

Tema 6: Siglo XIV: El Ars Nova

I.- Introducción. Contexto histórico

Hablando en términos comparativos, podemos afirmar que el siglo XIII se caracterizó por ser una época de estabilidad y unidad, mientras que el XIV lo fue de cambios y diversidad.

La clave principal de este contraste estriba en la situación del papado. Durante el siglo XIII la autoridad de la Iglesia, encarnada en los papas de Roma, gozaba del respeto y reconocimiento generales con carácter de supremacía, no sólo en cuestiones de fe y moral, sino también en asuntos intelectuales y políticos. Durante el siglo XIV comenzó a cuestionarse ampliamente esta autoridad y, en especial, la supremacía de los papas. Entre 1305 y 1378 los papas residieron en Aviñón, en el sudeste de Francia, debido a la anarquía y los tumultos en Roma. El rey Felipe V (el Hermoso) mediante intrigas consiguió la elección de un papa francés, Bertrand de Got, que sería Clemente V (1305–14) y nunca viajó a Roma a causa de la hostilidad desencadenada allí hacia los extranjeros.

Durante otros 39 años, hasta 1417 hubo dos y a veces hasta tres rivales que pretendían el papado (El Gran Cisma). Las críticas a este estado de cosas, así como al modo de vida, a menudo escandaloso y corrupto, del alto clero se tornaron cada vez más acres y se expresaron no sólo por escrito, sino también en diversos movimientos divisivos y heréticos que fueron precursores de la Reforma Protestante.

El siglo XIII asistió al perfeccionamiento de una filosofía universal que reconciliaba la revelación con la razón , lo divino con lo humano, las reivindicaciones del reino de Dios con las de los estados políticos de este mundo. Por otra parte, la filosofía del siglo XIV tendía a considerar la razón humana y la revelación divina como ámbitos separados y cada una de ellas se limitaba a su propia esfera, dentro de la cual ejercía su autoridad. La Iglesia tenía a su cargo a las almas humanas, mientras que el Estado velaba por los intereses terrenales. Sin embargo, ninguna institución estaba ligada a la otra. De este modo se asentaron los cimientos ideológicos de la separación entre la Iglesia y el Estado, doctrinas que han prevalecido en nuestra sociedad a partir de la Edad Media.

El movimiento centrífugo del pensamiento del siglo XIV corrió paralelo a las tendencias sociales. La disminución del progreso y la recesión económica acarreados por los estragos que causaron la peste europea (1348–50) y la Guerra de los Cien Años (1338–1453) dieron pie al descontento urbano y a las insurrecciones campesinas. El crecimiento de las ciudades durante los dos siglos precedentes aportó un creciente poderío político a la clase media y ocasionó el declive de la antigua aristocracia feudal.

Hacia el siglo XIV, la caballerosidad de antaño se había convertido ya en mera formalidad, en un código obsoleto de modales y ceremonia, antes que una norma de conducta.

La idea medieval de la unidad política de Europa cedió frente a la existencia de poderes separados e independientes. Francia evolucionó hacia una monarquía absoluta centralizada, mientras que la península itálica se vio dividida en muchos estados pequeños rivales, cuyos gobernantes se emulaban mutuamente en el patrocinio que brindaban a las artes y a las letras.

La creciente independencia e importancia de los asuntos profanos se revelaron en la evolución ininterrumpida de la literatura vernácula; La Divina Comedia de Dante (1307), el Decameron de Boccaccio (1353) y los Cuentos de Canterbury de Chaucer (1386) son algunos de los grandes hitos literarios del siglo XIV. El mismo periodo fue testigo de los albores del humanismo, movimiento que retomaba el estudio de las literaturas clásicas griega y latina, y que sería una de las referencias más importantes del posterior Renacimiento. En la pintura, Giotto (ca.1266–1337) consumó la primera ruptura definitiva con el estilo

bizantino y se encaminó hacia una representación naturalista de los objetos. La literatura, la educación y las artes participaron por igual en un movimiento que se apartaba del punto de vista relativamente unificado y centrado en la religión del siglo XIV, y tendía a sumergirse en los variados y cambiantes fenómenos de la vida humana.

Este proceso fue lento. Supuso un desplazamiento gradual del interés y no una súbita inversión de los valores. Muchas tendencias y rasgos característicos del siglo XIV aparecieron antes de 1300.

Por el contrario otros rasgos del XIII persistieron tiempo después de esta fecha.

II.- Francia: Ars Nova

1.-Introducción

Ars Nova fue el título de un tratado escrito hacia 1322-23 por el compositor y poeta francés Philippe de Vitry, obispo de Meaux (1291-1361). Este término resultó tan apropiado que llegó a utilizarse para designar el estilo musical que prevalece en Francia durante la primera mitad del siglo XIV. Los músicos de la época eran totalmente conscientes de que estaban abriendo una nueva senda, como lo demuestra no sólo el título del tratado de Vitry, sino también el de otra obra francesa *Ars nove musice* de Jehan de Murs. En el bando opuesto hubo flamenco, Jacobo de Lieja quien en su enciclopédico *Speculum musicae* defendió vigorosamente el arte antiguo de fines del siglo XIII contra las innovaciones de los modernos. Los principales aspectos técnicos de la disputa eran la aceptación, en principio de la moderna división binaria o imperfecta de la longa y la breve (y finalmente la semibreve) en dos partes iguales, del mismo modo que la tradicional división ternaria o perfecta en tres partes iguales (o dos desiguales) y el uso de cuatro o más semibreves como equivalentes de una breve (iniciado ya con los motetes de Petrus de Cruce) y finalmente de valores aún más pequeños.

Los compositores del siglo XIV produjeron mucha más música profana que sacra. El motete que se inició como una forma sacra, adquirió características profanas en gran medida antes de concluir el siglo XIV y esta tendencia no se interrumpió.

2.- Autores y manuscritos

El documento musical más antiguo de la Francia del siglo XIV es un manuscrito hermosamente miniado que data de 1310-14, de un poema satírico, el *Roman de Fauvel*. En él se hallan interpoladas alrededor de 167 piezas musicales que de hecho, constituyen una antología de la música de finales del siglo XIII y principios del XIV. La mayoría de las piezas del *Roman de Fauvel* son monofónicas (rondeaux, ballades, chansons y diversos cantos llanos). Sin embargo, en esta antología se incluyen asimismo 34 motetes polifónicos. Muchos de los textos presentan denuncias contra el clero de la época. Además hay bastantes alusiones a sucesos políticos. Esta clase de alusiones eran características del motete en el siglo XIV, como lo habían sido del conductus en un período anterior. El motete del siglo XIV terminó por usarse como la forma típica de composición para la celebración musical de importantes ocasiones ceremoniales, tanto eclesiásticas como profanas, función ésta que conservó durante toda la primera mitad del siglo XV.

Otros documentos importantes de la época son los códices de Ivrea y Apt que contienen el repertorio de la capilla papal de Aviñón entre 1309 y 1377. En el código de Ivre escrito hacia 1360 se hallan al menos 9 motetes a 3 voces de Philippe de Vitry. El manuscrito de Apt nos transmitió además himnos a tres voces con la melodía principal en la voz superior y texto igual en las restantes.

Los compositores más destacados del Ars Nova francés son el mencionado antes Philippe de Vitry y especialmente Guillaume de Machaut (ca.1300-1377) el cual produjo una vasta obra poética, además de 23 motetes, 18 lais, cerca de 100 canciones, una misa y otras obras. Machaut hizo recopilar sus obras en

manuscritos independientes, ordenadas por géneros lo que es testimonio de una creación personal que halló alto eco.

En el plano teórico destacan los ya mencionadas antes Philippe de Vitry y Jean de Murs como defensores del Ars Nova y Jacobo de Lieja como defensor del Ars Antiqua.

3.- Características musicales

Las principales características musicales del Ars Nova se resumen en las siguientes.

- Introducción de la isoperiodicidad e isorritmia en el motete.

El motete es el género principal del Ars Nova en Francia, en especial el motete doble francés. Sus partes son vocales o instrumentales. El triplum se convierte en el cantus en la tesitura de la soprano, niños o voces masculinas agudas en ritmo rápido. El motetus se convierte la voz principal, en la tesitura de contralto y con un movimiento equilibrado. El tenor es una voz de apoyo instrumental en valores de notas largas y compases grandes. A veces se le suma un contratenor de la misma índole.

El tenor aún sigue siendo un trozo gregoriano que se prepara según un modelo rítmico. El conjunto de modelos rítmicos de ese tenor gregoriano que se repiten en un motete se denomina talea. (esquema rítmico). A la reiteración de series de notas (esquema melódico) se llama color. Color y talea podían coincidir, iniciando y terminando juntos. O bien el color se podía extender sobre dos, tres o más taleas, con los dos elementos coordinados. No obstante, si los finales del color y de la talea no coincidían, entonces la repeticiones del color comenzaban en la mitad de la talea.

Los motetes que tienen un tenor construido de colores y talea se denominan isorrítmicos. En algunos casos las voces superiores, lo mismo que el tenor podían escribirse isorrítmicamente. Además la técnica también se aplicaba ocasionalmente a composiciones de otros géneros.

Para llevar también las voces superiores a un ordenamiento correspondiente al tenor, Vitry hizo coincidir su estructura periódica, en forma recíproca, por encima de los diversos segmentos del tenor.

La división en periodos iguales (isoperiodicidad) no toma en cuenta el material melódico, y a veces ni siquiera el texto. Es un modo absoluto de conformación musical.

- La canción de discanto (cantinela)

La canción de discanto tiene una voz superior cantada y de una a tres voces instrumentales de acompañamiento. La espina dorsal de esta composición la constituye la estructura a dos voces de discanto y tenor (melodía de la canción y acompañante) a cual se le puede sumarse el contratenor como voz de relleno en la tesitura del tenor. Las mismas composiciones a menudo nos han llegado a 2 y 3 voces. A veces existe también una cuarta voz en tesitura de cantus (triplum).

Este esquema se aplica sobre todo a las formas de estribillo (ballade, rondeau y virelai).

- Sistema y notación mensural (ver punto 4)

4.- Novedades en rítmica y notación

El sistema y notación mensural amplían el antiguo sistema de Franco de Colonia. La unidad más pequeña es, oficialmente la mínima, pero alrededor de 1320 también ésta resulta divisible, aunque sólo en 2 semimínimas y aún no en tres. En cambio la máxima también tiene tres partes. El sistema mensural ternario comprende así

4 grados (gradus) completos:

- Maximodus: relación máxima–longa.
- Modus: relación longa–brevis.
- Tempus: relación brevis–semibrevis
- Prolatio: relación semibrevis–mínima.

Además de la división ternaria aparece con plena validez la binaria (aunque se califica de imperfecta). La misma tiene un quinto grado: mínima–semimínima. Puesto que las propias notas no permiten saber si están divididas de manera binaria o ternaria, a menudo se indica el modo de división por medio de notas rojas o signos mensurales a propósito.

– Notas rojas: designan un cambio transitorio de medida (cambio de compás). El primer ejemplo es el tenor del motete Garrit gallus–In nova fert de Vitry. Consta de dos secciones de igual estructura rítmica con la sucesión: negro LBB, rojo BBL, pausa de dos tiempo, rojo LBB, negro BBL, pausa de tres tiempos. Mediante la imperfección, la alteración y cambio de compás resultan diferentes valores de las notas.

– Signos de medida: se los coloca para tramos más prolongados, especialmente para las cuatro combinaciones de tempus y prolatio

- Tempus perfectum (B=3S) cum prolatione maiori (S=3M) correspondiente al compás de 9/8.
- Tempus perfectum (B=3S) cum prolatione minori (S=2M) correspondiente al compás de 3/4.
- Tempus imperfectum (B=2S) cum prolatione maiori (B=3M) correspondiente al compás de 6/8.
- Tempus imperfectum (B=2S) cum prolatione minori (S=2M) correspondiente al compás de 2/4.

Los signos son un círculo para el tempus perfectum, un semicírculo para el tempus imperfectum, un punto para cum prolatione maiori y sin punto para cum prolatione minori.

El círculo se conservó durante mucho tiempo como signo del compás ternario (todavía en Bach) mientras que el semicírculo sigue significando compás de 4/4 hasta el día de hoy.

5.– Formas musicales

Las principales formas musicales del Ars Nova francés fueron:

- El motete isorítmico.

El motete isorítmico constituye el pináculo en materia de estructura racional en la música gótica. Al mismo tiempo, la isorritmia crea el equilibrio hacia la melodía expresiva y el incremento de la coloración armónica (terceras, cromatismo)

- La canción de discanto o cantinela

Esta técnica se aplica a las formas con estribillo de los trovadores y troveros (o formes fixes).

- Ballade: Tiene normalmente una introducción (envoi) y tres estrofas con estribillos

Música	(ab)	cd	cd	ef	Ab
Estructura	Estribillo	Estrofa	Estrofa	Épodo	Estribillo

- Rondeau: en la versión polifónica desaparece el estribillo coral.

Música	ab	a	a	ab	ab
Estructura	Estribillo /coro	Añadido/solo	Estribillo/coro	Añadido/solo	Estribillo/coro

- Virelai: a diferencia de las anteriores los versos son de extensión desigual.

Música	ab	c	c	db	Ab
Estructura	Estribillo	Estrofa	Estrofa	Épodo	Estribillo

- Hoquetus.

Se denominaron así a las piezas que utilizaban exhaustivamente esta técnica consistente en interrumpir el fluir de la melodía mediante silencios, de tal forma que una voz suple las notas que tendrían que haber sido cantadas por el resto de las voces. Este tipo de piezas podían ser vocales o instrumentales, pero eran siempre rápidas, particularmente las instrumentales.

- Chasse.

Es un canon a 3 voces al unísono, cuyo contenido relata una escena primaveral o de caza, existiendo cierto paralelismo entre la persecución de los animales y la sucesión de las voces canónicas, que también se denomina fuga. La denominación latina del canon es rota (rueda) con referencia al movimiento circular de las voces así como a la escritura gráficamente circular de algunos cánones.

El principio del canon se halla preparado en el procedimiento de intercambio de voces, sobre todo en las voces superiores de los motetes ingleses en el siglo XIII y en breves trechos en las cláusulas de Notre Dame.

- Ordinarium de la misa

En el siglo XIV la composición del propium se ve sustituida, en medida creciente por la composición polifónica de partes del ordinarium: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. Normalmente el coro las cantaba como obras monódicas. Este coro, es decir la Schola cantorum eclesíastica y, a partir de entonces cada vez más, la capilla cortesana, cantaba también el ordinarium polifónico. Éste se componía por elementos individuales (no cíclica) recopilándolos en forma correspondiente en los manuscritos, comenzando por los kyries. El modo de composición es variado:

- Sobre el gregoriano.

Se emplea sobre todo en los trozos con abundancia de texto, como el Gloria y el Credo. El gregoriano se halla en el tenor pero es libre y no ordenado. Todas las voces tienen el mismo texto. La forma de composición es sencilla, casi siempre acórdico-silábica.

- Motete

Sobre todo en el Kyrie y en el Agnus. El cantus firmus se halla en el tenor y está ordenado como en el motete, mientras que las voces restantes se mueven de manera sumamente diferente, aunque tienen el mismo texto que el tenor y rara vez lo tienen propio, a la manera del motete. Sin embargo, la pluralidad de textos se da siempre en el motete Ite missa, que durante mucho tiempo se compuso polifónicamente, constituyendo de ese modo el término del ciclo del ordinario.

- Cantinela

Para movimientos con abundancia de textos, sin cantus firmus con una voz superior conductora libremente inventada (misa balada según Ludwig) o con una paráfrasis del gregoriano en la voz superior.

Los primeros ciclos de ordinario son integraciones libres de movimientos no constituyendo aún ciclos musicales. Además de las misas a 3 voces de Toulouse (fragmento) y Besançon han llegado a conocerse especialmente dos misas: la misa de Tournai a 3 voces de comienzos del siglo XIV y la Misa de Notre Dame a 4 voces de Guillaume de Machaut.

6.- Guillaume de Machaut

El principal compositor del ars nova en Francia fue Guillaume de Machaut (ca.1300–77). Machaut nació en la provincia de Champagne, en el norte de Francia. Recibió educación religiosa y tomó los hábitos. En su juventud fue nombrado secretario del rey Juan de Bohemia, a quien acompañó en sus campañas militares por muchos países de Europa. Después de la muerte del rey Juan en la batalla de Crécy en 1346, Machaut ingresó al servicio de la corte francesa para concluir sus días jubilado como canónigo en Reims. La fama de Machaut era indistintamente atribuida a sus dotes de músico y poeta. En sus obras musicales se incluyen ejemplos de la mayoría de las formas corrientes en su época y demuestran que fue un compositor en el que cohabitaban tendencias conservadoras e innovadoras.

La mayor parte de los 23 motetes de Machaut respetan el esquema tradicional: un tenor litúrgico instrumental y textos diferentes en las dos voces superiores. En estas piezas se siguen las tendencias contemporáneas que apuntan a un mayor laicismo, un incremento de la extensión y una mayor complejidad rítmica. La estructura isorítmica a veces comprende las partes superiores y el tenor. En estos motetes usó pródigamente el hoquetus, aunque la única obra de Machaut específicamente denominada hoquetus es una pieza instrumental a tres voces semejante a un motete, con un tenor isorítmico que provenía del melisma sobre la palabra David de un versículo de aleluya.

Las canciones monofónicas de Machaut enlazan con la tradición de los troveros en Francia. Comprenden 19 lais, forma del siglo XII similar a la secuencia y alrededor de 25 canciones que denominó chansons balladées, aunque su nombre más común es virelai. Característica del virelai es la forma Abba....A, en la que A representa el estribillo, b la primera parte de la estrofa (que se repite) y a a la última parte de la estrofa (en la que se utiliza la misma melodía que en el estribillo). Si hay varias estrofas, el estribillo A puede repetirse después de cada una de ellas. Machaut también escribió 7 virelais polifónicos. Cuando ocurre el primer caso, el solista vocal se acompaña por una parte inferior de tenor instrumental. En estos virelais, Machaut introdujo ocasionalmente el recurso de una rima musical entre las terminaciones de las dos secciones melódicas.

Fue en sus virelais, rondeaux y ballades polifónicos (las denominadas formes fixes) donde Machaut mostró con mayor claridad las tendencias del Ars Nova. En esta formes fixes el texto y la música tienen patrones particulares de repetición que están determinados por el género poético. Machaut explotó las posibilidades de la nueva división binaria del tiempo. Por ejemplo, subdividía en dos cada tiempo de una larga ternaria en el Agnus Dei de la misa y organizó claramente el ritmo en tiempo binario (con subdivisión ternaria), más destacadamente audible en el rondeau Rose liz.

Otras de las innovaciones de Machaut fue convertir la voz superior, o cantus, en voz principal, apoyándola con el tenor y el triplum (o contratenor) y raramente con una cuarta voz. Aunque aún percibimos en Machaut quintas paralelas y numerosas e incisivas disonancias, las sonoridades más suaves de terceras y sextas y el sentido general de orden armónico distinguen a su música del ars antiqua. Sumamente admirable resulta la finamente labrada y flexible línea melódica de la voz solista, en la que el nuevo lirismo del siglo XIV se expresa con acento de sinceridad que, en ocasiones comunica su calor incluso al estilizado lenguaje de los versos caballerescos. El propio Machaut declaró que la verdadera canción y la poesía sólo podían surgir del corazón.

Uno de los hallazgos más importantes de Machaut consistió en el desarrollo del estilo de ballade o de cantinela, en el cual la voz aguda, en la que figuraba el texto, dominaba la textura de tres partes, ya que las dos voces inferiores eran por lo general instrumentales. Este estilo se ve ejemplificado tanto en sus virelais y

rondeaux polifónicos, como en sus 41 ballades notées, así llamadas para distinguirlas de sus baladas poéticas sin música. Las ballades de Machaut, cuya forma era en parte herencia de los troveros, constaban normalmente de tres o cuatro estrofas, cada una de las cuales se cantaba con idéntica música y concluía con un estribillo. Dentro de cada estrofa, los dos primeros versos (o dos primeros pares) contenían la misma música, aunque a menudo se observan diferentes terminaciones. Los versos remanentes de cada estrofa junto con el estribillo, presentaban una melodía diferente, cuya finalización corresponde con el final de la primera sección. De este modo la fórmula ballade es similar a la del Bar de los minnesinger. Puede representarse con la forma aabC, donde C representa el estribillo. Machaut escribió ballades a dos, tres y cuatro voces para diversas combinaciones de voces e instrumentos. Sin embargo, sus arreglos mostraban una plantilla tipo de tenor agudo solo o a dúo con dos partes instrumentales más graves. Las escritas a dos voces, cada una con su propio texto, se denominan double ballades.

La forma rondeau ejerció una notoria atracción sobre los poetas y músicos de la Baja Edad media. Al igual que el virelai consistía en sólo dos frases musicales. El estribillo que se escucha al principio y la final, contiene toda la música. En la mayoría de las canciones profanas de Machaut la música se contruye alrededor de un esquema de dos voces, dentro del cual el tenor sirve como un lento apoyo al cantus, la única voz provista de texto. El contratenor en el mismo registro que el tenor, lo refuerza y complementa mientras que el triplum comparte la octava superior e intercambia motivos con el cantus. Los largos melismas son característicos de la canción francesa profana del siglo XIV. Estos melismas ocupaban hasta cuatro compases al principio o a veces en la mitad de los versos. Aunque podían recaer sobre palabras sin importancia e incluso sílabas no acentuadas, tenían una función decorativa y formal y, por lo general expresaban el carácter del texto.

Los rondeaux de Machaut se revisten de un contenido musical altamente refinado, uno de los cuales es citado habitualmente como ejemplo de ingenio.

El enigmático texto de su tenor, *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* (Mi fin es mi principio y mi principio mi fin) significa que la melodía del tenor es la correspondiente a la voz superior cantada en sentido retrógrado. La segunda mitad de la voz del contratenor es la inversión de su primera mitad.

La Messe de Notre Dame de Ma chaut ejemplifica una de las más antiguas versiones polifónicas de ordinario de la misa. Antes existieron, como mínimo, cuatro ciclos anónimos, más o menos completos. Pero la misa de Machaut destaca por sus vastas dimensiones, por su control de la consonancia y disonancia en una textura a cuatro voces y por sus estructuras cuidadosamente planificadas. Aunque no está, al igual que otras misas posteriores, conexonada por un único cantus firmus (cada movimiento se inspiraba en una diferente) se aprecia una congruencia de enfoque y estilo, así como un centro tonal en Re y Fa que mantiene integrados los movimientos.

Durante los siglos XII y XIII los compositores de música eclesiástica se interesaron por los textos provenientes del propio de la misa como los graduales y aleluyas de los organa de Léonin y Pérotin.

A veces incluyeron en sus composiciones partes del ordinario. No obstante cuando estas piezas se tocaban juntas en un mismo oficio religioso, su selección y combinación eran fortuitas. Nadie parecía preocuparse por el hecho de que el Kyrie, el Gloria, el Credo, el Sanctus y el Agnus Dei estuvieran en un mismo modo o si procedían de un mismo material temático, o si guardaban una estrecha relación musical. Estos postulados prevalecieron durante la primera mitad del siglo XV más o menos. Aunque los compositores del XIV y comienzos del XV escribieron música para el ordinario, por regla general no intentaban relacionar musicalmente los diferentes movimientos entre sí. En los manuscritos, las diversas partes de la misa se hallaban habitualmente separadas, aparecían juntos todos los Gloria y así sucesivamente. En estas antologías, el maestro de coro podía escoger aquellos números individuales que considerase más apropiados para completar el ordinario que iba a ejecutarse. Por ello la Misa de Notre Dame de Machaut, en tanto que éste parece haber considerado las 5 divisiones del ordinario en una sola composición musical, en lugar de piezas

separadas, resultó una excepción no sólo en su tiempo, sino también durante los 75 años siguientes.

No es fácil definir los medios gracias a los cuales se logra la unidad musical de esta obra. A lo largo de la música aparecen algunos motivos recurrentes y una glosa ornamental.

El Kyrie, el Sanctus, el Agnus y el Ite missa están organizados isorítmicamente. El Credo y el Gloria son esencialmente silábicos, nota contra nota y terminan con amén elaborados. En el Agnus la melodía del tenor utiliza el canto llano del Agnus de la misa que en los modernos libros de cantos aparece con el número XVII aunque en una versión ligeramente distinta. La organización isorítmica comienza con las palabras *qui tollis*, es decir, después de la entonación de cada Agnus (en el Agnus III se repite el Agnus I). Ya que la sección *qui tollis* es idéntica en el Agnus I y en el II, las dos exposiciones de éste constituyen los dos colores. El primero tiene dos taleas y el segundo seis, cada una de cuatro notas. Las cadencias, más frecuentes al final de las cortas taleas, distinguen al Agnus II y proporciona contraste con los periodos más largos del Agnus I (y sus repeticiones en el Agnus III). Además del tenor, también el triplum y el contratenor son total o parcialmente isorítmicos. Las dos partes superiores animan el ritmo con casi constantes sínkopas.

En su mayor parte, la música de la misa permanece en un plano excelso e impersonal, sin tratar de reflejar ninguna de las sugerencias emotivas implícitas en el texto. Hay no obstante una llamada de excepción en el Credo: con las palabras *ex Maria Virgine*, el movimiento se tornaba súbitamente lento y da lugar a acordes largamente sostenidos, con lo que esta frase se destaca de modo marcado. En las misas posteriores se acostumbró a resaltar esta parte del Cred, a partir de las palabras *et incarnatus est* hasta *et homo factus est*, con los mismos utilizando un ritmo más lento y un estilo más grandilocuente para subrayar estas expresiones principales del Credo.

Respecto a la interpretación, es probable que todas las partes vocales se vieran dobladas por instrumentos. Parece ser que la parte de contratenor, en vista de su estilo melódico general y del hecho de que en alguna de las fuentes manuscritas carece de texto, se ejecutase en un instrumento en vez de ser cantado, cuando menos en los movimientos isorítmicos. En el Gloria y el Credo figuran numerosos interludios breves, todos ellos para tenor y contratenor, casi con certeza instrumentales. Pero no podemos decir qué instrumentos se utilizaron, ni en que medida. Tampoco sabemos para qué ocasión fue escrita la obra, a pesar de una persistente aunque infundada leyenda que lo atribuye a la coronación del rey Francés Carlos V en 1364. Cualquiera que fuera el acontecimiento, éste debió revestir una especial solemnidad y magnificencia.

Machaut fue un genuino compositor del siglo XIV, ya que sus composiciones sacras sólo constituyeron una pequeña parte de su producción total. El declive en la producción de música sacra durante este período se debió en parte al debilitamiento del prestigio de la Iglesia y a la secularización creciente de las artes. Además, la propia Iglesia asumió una postura crítica frente al uso de composiciones elaboradas en sus oficios religiosos. A partir del siglo XII hubo numerosas críticas eclesiásticas en contra de la música compleja y los alardes de virtuosismo por parte de los cantores. El peso de esas críticas recaía sobre dos aspectos: en primer término se afirmaba que esta clase de práctica distraía las mentes de los fieles y tendían a convertir la misa en un mero concierto. En segundo lugar, que la ornamentación oscurecía las palabras de la liturgia y las hacía irreconocibles. En apariencia, uno de los efectos de esta postura oficial fue el desalentar la composición de música eclesiástica polifónica en Italia. Sin embargo, la polifonía apareció allí relacionada con la interpretación *alternatim* del ordinario de la misa, en la que el coro solía cantar una frase de canto llano y el organista tocaba la frase siguiente, añadiendo una línea de contrapunto florido por encima de las notas del canto. Además en ciertas ocasiones los coros improvisan polifonía simple en estilo *discanto* sobre las notas escritas de un canto. De esta manera se ajustaban literalmente a un decreto del papa Juan XXII promulgado en Aviñón en 1324, que autorizaba "en los días festivos o en las misas solemnes y en el oficio divino, algunas consonancias (como la octava, la quinta y la cuarta) que enriquecen la melodía y que pueden cantarse por encima del sencillo canto eclesiástico, aunque de tal modo que la integridad del canto propiamente dicho no se vea perturbada.

III.- Italia: Trecento

1.- Características musicales

La música italiana del siglo XIV o Trecento, tiene una historia que difiere de la de la música francesa del mismo periodo, debido en parte a diferencias de clima social y político. En contraste con el creciente poder y estabilidad de la monarquía francesa, Italia era una serie de ciudades-estado donde las rivalidades entre sus gobernantes las mantuvo en una situación de enfrentamientos frecuentes.

Los círculos elitistas cultivaron la polifonía, en los que era un entretenimiento profano y refinado creado por compositores que tenían que ver con la Iglesia y expertos en la notación y el contrapunto.

La mayor parte de la música restante no se escribía. En las cortes, los trovatori italianos del siglo XIII siguieron las huellas de los trovadores franceses. Durante todo el Medievo hubo en Italia, como en todas partes, canciones populares, a menudo unidas a instrumentos y danzas, pero nada de esta música se ha conservado. Sólo nos han llegado en manuscritos las laudas monofónicas, que eran canciones destinadas a las procesiones. La polifonía en la música eclesiástica del siglo XIV era en gran parte improvisada.

En resumen, la polifonía que se desarrolla en Italia en el siglo XIV es un arte de la canción profana para voces masculinas agudas (carencia de región del bajo) con acompañamiento instrumental. Se inicia un poco más tarde que el ars nova francés, pero lo supera en vuelo melódico y claridad y blandura armónica, aunque es inferior a éste en materia de estructura refinadamente racionalista y complejidad rítmica. Las coloraturas escritas ya de una elevada cultura vocal y de canto que seguramente constituía ya en el Medioevo una especialidad italiana.

Los principales centros de producción musical se hallan en las ciudades del norte de Italia y a partir de la mitad del siglo también el centro, donde destaca Florencia.

En la rítmica y notación del Trecento se considera a la brevis como el valor fundamental: Su división en 3 grados da por resultado los diferentes tipos de compás

- El primer grado divide a la brevis en dos o tres partes (negras), es decir en compás par o impar, en igualdad de condiciones.
- El segundo grado divide a la brevis en 4, 6 ó 9 partes (corcheas) apareciendo el 6 como 2 veces 3 (senaria imperfecta = $6/8$) y 3 veces 2 (senaria perfecta = $3/4$). Estas divisiones corresponden a las cuatro clases de tempo del ars nova francés.
- El tercer grado divide a la brevis en 8 ó 12 partes (semicorcheas).

2.- Códices, autores y escuelas

Las fuentes nos han hecho llegar unas 650 piezas en más de 300 manuscritos, de entre los que destacan:

- Codex Rossi (RS), Roma, Biblioteca Vaticana. Datado hacia 1350 y anterior, constituye la primera fuente del Trecento con 37 piezas, de las que 30 son madrigales.
- Codex Squarcialupi (Sq), Florencia, Biblioteca Mediceo-Laureniana. Datado en la primera mitad del siglo XV (con indicación de propiedad del organista florentino Antonio Squarcialupi 1417-80). Escrito sobre pergamino y ricamente iluminado con esplendorosos colores, contiene 354 piezas, en su mayoría para dos o tres voces, debidas a doce compositores de los siglos XIII y principios del XV. (226 ballatas , 114 madrigales 12 caccias). Al comienzo de la sección que contiene las obras de un músico determinado aparece su retrato en miniatura.

Podemos distinguir tres generaciones de autores en el Trecento italiano:

- A la primera generación de los compositores de la época situada alrededor en 1330–50 pertenecen Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia (o Giovanni da Firenze, que actuó entre otras ciudades en Milán y Verona), Donato de Florentia, Vincenzo da Rimini, Piero de Firenze y Gherardello de Florentia
- La segunda generación de compositores abarca aproximadamente de 1350 a 1390 y a ella pertenecen Bartolino da Padova, Laurentius de Florentia, Niccolo da Perugia, paolo Tenorista y la figura principal de la música del Trecento, Francesco Landini (hacia 1335–1397). Nacido en Fiesole, quedó ciego cuando era niño y actuó como músico–poeta y organista en la catedral de Florencia. De él nos han llegado 154 obras, entre ellas 141 ballatas (91 a dos voces, 50 a tres) 11 madrigales (9 a dos voces y 2 a tres), un madrigal canónico a tres voces y una caccia a tres voces.

El centro de gravedad de la música del Trecento se desplaza territorialmente desde el norte de Italia hacia el sur, hacia la Florencia de los Medici, pero también hacia Pisa, Lucca y Perugia.

- A partir de 1360 aproximadamente se torna perceptible en Italia la influencia del ars nova francés. Esto se relaciona políticamente con la dominación de príncipes franceses en algunas ciudades de Italia y con el retorno del Papa y de su capilla desde Aviñón a Roma en 1377. Italia adoptó el motete con la isorritmia y la pluritextualidad, la forma de la cantinela, los métodos franceses de notación y a veces, los textos franceses. Esto se refiere sobre todo a la tercera generación de trecentistas cuyos miembros destacados son Grattosus y Bartolino da Padova, Paulus y Andreas de Florentia, Matheus de Perusio, Maestro Zacharias , los Caserta (Phillipus y Antonello) y Nicolas de Capua. Estos tres últimos desarrollaron su actividad en el sur, en la zona de Nápoles.

Los teóricos musicales más conocidos del Trecento son Marchettus da Padova y Prosdocimus de Beldemandis.

3.– Formas musicales

Las formas musicales más importantes del Trecento fueron el madrigal, la caccia y la ballatta. Muchos de éstas obras tenían por texto poemas de importantes poetas de la época como Petrarca (1304–77), Boccacio (1315–1375) y Sacchetti (1335–1400).

– Madrigal.

Solía ser una composición a dos voces (raras veces a tres), estando la voz principal en la parte superior y utilizándose el mismo texto para ambas voces, o para todas ellas . Su voz inferior, el tenor, es de invención libre, lo mismo que su conducción, siendo ambas voces sumamente melódicas y sobre todo la voz superior , llena de prolongados melismas. Los textos eran poemas idílicos, pastoriles, amorios o satíricos, cuyas estrofas contenían tres versos. Todas las estrofas (normalmente de 2 a 3) contaban con una misma música. Al final de éstas había un par de versos adicionales, llamados ritornello, de metro distinto y nueva música. Una característica que hace que el madrigal recuerde al conductus más temprano es el pasaje melismático ornamentado que aparece varias veces en los finales y en algunas ocasiones en los comienzos de los versos. Este género es característico de la primera generación.

• Caccia

Trata , al igual que la chasse francesa acerca de la caería y de otras escenas turbulentas plagadas de interjecciones. Más tarde se compusieron también sobre textos amorios.

Por regla general la caccia tiene dos voces superiores que se mueven canónicamente (canon al unísono) que exponen el texto y una voz inferior instrumental, calmada y libre: Esta voz inferior se halla ausente en algunas piezas.

La caccia es bipartita. A su extensa primera parte le sigue un breve ritornello, que también puede ser libremente imitativo.

- Ballatta

Esta es la forma principal de la segunda época. Aparece a partir de 1365 a 2 voces, luego también a 3 y desplaza al madrigal. La composición a 2 voces se corresponde con la del madrigal, es decir que ambas voces tienen el mismo texto y están vocalmente concebidas, aunque también es posible la combinación de una parte vocal y una voz instrumental acompañante. En cambio la composición a tres voces puede diferir en 3 tipos:

- Tipo I: dos partes vocales, cantus y tenor (2 voces masculinas agudas) además de un contratenor instrumental (voz inferior o media)
- Tipo II: las tres partes son vocales.
- Tipo III: una parte vocal, en calidad de cantus, acompañada por dos voces instrumentales. Posiblemente se trate de una imitación de la cantinela francesa.

Siempre, inclusive en el tipo II, puede haber un acompañamiento instrumental, de modo que se origina un sonido mixto.

La forma de la ballata corresponde al virelai francés. Una estrofa compuesta de 2 estancias (piedi) y épodo (volta) se halla enmarcada por un estribillo (ripresa). Por regla general, cada una de estas partes comprende dos versos rimados. En forma correspondiente , la ripresa (primera línea de texto) consta de dos arcos melódicos A B, del mismo modo que los piedi constan de otros dos, C D. El primer piede (segunda línea de texto) desemboca en una semiconclusión (verto), mientras que el segundo (línea 3) desemboca en una conclusión definitiva (chiuso). La volta (cuarta línea) se canta sobre la misma melodía que la ripresa. Al final (quinta línea) se repite la ripresa.

La fórmula conclusiva con síncopas y salto de tercera hacia la nota final es característica del Trecento y recibe el nombre de cadencia de Landini. También es frecuente el empleo de prolongados melismas en la penúltima sílaba de cada verso.

IV.- España

1.- Llibre Vermell

El antiguo repertorio musical de carácter popular practicado en Montserrat durante el medioevo, excepcionalmente ha llegado hasta nosotros el código conocido por el Llibre Vermell, el cual contiene una pequeña colección de cantos y danzas religiosas que se ejecutaban en Montserrat. En 1886, el Padre Villanueva, en su viaje a Montserrat, pudo estudiar por primera vez el códice. Poco después los monjes debieron prestarlo al Marqués de Lió, Presidente de la Academia de las Buenas Letras de Barcelona. Gracias a esta circunstancia se salvó de ser destruido con el resto de aquel rico archivo y biblioteca a la entrada de las tropas napoleónicas en Montserrat durante la guerra de 1811-12. La familia del Marqués de Lió devolvió el códice a los monjes en 1885.

"El Llibre Vermell", de formato in folio mayor, fue copiado a fines del siglo XIV, o principios del XV. En el último tercio del siglo XIX se encuadernó el libro con terciopelo rojo, lo que dio lugar a su nombre.

Para comprender bien el valor de esta colección basta saber que se trata de una colección única en su género de las conservadas. Las canciones religiosas a una voz del siglo XIII, o principios del XIV, son relativamente pocas. En cuanto a canciones y danzas sagradas de la segunda mitad del siglo XIV, son estos los únicos ejemplos supervivientes. El repertorio del "Llibre Vermell" está escrito en vista a proporcionar solaz y distracción espiritual a los romeros en las vigiliass y jornadas vividas en los santuarios. Eran, generalmente, los

mismos fieles quienes cantaban y danzaban, unas veces para dar expansión a sus alegrías espirituales, otras entonando cantos de perdón y de penitencia siguiendo el plan de las romerías de Montserrat. Durante la Edad Media, el canto popular y la danza sagrada tuvieron por fuerza que ser muy conocidos y practicados. "El Llibre Vermell" es de ello un testimonio total.

La fama de los milagros de Montserrat se propago por Europa desde los siglos XII–XIII. Las romerías se multiplicaban y Papas y Obispos concedían indulgencias y privilegios a los romeros que subían la santa montaña, hasta el punto de que el prior Ramón de Vilarut (1334–1348) hubo de ensanchar la antigua iglesia.

La existencia de "escolans" (niños cantores) en Montserrat puede datarse de lo menos desde el siglo XIV y del prestigio que adquirieron puede juzgarse por el hecho de que con motivo de la entrada solemne en Barcelona del Rey Fernando V el Católico, el 9 de agosto de 1471, los consejeros de esta ciudad pidieron a los monjes de Montserrat que sus "fadrins musichs" (niños músicos) cantaran en Barcelona para rendir homenaje al monarca aragonés.

Desde tiempos antiguos los artistas pintaron la Moreneta rodeada de "escolans", unos que cantan, otros que tocan y llevan instrumentos. Ello indica que ya a fines del siglo XIV en Montserrat se estilaban los instrumentos de cuerda y de viento como partes acompañantes y acaso también como solistas.

La danza sagrada fue bailada incluso dentro del templo, durante la época medieval, a pesar de que los concilios se levantaron siempre contra esta costumbre y condenaron sus abusos; pero en ninguna parte de Europa se ha conservado música de tales danzas salvo en Montserrat. Merced a una nota de copista, sabemos que las piezas del código ya no se consideraban en su tiempo como cantos litúrgicos, sino como cantos religiosos de carácter popular, dignos de ser ejecutados durante las vigiliass de la noche en el mismo templo para descansar un poco después de los sermones y de las oraciones, o durante el día, ante la iglesia. En el propio código se señala a los peregrinos que tanto durante el camino de ida y vuelta, como durante su estancia en aquel santuario, tenían que evitar canciones y danzas un poco libertinas ("cantilenas vanas ataque tripudia inhonesta"), a fin de que el ruido de los cantos y el movimiento de las danzas durante la noche no turbaran las oraciones y la devoción de los fieles en aquel tiempo. Estas danzas se ejecutaban, dándose las manos y bailando formando un círculo. Todo nos señala que los peregrinos únicamente podían danzar de contar los "puntos", como se estilaba en la "estampida" del siglo XIII, o como se practica aún hoy día en la danza tradicional de la sardana.

El caso de Montserrat es único en Europa en este aspecto; sus monjes permitían, e incluso fomentaban, la danza sagrada en la montaña santa –danza a "ball redó", dándose las manos dentro del templo–, a fin de la penitencia y de la plegaria mariana.

En "El Llibre Vermell" figuran tres piezas tituladas "caca", que equivale a la forma del canon medieval. La forma de la "caca", o canon, incluye siempre una polifonía imitativa. Como pieza de sociedad, cortesana, monacal, estudiantil, o religiosa popular, fue practicada en la Europa medieval. La "caca" se interpretaba siempre a voces solas, sin apoyo instrumental alguno. La forma canónica conserva siempre este esquema:

a b c a b, etc.

a b c a b, etc.

a b c a b, etc.

Las obras que se incluyen en éste código son las siguientes:

Anónimo O virgo splendens CSE Caça a 3 voces

Anónimo Stella splendens ? Virelai a 2 voces

Anónimo Laudamus Virginem Rota a 3

Anónimo Splendens ceptigera Rota a 3

Anónimo Los set gotxs Ballada 1 voz

Anónimo Cuncti simus Virelai 1 voz

Anónimo Polorum regina Virelai 1 voz

Anónimo Mariam Matrem ? Virelai a 3 voces

Anónimo Imperayritz Canción a 2 voces

Anónimo Ad mortem festinamu (danza de la muerte) Virelai 1 voz

2.- Otros códices

- El código de las Huelgas

Este es sin duda uno de los manuscritos más importantes para la historia de la música española, así como fundamental para el repertorio polifónico occidental del Ars Antiqua. Consta de 170 folios con foliación moderna, de principios del siglo XX, que va desde el folio 1 hasta el 169, repitiéndose el 124. Está encuadernado en madera de 1 cm. de espesor y recubierto de piel blanca.

Consta de 19 fascículos (entre quiniones, cuaterniones, terniones y bifolios), de los cuales los tres últimos presentan algunos desajustes, por lo que el orden de las páginas debiera ser diverso. Las iniciales son en azul y rojo, raramente en marrón. Anglés distinguió una mano fundamental, que escribiría desde el folio 1 hasta el 152, salvo el 8, y algunos posteriores, y otras once para el resto de los folios.

La música se presenta tanto en partitura como en partes separadas. Cuando la música está en partitura, encontramos seis líneas por folio; en cambio, cuando está en partes separadas, pueden aparecer siete, ocho o hasta nueve líneas de música por hoja. La notación, franconiana, dista mucho de ser completamente unitaria y presenta anomalías propias sólo de este manuscrito, como algunas ligaduras en los tenores de los motetes o la propia distribución de las voces, que pueden ser achacables o bien a una falta de familiaridad con la teoría de Franco de Colonia, o bien a una tradición especial española. Su contenido es siempre litúrgico y abarca casi todas las formas musicales del momento.

Anglés dató este manuscrito alrededor del año 1325, es decir posterior a la mayoría del repertorio que contiene. Otros investigadores (Dittmer, MGG), sin embargo, lo consideran de 1300 en su parte fundamental, y las últimas adiciones de hacia 1325.

Según la clasificación de Anglés el código contiene 186 obras de las cuales hay 32 conductus, 28 organa para la Misa, 31 prosas, 31 benedicamus y 59 motetes, además de un Credo del Ars Nova y un solfeo a 2 voces (único entre el repertorio medieval conocido), añadidos posteriormente al manuscrito.