima virga</i>	¡Tú, el más verde vástago, salve!	Sol	Canción libre
56 <i>Ave, generosa</i>	¡Salve, noble!	Re	Himno
Himnos a los Santos			
57 <i>Mathias, sanctus</i>	Matías, santo por elección	Do	Himno
58 <i>O Bonifaci</i>	¡Bonifacio!	Re	Antífona
59 <i>O presul vere civitate</i>	¡Protector de la verdadera ciudad!	Do	Secuencia
60 <i>O Euchari, columba</i>	¡Eucario!	Mi	Antífona
61 <i>O Euchari, in leta via</i>	¡Eucario...!	Mi	Secuencia

¹⁶ En la edición de Bershin y Schipperges de la *Symphonia*, que se utilizó como base para la traducción al castellano de esta misma obra por parte de M. I. Flisfisch, las antífonas *O rubor sanguinis*, *Studium divinitatis*, *Unde quocumque*, *De patria*, *Deus enim*, *Aer enim*, *Et ideo puella*, *Deus enim rorem* y *Sed diabolus*, si bien musicalmente diferentes, conforman temáticamente un mismo poema, que en nuestra edición (en preparación) es el n°44 (de ahí el ordenamiento expuesto en el cuadro).

62 <i>Columba aspexit</i>	Una paloma miraba	Do	Secuencia
63 <i>O Ierusalem</i>	¡Jerusalén, ciudad de oro...!	Sol	Secuencia
64 <i>O ecclesia</i>	¡Iglesia!	Re	Sec. irregular
65 <i>Cum vox sanguinis</i>	Cuando la voz de la sangre...	Re	Himno
66 <i>O dulcissime amator</i>	¡Tú, el más dulce amante...!	Mi	Sinfonía
67 <i>O pater omnium</i>	¡Tú, Padre de todas las cosas!	Mi	Sinfonía

Cantos misceláneos

68 <i>O frondens virga</i>	¡Vástago frondoso!		Antífona
69 <i>Laus trinitati</i>	Alabanza a la Trinidad		Antífona
70 <i>O verbum patris</i>	¡Palabra del Padre...!		Canción
71 <i>O fili dilectissime</i>	Amadísimo Hijo		–
72 <i>O factura dei</i>	¡Obra de Dios...!		–
73 <i>O magna res</i>	¡Grandeza!		–