

Índice

Introducción	2
1. La música en el siglo XIV: el Ars Nova y la nueva notación	3
2. El Ars Nova en Francia	4
2.1. La transformación del motete: la isorritmia	4
2.1.1. Audición. Motete «In arboris/Tuba sacre fidei/Virgo sum» de Philippe de Vitry	4
2.2. Guillaume de Machaut y la misa polifónica	5
2.2.1. Audición. «Kyrie» de la Misa de Notre Dame de Guillaume de Machaut	6
2.3. Las formes fixes: virelai, ballade y rondeau	7
2.3.1. Audición. Virelai «De bonte, de valour» de Guillaume de Machaut	7
2.3.2. Audición. Ballade «Dous amis» de Guillaume de Machaut	8
2.3.3. Audición. Rondeau «Rose, liz, printemps, verdure» de Guillaume de Machaut .	8
3. El Ars Nova en Italia	9
3.1. El madrigal	9
3.1.1. Audición. Madrigal «Fenice fù» de Jacopo da Bologna	9
3.2. La caccia	9
3.2.1. Audición. Caccia «Tosto che l'alba» de Guerardello da Firenze	9
3.3. La ballata	9
3.3.1. Audición. Ballata «Non avrà ma'pietà» de Francesco Landini	10
4. El Ars Nova en España e Inglaterra	10
4.1. España	10
4.2. Inglaterra	10
Conclusiones	11
5. Glosario	11

Introducción

Tras la estabilidad, comparativamente hablando, del siglo XIII, al siglo XIV le sobrevinieron toda suerte de trastornos y agitaciones. Un tiempo más frío redujo la producción agrícola y condujo a una depresión económica prolongada. Las inundaciones en el noroeste de Europa provocaron una hambruna en 1315-1322, en la que pereció una persona de cada diez. En 1347-1350, la Peste Negra, una terrible combinación de epidemias bubónicas y neumonías, recorrió Europa entera y acabó con un tercio de la población: casi todos los infectados morían agonizando en pocos días y muchos de los que quedaban vivos huían de ciudades y poblaciones.

Los trastornos resultantes en la agricultura, la industria manufacturera y el comercio hicieron aún más graves los problemas económicos. También contribuyeron a ello las guerras frecuentes, en particular la Guerra de los Cien Años (1337-1453) entre Francia e Inglaterra. La pobreza, la guerra, los impuestos y las injusticias políticas desencadenaron revueltas campesinas y urbanas en Francia, Inglaterra, Flandes, Alemania, Italia y España.

A pesar de todo ello, el siglo XIV fue un periodo de extraordinaria creatividad. El deseo de entender y controlar la naturaleza provocó avances en la ciencia y en la tecnología, mientras que un creciente interés por el mundo, por el individuo y por la naturaleza humana condujo a un tipo de arte y de literatura más veraz con respecto a la vida y con un mayor deseo de complacer a la audiencia.

Los intereses profanos del siglo XIV se ven bien representados en la música. Los compositores mejor conocidos de la época, Guillaume de Machaut y Francesco Landini, se concentraron en la música profana, e incluso la corte papal de Avignon es hoy conocida por su fomento e interés por la canción profana. Pero la composición de música sacra, incluidos tanto los cantos monofónicos como la polifonía, siguió siendo intensa, y la obra más famosa del siglo es la composición del Ordinario de la Misa de Machaut.

El ambiente de la época está captado en el *Roman de Fauvel*, poema alegórico narrativo y sátira de la corrupción política y de la Iglesia, escrito según parece como advertencia al rey de Francia y leído en los altos círculos políticos de la corte. Fauvel, un caballo que asciende desde los establos hasta una posición de poder, simboliza un mundo puesto del revés, en el que el rey está jerárquicamente por encima del papa y Francia está corrompida.

Fauvel encarna los pecados representados por las letras de su nombre: adulación (*flatterie*), avaricia, villanía, veleidad, envidia y cobardía (*lâcheté*). Al final, Fauvel se casa y genera pequeños Fauvels que destruyen el mundo. Un manuscrito bellamente iluminado de aproximadamente 1317 contiene 169 piezas musicales interpoladas dentro del poema. Estas constituyen una verdadera antología de obras del siglo XIII y principios del XIV.

Entre estas piezas del *Roman de Fauvel* se encuentran los primeros ejemplos de un nuevo estilo, conocido hoy como *Ars Nova*, que introdujo las innovaciones métricas que permitirán a los compositores del siglo XIV experimentar con sistemas binarios y ternarios, subdivisiones regulares e irregulares, síncopas, *hoquetus* y toda clase de efectos rítmicos que llegarán a ser condenados por la Iglesia.

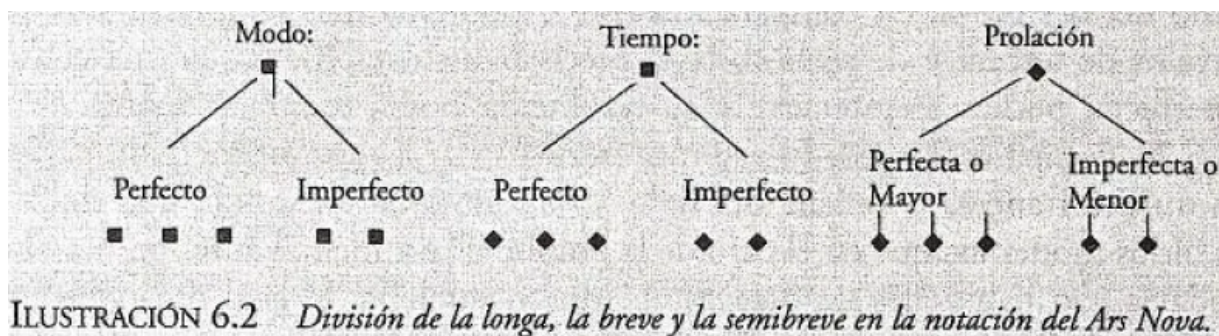


Figura 1: División de la longa, la breve y la semibreve en la notación del Ars Nova

1. La música en el siglo XIV: el Ars Nova y la nueva notación

A Philippe de Vitry (1291-1361), compositor francés, poeta, canónigo de la Iglesia, administrador del duque de Borbón y del rey de Francia y más tarde obispo de Meaux, se le denominó en una ocasión «el inventor de un arte nuevo»: en latín, *ars nova*. Distintas versiones de un tratado de aproximadamente 1320 que presenta las enseñanzas de Vitry, aunque quizá no escrito por él, concluyen con las palabras «esto completa el *Ars nova* del Magister Philippe de Vitry», lo que implica que *Ars nova* es el título del tratado y Vitry su autor.

El término *Ars Nova* ha venido a denotar el nuevo estilo musical francés inaugurado por Vitry en la década de 1310 y continuado hasta la década de 1370.

El «nuevo arte» procede de las innovaciones en la notación del ritmo descritas en el tratado *Ars nova* y en los tratados de Jehan des Murs, matemático, astrónomo y teórico de la música.

1. La primera innovación permitía la división doble, «imperfecta», de los valores de las notas, junto a la división triple, «perfecta», tradicional. Ahora la longa, la breve y la semibreve podían dividirse cada una en dos o tres notas del valor más pequeño consecutivo, lo que permitía una variedad mucho más amplia de ritmos escritos, incluyendo por primera vez la sincopación.
2. La segunda innovación hacía posible la división de la semibreve, anteriormente el menor valor posible de una nota, en dos o tres mínimas.

La división de la longa recibió el nombre de modo (*modus*), la de la breve tiempo (*tempus*) y la de la semibreve prolación (*prolatio*). La división era perfecta o mayor si era ternaria, e imperfecta o menor si era binaria:

En torno a 1340, des Murs consideró una innovación más: los signos de mensuración, símbolos antecesores de nuestros signos de compás. Así, el tiempo y la prolación fueron indicados con signos de mensuración: un círculo para el tiempo perfecto o un círculo incompleto para el imperfecto, con un punto para la prolación mayor y sin él para la prolación menor.

No obstante, estas innovaciones no gustaron a todo el mundo. En su *Speculum musicae* (ca. 1325), el teórico flamenco Jacobo de Lieja, aunque reconocía que los modernos habían compuesto «mucha música buena y hermosa», defendió con ardor el arte antiguo (*ars antiqua*) de finales del siglo XIII contra las innovaciones recientes. Esto supone la primera disputa bien documentada entre los valedores de los estilos musicales más antiguos y los más recientes.

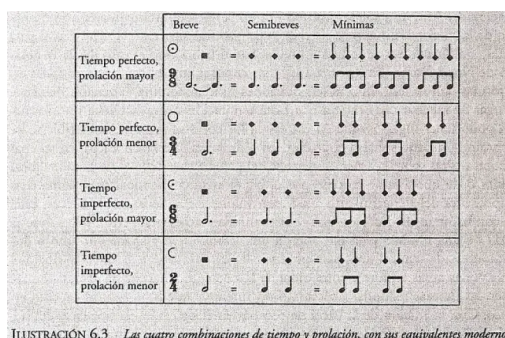


ILUSTRACIÓN 6.3 Las cuatro combinaciones de tiempo y prolación, con sus equivalentes modernos.

Figura 2: Las cuatro combinaciones de tiempo y prolación, con sus equivalentes modernos

Estas innovaciones empezaron a ponerse en práctica en los géneros musicales franceses de este siglo, por lo que pasaremos a estudiarlos.

2. El Ars Nova en Francia

2.1. La transformación del motete: la isorritmia

Las obras musicales más antiguas que sirven como ejemplos de *Ars Nova* son los motetes de Philippe de Vitry, algunos de los cuales aparecen en el *Roman de Fauvel* o se citan en los tratados del *Ars Nova*. La mayor parte de ellas son a tres voces con textos en latín escritos probablemente por el propio Vitry.

Sus motetes utilizan un mecanismo que los estudiosos modernos han llamado isorritmo, «ritmo igual», según el cual el tenor está dispuesto en segmentos de idéntico ritmo. El tenor progresa con tal lentitud con respecto a las voces superiores que se le escucha menos como una melodía que como un fundamento de la estructura polifónica en su conjunto.

Los teóricos de la época reconocieron dos elementos recurrentes en los tenores de los motetes, el rítmico y el melódico. A la unidad rítmica reiterada la denominaron *talea* y a la reiteración de series de notas o de segmentos recurrentes de la melodía lo llamaron *color*. Las voces superiores pueden también organizarse isorítmicamente, en parte o por entero, para poner de relieve el esquema rítmico recurrente del tenor.

Otro rasgo de la notación es el uso de la «coloración», tinta roja en el tenor para indicar el cambio de compás, para advertir al cantante que el segmento coloreado se halla en metro binario, en oposición al metro ternario de la notación en negro. Esta mezcla de división binaria y ternaria es una de las nuevas técnicas del *Ars Nova*.

Tales motetes se cantaban en reuniones de élite de clérigos y cortesanos. Pero uno de los géneros que gozaría de más prestigio sería la misa, con Machaut como estandarte.

2.1.1 Audición. Motete «*In arboris/Tuba sacre fidei/Virgo sum*» de Philippe de Vitry

In arboris/Tuba sacre fidei/Virgo sum es uno de los motetes atribuidos a Philippe de Vitry en

el tratado *Ars Nova* que conserva sus enseñanzas. Probablemente fue escrito alrededor del año 1320 y está compuesto para tres voces: a la voz inferior se le sigue denominando tenor, y a las dos voces superiores *motetus* y *triplum* respectivamente.

Los textos de todas las voces están escritos en latín. Los del *motetus* y el *triplum* están muy relacionados: ambos tratan sobre la Virgen María y expresan la necesidad de seguir a la fe en lugar de a la razón. Estos textos también hacen referencia al tema del tenor del canto llano: *Virgo sum* («Yo soy virgen»). Tal interconexión entre los textos era parte del atractivo que los motetes tenían para su principal audiencia: clérigos con formación, cortesanos y nobles. A pesar de su temática religiosa, este motete probablemente no fue representado en la iglesia.

En cuanto a la textura, se trata de una composición polifónica en la que la voz inferior, el tenor, se desarrolla a un ritmo más lento que las voces superiores, que progresan en ritmos siempre cambiantes. Durante los segmentos del tenor que utilizan la coloración, tanto el *duplum* como el *triplum* son también isorrítmicos. Destaca la utilización en algunos pasajes de la técnica del *hoquetus*, según la cual las dos voces superiores alternan y se suceden rápidamente, y cada una guarda silencio mientras la otra canta.

La pieza es un ejemplo de composición isorrítmica del siglo XIV, lo que significa que la forma de la pieza está creada por repetición en el tenor. La melodía del tenor consiste en dos patrones o secciones, llamados colores, con una misma melodía. En el segundo color, el valor de las notas se reduce a su mitad.

Otro rasgo de la notación es el uso de la coloración, tinta roja en el tenor para indicar el cambio de compás; aquí, el paso de la división doble de la larga a la triple.

Los motetes de Vitry eran probablemente interpretados por un cantante para cada parte. Algunas interpretaciones modernas utilizan un instrumento en el tenor, razonando que las notas largas y la falta de texto refuerzan el hecho de que la línea sea más adecuada para una interpretación instrumental.

2.2. Guillaume de Machaut y la misa polifónica

A lo largo del siglo XIII era mucho más frecuente la composición polifónica de los cantos del Propio de la misa que la de los cantos del Ordinario. Pero en el siglo XIV aparecen las primeras composiciones de las partes del Ordinario, que fueron reunidas como un ciclo polifónico, emulando quizá los ciclos de canto llano.

Los más antiguos de estos ciclos, las misas de Tournai, Toulouse, Barcelona y la Sorbonne, no pueden atribuirse a un solo compositor y parecen tratarse de misceláneas. El más importante de estos primeros ciclos polifónicos, y el primero de un compositor conocido, fue la *Messe de Nostre Dame* de Guillaume de Machaut.

Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) fue el compositor y poeta más importante de Francia en el siglo XIV. Ejerció una profunda influencia en sus contemporáneos y en los artistas posteriores, y su música se ha convertido en el paradigma del *Ars Nova* francés. Nació en la provincia de Champagne, en el noreste de Francia, probablemente en el seno de una familia de clase media; se educó como clérigo, posiblemente en Reims, y se ordenó sacerdote más tarde.

En torno a 1323, entró al servicio de Juan de Luxemburgo, rey de Bohemia, como funcionario; finalmente se convirtió en secretario del rey. En ese puesto acompañó a Juan en sus viajes y campañas

militares por toda Europa, hazañas que describió en su poesía.

Machaut fue el primer compositor que recopiló sus obras completas y que habló sobre sus métodos de trabajo, signos ambos de la conciencia de creador que tenía de sí mismo. Su obra poética y musical ha quedado recogida en siete manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de París. Estos manuscritos contienen, entre otros, 23 motetes, 42 baladas, 22 rondeaux, 33 virelais y la *Misa de Notre Dame*.

La *Misa de Notre Dame*, que pone música a los seis elementos del Ordinario, incluido el *Ite missa est*, utiliza cantos del Ordinario y procedimientos isorrítmicos en el Kyrie, el Sanctus, el Agnus y el *Ite missa est*, aunque Machaut los abandona en el Gloria y en el Credo, que, al tener textos mucho más largos, son esencialmente silábicos y en su mayor parte homorrítmicos.

La misa de Machaut trata los seis movimientos como una sola composición, en lugar de ofrecer piezas separadas. Los movimientos están vinculados entre sí por similitudes de estilo y tratamiento, así como por algunos motivos recurrentes y por la focalización tonal sobre la nota Re en los tres primeros movimientos y sobre la nota Fa en los tres últimos.

2.2.1 Audición. «Kyrie» de la Misa de Notre Dame de Guillaume de Machaut

La *Misa de Notre Dame* de Machaut fue probablemente la primera misa polifónica escrita por un único compositor y concebida como una unidad. El primer movimiento corresponde al Kyrie («Señor, ten piedad»), que forma parte del Ordinario de la misa, es decir, la parte de la misa cuyo texto no varía y que está presente en casi todas las misas del año.

La misa está concebida para voces masculinas: las dos primeras se mueven en un registro central de bajo, tenor y contratenor, mientras las voces denominadas *triplum* y *motetus* se mueven en un registro de contralto.

La pieza está compuesta de forma isorrítmica. El tenor entona la melodía gregoriana original y es dividido en varias *taleae*. El contratenor también es isorrítmico, coordinado con el tenor. Las dos voces superiores también hacen uso de la técnica de composición isorrítmica, pero sólo de forma parcial.

Las voces graves, tenor y contratenor, se diferencian netamente de las agudas desde el punto de vista rítmico: las primeras proveen el sostén armónico y presentan notas de valores más largos que las segundas, que se mueven con mayor rapidez. En estas voces agudas podemos encontrar en ocasiones efectos rítmicos como el *hoquetus*.

El canto llano del Kyrie tiene una estructura de triple exclamación. Así, la pieza está estructurada en tres secciones, cada una de ellas con alternancia entre fragmentos de polifonía y canto llano.

1. Kyrie: polifonía, canto llano y polifonía.
2. Christe: canto llano, polifonía y canto llano.
3. Kyrie: polifonía, canto llano y polifonía.

La armonía refleja el modo del canto llano, modo dórico auténtico en Re. Cada sección empieza y termina con una sonoridad muy estable de consonancias perfectas.

No es posible saber a ciencia cierta la forma en que debió ejecutarse la obra; sin embargo, es muy probable que todas las voces hayan sido dobladas por instrumentos, debido al estilo melódico

del contratenor y a la carencia de texto para esa voz en algunas de las versiones manuscritas de la misa.

2.3. Las formes fixes: virelai, ballade y rondeau

Las *formes fixes*, o formas fijas, fueron un grupo de formas que dominaron la poesía y la música profanas de Francia en el siglo XIV, y también en el XV. En estas, el texto y la música exhiben esquemas particulares de repetición, incluido un estribillo. Las principales *formes fixes* fueron la *ballade*, el *rondeau* y el *virelai*.

El virelai

El *virelai* es una forma poética con estribillo, la más cultivada entre todas las formas troveras. Los primeros virelais conservados datan de principios del siglo XIII, aunque su periodo de mayor desarrollo se sitúa durante los siglos XIV y XV. La denominación reúne las raíces etimológicas *lai*, poema narrativo de origen céltico, y *virer*, girar o volver, que puede referirse tanto al baile como a la presencia del estribillo.

El típico *virelai* tiene tres estrofas, con el estribillo al principio y después de cada estrofa, según el esquema A bba A bba A bba A. A indica el estribillo, b la frase musical usada dos veces al inicio de cada estrofa y a la última parte de la estrofa, que utiliza la música del estribillo pero con otras palabras. La mayor parte de los virelais son canciones monofónicas en francés, si bien han sobrevivido unos pocos polifónicos.

2.3.1 Audición. Virelai «De bonte, de valour» de Guillaume de Machaut

«De bonte, de valour» es un *virelai* de Guillaume de Machaut cuya textura es monofónica, es decir, compuesta para una única voz. En la audición pueden escucharse distintos instrumentos acompañando a la voz principal: un instrumento membranófono realiza un patrón rítmico mientras diversos instrumentos de cuerda frotada realizan la melodía con adornos y floreos, dando lugar a una textura heterofónica.

En el manuscrito o partitura original no se indica notación alguna para acompañamiento. Se trata, en este caso, de una recreación de lo que se cree que sería una interpretación propia del siglo XIV.

Su estructura responde a lo que suele encontrarse en esta variante de las *formes fixes*. En primer lugar aparece un estribillo (A) que tiene dos frases musicales, abierta y cerrada respectivamente. A continuación escuchamos la estrofa (B), que se divide en tres secciones musicales: la primera y segunda son iguales salvo la nota final, que determina el final abierto y cerrado. La última frase de la estrofa se denomina vuelta y, aunque su texto es diferente, tiene la música del estribillo, por lo que obtiene la letra *a* minúscula. Tras la estrofa volveríamos a encontrar el estribillo repetido de forma literal al comienzo.

ESTRIBILLO (A)		ESTROFA (B)				ESTRIBILLO (A)	
A _o (la)	A _c (sol)	b _o (la)	b _c (sol)	a _o (la)	a _c (sol)	A _o (la)	A _c (sol)

Al tratarse de una pieza profana, el texto se desarrolla en lengua vernácula, en este caso francés, y trata la temática de mayor importancia en el repertorio trovadoresco: el amor cortés.

Una de las mayores innovaciones del periodo del *Ars Nova* fue el desarrollo de las canciones polifónicas, o *chansons*, en estilo cantilena. En este estilo, la voz superior, denominada *treble* o *cantus*, expone el texto, siendo esta voz principal aguda apoyada por el tenor, mientras éste progresa más lentamente y no lleva texto alguno. A este marco esencial de dos voces pueden añadirse una o dos voces más sin texto: un contratenor con el mismo ámbito que el tenor o, más inusual, un *triplum* de movimiento rápido y tesitura de tiple.

La ballade

Una *ballade* consta de tres estrofas, cada una cantada con la misma música y cada una concluyendo con el mismo verso poético, que sirve de estribillo. La forma musical de cada estrofa es aab, asemejándose a la *Barform* o diseño formal AAB. Machaut escribió *ballades* a dos, tres y cuatro voces, aunque sus composiciones características eran para voz masculina aguda y dos voces inferiores sin texto, o instrumentos, en el tenor y el contratenor.

2.3.2 Audición. Ballade «Dous amis» de Guillaume de Machaut

En construcción.

El rondeau

El *rondeau* se parece a la *ballade* y al *virelai* al constar de un estribillo, pero es diferente en dos aspectos importantes: tiene una sola estrofa, en lugar de tres, y el estribillo comprende dos secciones e incluye toda la música. El diagrama de la forma es ABaAabAB, donde las letras mayúsculas indican el texto del estribillo y las minúsculas el texto nuevo puesto en música a partir de la sección correspondiente del estribillo. La mayor parte de los *rondeaux* son a dos o tres voces, aunque los hay a cuatro voces.

2.3.3 Audición. Rondeau «Rose, liz, printemps, verdure» de Guillaume de Machaut

En construcción.

En cuanto al asunto, las *ballades* eran más serias y apropiadas para temas filosóficos o históricos, o para celebrar un acontecimiento u homenajear a una persona; los *rondeaux* se centraban en temas amorosos; y los *virelais* ofrecían usualmente descripciones de la naturaleza o sentimientos de amor. Todas las *formes fixes* se derivan de géneros asociados a la danza, lo que resulta evidente en el uso del estribillo.

3. El Ars Nova en Italia

3.1. El madrigal

El madrigal del siglo XIV es una canción a dos o tres voces sin acompañamiento instrumental. Todas las voces cantan el mismo texto, generalmente un poema idílico, pastoral, satírico o amoroso.

Los madrigales se componen de dos o más estrofas de tres versos, cada una con la misma música, seguidas de un par de versos concluyentes, llamados *ritornello*, con una música y un compás diferentes. La forma resultante sería a a b: dos estrofas de tres versos con la misma música y un *ritornello* de dos versos.

En el madrigal, a diferencia de en el *Ars Nova* francés, las dos voces son relativamente iguales, realizando la melodía en eco y alternándose a modo de *hoquetus*. En las estrofas, la última sílaba acentuada de cada verso poético es cantada en un largo melisma, algo más florido en la voz superior. Tales melismas sobre el último acento son un rasgo característico del estilo italiano.

3.1.1 Audición. Madrigal «Fenice fù» de Jacopo da Bologna

En construcción.

3.2. La caccia

La *caccia* es un género análogo a la *chace* francesa, en la cual una melodía de estilo popular es elaborada en un canon estricto, con palabras vivas y gráficamente descriptivas. La *caccia* italiana se compone de dos voces en canon al unísono; a diferencia de sus homólogos francés y español, suele tener un tenor libre y sin texto por debajo, que progresa más lentamente. Muchas *cacce* tienen *ritornellos*, que no siempre están en forma de canon.

Tanto *caccia* como *chace* significan «caza», lo que hace referencia a la persecución de una voz en pos de la otra. Así, las *cacce* pueden describir una caza, con imitaciones de la llamada de los perros o del sonido del cuerno de caza. Estas obras están llenas de vida y en muchos casos son muy cómicas.

La música añade vívidos detalles, como cantos de pájaros, gritos o diálogos, a menudo con la ayuda del *hoquetus* o de los efectos de eco entre las voces.

3.2.1 Audición. Caccia «Tosto che l'alba» de Guerardello da Firenze

En construcción.

3.3. La ballata

La *ballata* polifónica se hizo popular con posterioridad al madrigal y la *caccia*, y delataba cierta influencia de la *chanson* francesa en estilo cantilena. La palabra *ballata*, de *ballare*, «bailar», denotaba en su origen una canción que acompañaba el baile.

La mayor parte de las *ballate* que aparecen en los manuscritos son a dos o tres voces y tienen forma AbbaA, como una única estrofa de un *virelai* francés. Una *ripresa* (A), o estribillo, se canta al principio y al final. Después de la *ripresa*, dos estrofas (bb), o *piedi*, se cantan con la misma frase musical, y la *volta*, los versos concluyentes del texto, se canta con la misma música que la *ripresa*.

3.3.1 Audición. Ballata «Non avrà ma' pietà» de Francesco Landini

En construcción.

4. El Ars Nova en España e Inglaterra

4.1. España

Durante el siglo XIV, la actividad polifónica en todos los reinos peninsulares, tal y como lo indican las fuentes históricas y literarias, es intensa. Desgraciadamente, las fuentes musicales que se han conservado son mínimas.

El manuscrito mejor conservado de esta época es un excepcional códice conservado en la biblioteca del monasterio de Montserrat, conocido como el *Llibre Vermell*, o libro rojo, llamado así por el color de su encuadernación. Se trata de un manual de devotos para uso de los peregrinos de la Virgen de Montserrat que incluye varios cantos no relacionados directamente con la liturgia de ésta.

Contiene seis piezas polifónicas: tres en forma de *caccia* a dos y tres voces y otras tres cantinelas, asimismo a dos y tres voces. El *Llibre Vermell* es también importante por tratarse del único códice medieval español que incluye piezas polifónicas de carácter extralitúrgico, destacando la canción *Imperayritz*, primera obra polifónica española conservada en lengua vernácula, el catalán.

Si en Castilla las obras pertenecientes al *Ars Nova* no pueden considerarse en número como representativas del ambiente musical que debió existir en los centros culturales más importantes, la música conservada en Cataluña es reflejo de una vida musical muy intensa. Al parecer, sólo el repertorio catalán para el Ordinario de la Misa de esta época en Cataluña representa el 30 % del total conocido en toda Europa.

4.2. Inglaterra

Inglaterra ofrece la polifonía preferentemente en el ámbito sacro. El motete isorrítmico sólo se presenta de forma aislada, mientras que no aparece siquiera el estilo de cantilena. Las preferencias se orientan hacia estructuras de composición inglesas más sencillas.

Las fuentes nos han hecho llegar los siguientes géneros del siglo XIV:

- *Ordinarium*: el canto llano está situado en el tenor, es decir, en el medio o en la voz inferior, y sólo rara vez en la superior, como lo está en las formas francesas correspondientes al estilo de cantilena.
- *Magnificat*: de la tradición mariana inglesa, en el estilo de elaboración del coral.
- Himnos: escritos a tres voces, tienen la melodía principal en la voz superior.
- *Conductus*: se sigue cantando en Inglaterra; composición sencilla y silábica.

- *Carols*: canciones navideñas a dos o tres voces, con estribillo.

En general, Inglaterra se revela como tradicional en comparación con el *Ars Nova* en Francia. La antigua sensibilidad por las sonoridades plenas y eufónicas amplía el uso de terceras y sextas, también como concatenaciones de acordes con conclusión de quinta-octava, lo que posteriormente se relacionará con el *fauxbourdon*.

Conclusiones

El tratamiento de la música en el siglo XIV tuvo un profundo y continuo impacto en la música y en la vida musical de los siglos siguientes. Es cierto que los mecanismos estructurales específicos de la época, como el isorritmo y las *formes fixes*, perduraron sólo hasta finales del siglo XV, pero las ideas de estructura musical pervivieron y se diversificaron.

La línea melódica también empezó a ser muy importante, con el estilo cantilena. Y las innovaciones rítmicas, sobre todo la división de las figuras en la moderna relación de 2 a 1, darían lugar a nuestros modernos compases.

Así, todas estas innovaciones, con el tiempo, se convertirían en los rasgos característicos de la tradición musical occidental que la hicieron distinta de casi todas las demás.

5. Glosario

Isorritmo. Técnica de composición musical desarrollada sobre todo durante el siglo XIV que organiza la polifonía, generalmente en el tenor, repitiendo un patrón rítmico denominado *talea* junto con una secuencia melódica repetida llamada *color*.

Talea. Patrón rítmico repetitivo en el tenor de un motete isorrítmico. Posteriormente pasará a utilizarse en otras voces además del tenor.

Color. En el contexto musical del *Ars Nova*, esquema melódico que sirve como base estructural de una composición isorrítmica. En principio se aplicaba al tenor y posteriormente se utilizó para otras voces superiores.

Hoquetus. Técnica rítmica y polifónica medieval, característica de los siglos XIII y XIV, que consiste en la alternancia rápida de notas o sílabas entre dos o más voces. Produce un efecto de «hipo» musical donde, mientras una voz canta, la otra calla, distribuyendo una sola línea melódica entre ellas.

Formes fixes. Grupo de géneros poético-musicales que dominaron la poesía y la música profanas de Francia en los siglos XIV y XV. En ellas, el texto y la música exhiben esquemas particulares de repetición, incluido un estribillo. Las principales *formes fixes* fueron la *ballade*, el *rondeau* y el *virelai*.

Virelai. Forma poético-musical francesa con estribillo, habitualmente organizada con el estribillo al comienzo y después de cada estrofa.

Rondeau. Forma fija francesa con una sola estrofa y un estribillo de dos secciones que contiene toda la música.

Ballade. Forma fija francesa formada normalmente por tres estrofas con la misma música y un

verso final de estribillo.

Madrigal del siglo XIV. Canción italiana a dos o tres voces, generalmente sobre textos pastorales, amorosos, satíricos o idílicos.

Caccia. Género italiano en canon, a menudo con textos descriptivos y efectos de persecución entre voces.

Ballata. Forma italiana relacionada con el baile y próxima al esquema del *virelai* francés.