

Un ejemplo de análisis de una obra medieval: el madrigal *Fenice Fù* de Jacopo da Bologna

Enrique Lacárcel Bautista

1. Descripción de la partitura

La obra objeto de nuestro estudio es el madrigal *Fenice Fù*, compuesta por Jacopo da Bologna, autor florentino del siglo XIV, que es tal vez una de las últimas de su catálogo. Se trata de una composición a dos voces (por su tesitura, tenor la inferior y contratenor, la superior), sobre un mismo texto: un poema escrito en italiano antiguo que aborda los recurrentes temas tardo medievales del paso del tiempo y la honestidad de la mujer, con un fuerte carácter moralizante. Hablamos pues de una composición de carácter profano enmarcada en el contexto del *Ars Nova* del siglo XIV, que en el caso italiano se denomina *Trecento* (utilizando una división similar a la dada por la tradición historiográfica de la Historia del Arte). La forma empleada, el madrigal, responde a una primera sección sustentada en dos estrofas más largas (en este caso de tres versos cada una), y una segunda más breve (de dos versos) denominada *ritornello*, con un carácter casi codal. De este modo, nos encontramos con un esquema aaB (el empleo de la “a” minúscula se debe a la repetición melódica pero no del texto). Esta forma es bastante común en la música profana medieval, respondiendo también a la forma *Bar* alemana y otras formas francesas, aunque jugando con proporciones distintas.

2. Texto

El poema completo consta de ocho versos dodecasílabos. La rima es consonante, según el esquema: ABBACCDD. El texto original es el siguiente:

Fenice fù e vissi pura e morbida,
et or son trasmutat' in una tortora,
che volo con amor per le belle ortora
arbor[e] secho [mai] n'aqua torbida,
no' me deleta may per questo dubito,
va ne l'astate l'inverno viene subito.
Tal vissi e tal me vivo e posso scrivere

c'ha donna non è più chè honesta vivere.

Proponemos la siguiente traducción al castellano:

Un fénix fui yo que viví pura y delicada,
y ahora me he transformado en una tórtola,
que vuela con amor a través de los bellos huertos y
los secos bosques, pero nunca en aguas turbias,
no me deleita por culpa de esta duda,
el verano se va, el invierno viene presto.
Así viví y así vivo y puedo escribir
que para una mujer nada hay como vivir honestamente.

Como vemos es un poema claramente moralizante, que nos muestra a una mujer otrora bella y delicada, pero a la que el paso del tiempo ha hecho envejecer. Si en otro momento vivió de su belleza, ahora se arrepiente de ello y añora la honestidad que nunca acató. La juventud, tal y como diría Rubén Darío, “se va para no volver”: la vejez llega rápido, de modo inexorable, perviviendo sólo la memoria y la honra.

3. Forma

Tal y como hemos visto, el género al que corresponde la obra es el madrigal, del que constituye un típico ejemplo por su esquema (aaB), por estar escrito a dos voces, y porque ambas cantan el mismo texto (frente a los motetes franceses de la escuela de Notre Dame). El madrigal del Trecento es una obra de carácter culto, más refinado que los motetes franceses contemporáneos, y frecuentemente de temática amorosa. Podemos dividirla en dos grandes secciones: una primera a la que denominaremos “a”, la más extensa, que se repite dos veces con una estrofa distinta y que corresponde a los versos de 1 a 6. Musicalmente ocupa los compases de 1 a 18; y una segunda, “B” de carácter final, contrastante con respecto a la primera y de dimensiones más reducidas. Se le aplica exclusivamente la última estrofa del poema, es decir, los versos 7 y 8. Musicalmente ocupa los compases 19 a 28. Los anteriormente citados contrastes entre ambas secciones son fundamentalmente de carácter rítmico: asistimos en B a un cambio de métrica binaria a una ternaria. Así mismo asistimos a una sección

de carácter menos imitativo, exceptuando los compases 24 y 25 (*vid. ej. 1*), primando la verticalidad frente al carácter más imitativo de la anterior sección.



Ej.1. Jacopo da Bologna, *Fenice Fù*, cc.24 y 25

Divisiones internas de cada sección

Formalmente respeta el esquema dado por los versos, llegando a una cadencia conjunta (al contrario de lo que pasa con las obras de sus contemporáneos franceses donde el empleo de los modos rítmicos desplaza la cadencia de cada voz, produciéndose ésta en momentos distintos) al final de cada verso. Este procedimiento supone una concepción más vocal de la frase, no tan artificiosa y sin duda más moderna. Para esta idea no hemos de fijarnos excesivamente en la aparición de los silencios, a los que se recurre más con carácter contrapuntístico que musical, y como una reminiscencia del *hoquetus*ⁱⁱ.

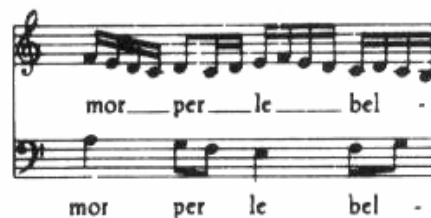
- Primera sección: Encontramos tres cadencias bastante claras, que nos la dividen de manera que se corresponden perfectamente con los versos del poema. Éstas se encuentran en los compases 7, 11 y 14, pero la última no tiene carácter de final de sección, sino que el compositor amplía el último verso en cinco compases, lo que conlleva un mayor enriquecimiento musical.
- Segunda sección: Son dos frases perfectas, equilibradas, de cinco compases cada una, dada en origen por el texto y donde se prescinde considerablemente de la ornamentación en pro de una mayor solidez para permitir una mejor comprensión de la “moraleja” del poema, el citado *ritornello*.

4. Melodía

La melodía es de tipo vocal, generalmente por grados conjuntos, con escasos saltos muy localizados. Hay momentos con diseños ornamentales muy característicos, con un principio de cierto virtuosismo vocal, especialmente en la voz superior donde, pese a ser ambas bastante similares, hay una mayor intencionalidad ornamental. Además encontramos giros bastante caprichosos (*vid. ej. 2*), en un alarde de creatividad musical no condicionada por el texto (enfrentándose directamente a la concepción musical del Canto Llano), con ciertas progresiones melódicas realizadas sobre notas breves (*vid. ej. 3*) y otras con aire escalístico (*vid. ej. 4*)



Ej.2. Jacopo da Bologna, *Fenice Fù*, cc.7 y 8



Ej.3. Jacopo da Bologna, *Fenice Fù*, c. 13



Ej.4. Jacopo da Bologna, *Fenice Fù*, c. 15

El ámbito de las voces es bastante extenso (voz superior, de La₂ a Si₃ - un intervalo de novena- ; voz inferior de Do₂ a Re₃ - también de novena-) que se ve amplificado al tratarse de dos voces distintas. Esto es también algo bastante moderno propio de una obra del siglo XIV, menos medieval, que rompe con el hasta ahora limitado ámbito de la melodía gregoriana.

5. Ritmo

Entre las dos secciones, tal y como señalamos anteriormente, hay un cambio de ritmo que genera un contraste importante pasando de una métrica binaria a otra ternaria. También encontramos multitud de figuraciones breves o muy breves, esto es, corcheas y semicorcheas, lo que refuerza el carácter ornamental de la obra, destacando mayormente en la voz superior pese a la homogeneidad de ambas. La innovación italiana apenas tiene que ver con el siglo XIV francés, ya que en aquella casi no hay síncopas, con una distribución rítmica muy natural y cercana a nuestro oído actual, de ritmos irregulares (blancas, negras, corcheas y semicorcheas), sin grandes contrastes. No hay una estratificación rítmica, es decir, patrones rítmicos o modos distintos y característicos de cada voz. Sí encontramos, como ya hemos citado, ciertos residuos del *hoquetus* (vid. ej. 5), como una de las cuestiones más complejas en cuanto al ritmo pero que resulta en definitiva una ornamentación más sencilla.



Ej.5. Jacopo da Bologna, *Fenice Fù*, cc.9, 10 y 16

6. Armonía, modalidad y contrapunto

Armonía y modalidad

La obra puede ser considerada de textura horizontal o contrapuntística, con algún pasaje vertical, especialmente en la segunda sección. Se trata de una pieza modal, escrita en una escala de Re Dórica, sin alteraciones en la armadura, apareciendo como *música ficta* el Si_b y aceptándose el Do_# incluso en la propia

partitura, lo que “sensibiliza” las cadencias. Esto es, sin lugar a dudas, indicio de un estadio muy avanzado de la polifonía cercana incluso a la tonalidad, signo inequívoco de modernidad, lo que desvirtúa notablemente el modo de Re (sirva de ejemplo a éstas cuestiones el compás 27). Introducir las alteraciones como *música ficta* en las cadencias, responde a una costumbre de la época, ya que así se conseguía dar más tensión a las líneas melódicas y la armoníaⁱⁱⁱ.

Encontramos una serie de cadencias muy claras que jalonan el discurso melódico. Éstas se hacen sobre el La (una cadencia abierta en el final de la primera sección, compás 18) y también sobre el Re (también en unísono, sobre la nota principal del modo al final de la segunda sección). Esto nos confirma que las cadencias más importantes se realizan siempre en unísono (aquellas que nos dividen secciones). Otras cadencias, de menor importancia, son aquellas que indican el final de cada verso, como en el compás 7 (final del primer verso), sobre una sexta (Mi y Do #) que no aparece con carácter de dominante o “V grado”, sino como un “II grado”, que se repite más adelante (compás 11) aunque en esta ocasión ya no aparece alterado (viene precedido de una serie de terceras donde se prescinde la alteración del Do, pues no lo necesita para generar ninguna tensión armónica). (*vid. ej. 6*)



Ej.6. Jacopo da Bologna, *Fenice Fù*, cc.10 y 11

Otra cadencia de cierta importancia es la que se da en el compás 14, que supone el comienzo de la extensión del verso final de la primera sección. Se trata de una cadencia “abierta” (es decir sobre el La o sobre la “dominante”), nuevamente al unísono. En resumen, encontramos por una parte cadencias importantes en los compases 14, 19 y 28; por otra parte, encontramos cadencias secundarias en los compases 7, 11 y 23.

Contrapunto

Podemos asegurar que el contrapunto es aún bastante “medieval”, ya que abundan las 5ª y 8ª paralelas sin ningún tipo de regulación (véanse los compases 5 y 6 –octavas Fa/Fa y Mi/Mi- y compás 13 - quintas Sol/Re y Fa/Do-).

Frente a esto, un procedimiento más moderno y que constituye una característica definitoria del estilo italiano, es el uso evidente de paralelismos de 3ª y 6ª, incluso en las cadencias, hecho que las refuerza y consolida (vid. ejemplos 6 y 7), tal y como sucede entre los compases 4 y 5, 6 y 7 antes de empezar el pasaje más melismático.



Ej.7. Jacopo da Bologna, *Fenice Fu*, c.4

También debemos señalar la aparición de algunas disonancias que no están escritas con carácter de nota de paso, lo que resulta más antiguo y medieval.

En resumen, los aspectos que nos hacen “retroceder en el tiempo” son los paralelismos de 5ª y 8ª, que se caracterizan por su sonoridad hueca, así como las disonancias no entendidas como notas de paso. Por el contrario, consideramos “moderno” el uso de las 3ª y las 6ª, incluso en las cadencias, así como el proceso de imitación contrapuntístico.

7. Aspectos tímbricos

El timbre de la obra viene condicionado por las dos voces que encontramos en la partitura. Puede decirse que sus melodías son sencillas de cantar, sin grandes exigencias vocales. Sólo en determinados momentos (vid. ej. 2 y 4, entre otros) se advierte un cierto virtuosismo. El estilo de canto, pese a los breves pasajes silábicos (especialmente en la segunda sección por su intencionalidad vertical que favorece la inteligibilidad del texto), es bastante ornamentado, casi melismático con gran importancia de estos pasajes, tanto musical como contextualmente (al utilizarse al final de los versos).

8. Conclusiones

Es un ejemplo paradigmático del madrigal italiano del trecento, por sus características innovadoras (el empleo de 3ª, de 6ª; el carácter melismático; la imitación...) frente al gusto francés por la disonancia. Es una obra que camina más a la tonalidad que a la modalidad, con ritmos bastante homogéneos. Entre otros

signos de modernidad destaca la no utilización de un *cantus firmus* preexistente, o el empleo de un mismo texto para ambas voces. Por todo ello es una pieza que resulta más amable al oído, con una articulación vocal y melódica mucho más natural. Además, el incipiente virtuosismo del que hace gala, aunque en origen, puede considerarse de algún modo como un referente lejano del *bel canto* que surgirá en Italia a partir del siglo XVII.

9. Apéndice

JACOPO DA BOLOGNA

Madrigal: *Fenice fù*

FL

Fe - ni - ce fu' e vis - si pu - ra e
Fe - ni - ce fu' e vis - si pu - ra e

5
mor - bi - da, Et or son tras - mu - ta - ta in u - na
mor - bi - da, Et or son tras - mu - ta - ta in u - na tor -

10
tor - to - ra Che vo - lo con A -
to - ra Che vo - lo con A -

15
mor per le bel - l'or -
mor per le bel - l'or -

20
to - ra. R. Tal - vis - si e tal me vi - vo e pos - so
to - ra. R. Tal - vis - si e tal me vi - vo e pos - so

25
scri - ve - re Ch'a donna non è più ché o - ne - sta vi - ve - re.
scri - ve - re Ch'a donna non è più che o - ne - sta vi - ve - re.

NOTAS

i. La versión de la partitura que utilizaremos en el presente estudio se encuentra en C. Palisca (ed). "Fenice fù", *Norton Anthology of Western Music vol. 1*, (Nueva York: Norton, 2001) pp. 92 y 93; y que puede consultarse en el apéndice del presente estudio.

ii. Es una forma musical propia del Ars Nova francés del siglo XIV. Consiste en "truncar" las melodías para alternarlas con las diferentes voces, resultando una composición polifónica aunque algo primitiva.

iii. Los unísonos si venían por un intervalo de tercera entre las dos voces, éste debía ser lo más pequeño posible, es decir, debía venir alterado. Las sextas que iban a unísono debían ser mayores.