

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

11

La música inglesa hasta el siglo XIV



IN OCTAVO
2024

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

La música inglesa hasta el siglo XIV

Historia de la música
11



IN OCTAVO
2024

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

*Con una vida propia rica y original,
la música inglesa tuvo poco contacto
con la música culta del continente
y preservó sus características,
especialmente notables en el campo
de la danza y la polifonía.*

La música inglesa hasta el siglo XIV

INGLATERRA Y EL CONTINENTE – LA DIFUSIÓN DEL
CANTO GREGORIANO – EL CANTO TROVADORESCO
LOS ORÍGENES DE LA POLIFONIA – LA MÚSICA
INSTRUMENTAL – EL MOTETE – LA *ROTA* DE READING

Inglaterra y el continente

EL LUGAR DE INGLATERRA en el contexto de la música culta europea es harto singular. La opinión de que el aporte de esta nación ha sido escasamente importante para los demás países se ha vuelto casi un lugar común; sin embargo, esto no es del todo exacto. No se puede afirmar que Inglaterra haya ocupado un lugar secundario especialmente durante el período que nos aprestamos a examinar, es decir desde la introducción del canto gregoriano a fines del siglo VI hasta todo el siglo XIV. La actividad musical era intensa y rica en sus perspectivas, el espacio reservado a la música en la vida de la corte y en la liturgia era notable, la música de danza conoció precisamente en suelo inglés algunas de sus manifestaciones más originales.

La música inglesa nos ofrece además los testimonios más antiguos sobre el uso de instrumentos, y de hecho algunos de ellos fueron introducidos en In-

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV
glaterra y en la Europa septentrional ya en el tiempo de las invasiones de los pueblos nórdicos.

En el campo de la polifonía primitiva, por otro lado, Inglaterra cuenta con la ventaja de poseer uno de los documentos más interesantes y sugestivos, la famosa *Rota de Reading* (de la que nos ocuparemos en detalle más adelante), que demuestra la presencia de una cultura musical muy elevada. En los siglos posteriores al XIV, la música inglesa tocó cumbres altísimas, y bastaría con mencionar los nombres de Dunstable, Tallis, Wilbye, Byrd, Purcell para demostrar la grandeza de esta nación.

Después de Purcell, sin embargo, la música inglesa entró en lo que el musicólogo británico J. A. Westrup ha definido como un “callejón artístico sin salida”, caracterizado por la ausencia casi absoluta de grandes compositores, si se excluye la presencia en la isla de Händel, un músico extranjero que imprimió un desarrollo totalmente distinto a la música inglesa, ignorando casi por completo el camino precedente.

En la afirmación que niega a Inglaterra un papel importante en la historia de la música culta europea hay, por lo tanto, un fundamento de verdad. En efecto, incluso en sus momentos artísticamente más altos —y Dunstable y Purcell son por cierto dos artistas enormes, entre los mayores de su tiempo—, se mantuvo sustancialmente aislada, no experimentó ningún cambio evidente en relación con la música francesa, italiana, alemana.

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV

Floreceda en un ambiente social muy distinto del europeo, fue sustancialmente una música que no soportaba trasplantes; una música que, pese a no tener vínculos precisos con la música nativa local, se mantenía sin embargo profundamente inglesa y resultaba casi fuera de lugar en el cosmopolitismo que caracterizaba a gran parte de la producción continental.

La difusión del canto gregoriano

DESDE UN PRINCIPIO, uno de los esfuerzos más precisos emprendidos por la Iglesia de Roma y el papa Gregorio Magno en relación con el canto litúrgico fue su normalización en todo el territorio habitado por los cristianos. Era necesario difundirlo, extirparle las formas dialectales, enseñarlo a los fieles y asegurar la observación de las tradiciones impuestas por Roma. Todo esto se produjo con una rapidez que, dadas las condiciones de vida imperantes en la Edad Media, no deja de resultar sorprendente.

La misión de difundir la práctica del canto romano en las islas británicas le fue confiada por el papa Gregorio I a un benedictino de origen inglés que vivía en Roma, Agustín de Kent (muerto en 604 y después canonizado). Este benedictino llegó en 596 a la ciudad de Canterbury, en Kent, junto a treinta y nueve compañeros; es posible considerar que a partir de ese momento se inicia la difusión del canto gregoriano en suelo británico.

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV

Pocos decenios después de la muerte del padre Agustín, Canterbury podía exhibir ya una sólida tradición musical que sin embargo no se limitaba a esa ciudad. En una *Historia eclesiástica de Inglaterra*, escrita por Beda el Venerable (c.672-735) se aprende que también la vecina ciudad de Rochester tenía cantores expertos, instruidos por alguno de los compañeros de Agustín: uno de esos cantores ingleses era Santiago el diácono, activo en el año 625.

El canto gregoriano tendría sin embargo su más grande afirmación sólo unos decenios más tarde, hacia fines del mismo siglo VII. Alrededor de 680, el papa Agatón decidió enviar a Inglaterra al más hábil de los cantores de San Pedro, Juan, con la intención de mejorar y expandir la ejecución del canto litúrgico. La estadía de Juan en Inglaterra, que se prolongó durante casi dos años, tuvo una enorme importancia y en poco tiempo muchas ciudades inglesas se convirtieron en centros consolidados de la más pura tradición romana: entre ellos se destacaba Canterbury, después York, y sobre todo Worcester.

Uno de los signos más evidentes del espléndido florecimiento del canto gregoriano en Inglaterra fue su difusión en territorio alemán por obra de un inglés de Wessex, San Bonifacio (680-754) —en realidad se llamaba Wynfrith— que consiguió suplantarse la tradición local desarrollada en el ámbito de la catedral de Maguncia. También inglés era Alcuino de York (735-804), el famoso consejero de Carlomagno que prosiguió la obra de unificación litúrgica de

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV

Francia iniciada por el padre Pipino: Alcuino es también uno de los poquísimos autores de composiciones gregorianas cuyo nombre se conoce (es suyo el introito *Invocabit* para el primer domingo de Cuaresma).

Particularmente importante fue el aporte de Inglaterra a las formas más tardías del tropo y de la secuencia (*Historia de la Música* 5), rastreables en los dos *troparios* de Winchester; pero el estado actual de los estudios no nos permite establecer con seguridad cuál fue la influencia recíproca entre Inglaterra y la Francia septentrional. En uno de los manuscritos citados se encuentra también el famoso tropo *Quem quaeritis*, que presenta la forma embrionaria de lo que más tarde sería el drama litúrgico (*Historia de la Música* 8).

El canto trovadoresco

SI EN EL TERRENO del canto litúrgico Inglaterra mostró una particular receptividad, e incluso a menudo aparece como uno de los territorios en los que se practicó con mayor pureza la *lex romana*, en el campo de la monodia profana se mantuvo completamente deudora en su relación con Francia y no produjo casi nada original.

La lírica monódica llegó a Inglaterra como un producto de importación (por otra parte, en la segunda mitad del siglo XII, Inglaterra formaba parte del imperio angevino) y no encontró un terreno apto para afirmarse, incluso porque, a diferencia de lo que estaba ocurriendo en Alemania, no encontró una lengua nacional lo suficientemente evolucionada como para hacerse cargo de la elegancia poética de la lengua *d'oc* y la lengua *d'oïl*: en esos años, la lengua literaria de Inglaterra era el franco-normando.

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV

Observemos finalmente que ya desde aquellos lejanos siglos el pueblo británico demostraba una neta predilección por la música colectiva, fuese la monodia litúrgica o, como veremos, la polifonía, mientras que el interés por la voz singular era escaso; característica que se mantendría constante durante varios siglos.

La presencia en Inglaterra de Eleonora de Aquitania, esposa de Enrique II Plantagenet (1133-1189), favoreció sin embargo el influjo de los trovadores, que acudieron en gran número a la corte inglesa. Experto en el arte musical se reveló el hijo de Eleonora y Enrique, Ricardo Corazón de León (1157-1199), de quien conocemos algunas inspiradas canciones.

La activa presencia de los poetas provenzales en Inglaterra se encuentra incluso documentada por Dante, que ubica en el Infierno al conocidísimo músico Bertran de Born, horriblemente mutilado por haber atizado el fuego de la rivalidad entre Ricardo Corazón de León y su hermano Juan. También sabemos que uno de los más grandes trovadores, Bernart de Ventadorn, pasó algún tiempo en Inglaterra.

Pero, como ya hemos dicho, esta presencia de un arte refinado y elaborado no dejó sin embargo muchas huellas. Tal vez el único documento de cierto interés sea el canto de un prisionero, del siglo XIII, que combina el texto en francés con la traducción al inglés (aunque no falte quien diga que su lengua original fue la inglesa).

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV

Naturalmente, existía también una tradición local, que hundía sus raíces en los siglos más remotos: nos referimos al canto de los *scops* (ministriles al servicio de la corte) y de los *gleemen* (músicos trahumantes que iban de ciudad en ciudad), que se basaban en un repertorio tal vez más épico que lírico. Contaban acompañándose con un arpa, según una costumbre que se extendió durante muchos siglos, y seguramente entre sus cantos habría elementos populares, pero no nos ha llegado ninguno.

Más rico, en cambio, es el panorama de la música inglesa monódica, que arraiga en el repertorio litúrgico. En este terreno conocemos algunas composiciones que poseen singular valor, como por ejemplo la atribuida a un eremita sajón, San Godric, muerto en 1170. Su música se mueve con cautela en el ámbito del canto gregoriano y consigue acomodarse perfectamente con la espontánea invención del texto poético.

Este tipo de música de origen litúrgico ha brindado también notable inspiración a temas decididamente profanos, que acogen algún vago elemento trovadoresco —probablemente más en su poesía que en su música (en todo caso, la matriz común es siempre el gregoriano)— pero siguen siendo profundamente ingleses en la sugestiva coloración melancólica del texto y en la pacata linealidad de la música. Entre los ejemplos más notables recordemos una canción de comienzos del siglo XIII, *Worldes blis ne last*:

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV

La alegría del mundo no dura mucho tiempo, se aleja y desvanece rápidamente. Cuanto más la conozco, menos valor le encuentro. Porque viene mezclada con disgustos, con penas, con desgracias, y al final, cuando comienza a disiparse, deja al hombre empobrecido y desnudo. Toda esa alegría, aquí como allá, viene en fin rodeada de llanto y de lamento. ¹

Esta temática pesimista y moralizante se enlaza a una música que insiste uniformemente en los intervalos más pequeños (el salto más grande lo constituye la tercera menor), con resultados ciertamente originales. Otra canción del mismo tipo es *Man mei longe him lives wene*, también perteneciente al siglo XIII:

El hombre puede creer que su vida será larga, pero a menudo le espera el desengaño. El tiempo hermoso muchas veces deja paso a la lluvia, y la bella luz se transparente; por lo tanto, hombre, ¡piensa en ti mismo! Toda tu verde juventud habrá de marchitarse. ¡Ay! No existe rey ni reina que no apure el trago de la muerte. ¡Oh, hombre, antes de desplomarte de tu trono, absuelve tus pecados! ²

Una composición de extraordinario interés es *Samson dux fortissime*, un drama profundo sobre texto en latín. Un coro cantaba al comienzo y al final, mientras que la parte central quedaba confiada al canto solista de los dos personajes, Sansón y Dalila. La composición retomaba evidentemente la for-

1 Citado en Anselm Hughes (ed.): *Musica medievale fino al Trecento*. Milán, Feltrinelli, 1963.

2 Citado en Gustave Reese: *La musica del medioevo*. Florencia, Sansoni, 1960.

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV
ma del drama litúrgico, pero la presencia de un tema profano como éste (el mismo que será recogido por John Milton en el siglo XVIII), totalmente imprevista, revela tal vez un florecimiento dramático profano mucho más extendido que lo que conocemos, y que daría a Inglaterra cierta primacía también en este sector de la música medieval.

Los orígenes de la polifonía

INGLATERRA NOS HA DEJADO los documentos más importantes y más antiguos de canto litúrgico a varias voces, que se remontan a la primera mitad del siglo XI; documentos que demuestran, si no una prioridad absoluta, ciertamente una difusión muy rápida y un interés, incluso técnico, notable. Ya nos hemos referido, en un sentido más general, al origen de la polifonía (*Historia de la Música 5*): remitimos por lo tanto al lector a esas páginas para una primera información sobre el aspecto técnico de esa gran revolución musical.

Entrando ahora en cuestiones más particulares, advertiremos que Inglaterra ocupa un lugar de primerísimo plano en la elaboración de la técnica del *organum*, que puede considerarse como la forma más primitiva de la polifonía. Las primeras referencias al canto a varias voces y a sonidos simultáneos producidos con instrumentos aparecen en algunos

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV tratadistas ingleses. La más antigua se encuentra en el tratado *Musica theoretica*, atribuido al ya citado Beda el Venerable; otra referencia se encuentra en dos fragmentos de Aldhelmo de Sherborne (640-709), aunque diversos autores niegan que en ellos se hable efectivamente de polifonía.

Pero si los tratados resultan a veces oscuros y discutibles, la presencia de documentos musicales precisos aporta una contribución inobjetable a la historia del nacimiento de la polifonía: se trata de los 164 *organa* a dos voces contenidos en el llamado *Tropario de Winchester*, que se remonta a la primera mitad del siglo XI, el documento más antiguo sobre el género que haya llegado hasta nosotros.

Ya en la época gregoriana, la ciudad de Winchester había tenido una cierta importancia musical; particularmente alrededor de 950, la construcción de un órgano monumental con 26 fuelles y 400 tubos nos señala la presencia de una muy fuerte tradición musical. La colección de *organa* es una confirmación adicional de esa elevada cultura musical, dado que las características señaladas no son de las más primitivas.

Se puede encontrar allí, aunque sea raramente, una tendencia inversa y es la de otra innovación importante: la *vox organalis* (es decir, la voz que acompaña a la melodía gregoriana originaria, llamada *vox principalis*) se encuentra por encima de la otra voz (es decir, lo contrario de lo que los tratadistas juzgaban conveniente), y éste es el primer paso ha-

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV
cia una mayor elaboración melódica, que resultará
más fácil volcándose hacia los agudos (la *vox principalis*, en cambio, siendo gregoriana, esto es litúrgica, no podía ser modificada).

Lamentablemente, sin embargo, el *Tropario de Winchester* constituye un enigma musical apasionante pero probablemente insoluble. Su notación, de hecho, si bien nos permite ver con claridad que se trata de un canto a dos voces y captar también ciertos movimientos de las partes en sentido ascendente o descendente, sigue siendo sin embargo indescifrable. A pesar de varios y generosos intentos, nadie está hoy en condiciones de reconstruir la verdadera sustancia musical de las composiciones conservadas, o mejor dicho ocultas, en el *Tropario*. Y se trata de una laguna muy seria, porque el conocimiento de esos textos, dada su importancia, resolvería numerosos problemas concernientes a la historia de la polifonía.

Esta riquísima tradición polifónica local no queda como un hecho aislado, sobre todo porque parece hundir sus raíces en una práctica polifónica de tipo popular. La cuestión sigue siendo, no obstante, muy discutida, entre otras cosas porque escasean los documentos musicales al respecto, pero contamos con un testimonio muy preciso y digno de crédito. Se trata de una crónica, *Descriptio Kambriae*, escrita por Gerald de Barri (c.1147-1220), que contiene una interesantísima descripción del país de Gales. Gerald de Barri era un noble franco-normando que es-

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV
tudió en París y que desde 1184 fue capellán de la corte de Enrique II. El pasaje donde se refiere al canto polifónico difundido en Gales y en la Inglaterra septentrional resulta de gran importancia, y vale la pena reproducirlo íntegramente:

«En sus conciertos musicales, [los galeses] no cantan al unísono como los habitantes de otros países, sino que cantan en muchas voces diversas; es así que en una compañía de cantores, que se encuentran muy fácilmente en Gales, puede haber tantas partes cuantos son sus ejecutantes: las cuales finalmente se unen todas, con melodía orgánica, en una sola consonancia y en la suma dulzura del si bemol [esta terminología no queda del todo clara]. En la zona norte de la Britania, más allá del río Humber, y en los confines del condado de York, los habitantes emplean una armonía sinfónica similar, si bien de menor variedad; y cantan sólo a dos voces, de las cuales una murmura el bajo y la otra gorjea el alto o el agudo, Ni una ni otra nación han adquirido esta particularidad con arte, aunque sí mediante una larga costumbre, que la ha vuelto natural y familiar; y la práctica está además tan arraigada entre ellos que es raro escuchar una melodía sencilla y singular bien cantada; y, lo que resulta todavía más sorprendente, los niños, desde la puericia, cantan del mismo modo. Dado que este estilo de canto no ha sido adoptado por los ingleses, sino sólo por los habitantes de las regiones septentrionales, supongo que puede provenir de los daneses y los noruegos, que

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV invadieron varias veces esta parte de la isla y la mantuvieron mucho tiempo bajo su dominio. De ellos, los nativos contrajeron la manera de cantar, y también la de hablar.»³

Del tono de este fragmento resulta evidente que el culto Gerald de Barri, que había viajado por Francia y por Italia, no apreciaba mucho este tipo de canto a varias voces: por lo tanto debía ser diferente del *organum*, algo ciertamente familiar para el capellán de Enrique II.

Pero es difícil imaginar en qué se diferenciaban. Conocemos una única composición polifónica perteneciente a esa región, el himno a dos voces *Nobilis, humilis* dedicado a San Magnus, proveniente de las islas Orcadas, que entre otras cosas estuvieron durante mucho tiempo bajo el dominio noruego. En él, las dos voces se desarrollan de manera paralela, a un intervalo que es casi siempre de tercera, vale decir distinto del uso común del *organum*, que prefería el intervalo de quinta o bien el de cuarta. Este particular procedimiento a dos voces adquirió más tarde, en el siglo XV, el nombre de *gymel* (canto gemelo) y fue uno de los más típicos productos ingleses que ejercieron larga influencia en el continente.

La producción de *gymel* es muy vasta e interesante, y se extiende entre los siglos XIII y XV. Su origen popular se reconoce perfectamente en la precisa acentuación rítmica —que tiene a veces el sabor

3 Citado por Gustave Reese: *La musica del medioevo*. (Ed. cit.)

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV de una danza— y en una caracterización melódica que prefiere el movimiento continuo por grados conjuntos. Algunos ejemplos característicos de *gymel* son el *Jesu Cristes milde moder* (La dulce madre de Jesucristo), una adaptación inglesa del *Stabat mater*, y dos canciones del siglo XIII, *Edi beo* (Bendita seas) y *Foweles in the frith* (Pájaros en el bosque), de una irresistible animación rítmica.

Una ampliación lógica del *gymel* consistió en el agregado de una tercera voz. También en este proceso Inglaterra demuestra una cierta independencia, y el famoso código de Worcester se revela como un documento precioso, porque contiene una decena de ejemplos de canto a tres voces, que hoy se conoce como “discanto inglés”. Éste tiene un parentesco preciso con lo que en el siglo XV será conocido como “falso bordón”, pero el término discanto inglés parece preferible para distinguir estas composiciones primitivas de sus posteriores elaboraciones cultas. A las dos voces en tercera del *gymel* se le agregaría luego otra voz, que se encontraba en intervalo de sexta con la voz base (si la voz base era do, esto es tenor, el *gymel* se forma con el intervalo do-mi, mientras que el discanto se enriquece con el acorde formado por do-mi-la). Era prácticamente una sucesión de acordes de tercera y sexta, excepto el primero y el último de cada frase, que excluían el intervalo de tercera y sexta en favor del de quinta y octava.

Esta clase particular de ejecución musical, dado su relativo esquematismo, se prestaba muy bien a la

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV improvisación colectiva, y las dulces consonancias de los acordes daban a las voces singulares una sonoridad rica y seductora, que al oído resultaba ciertamente más agradable que la de los *organa* que por esa época se practicaban en el continente.

La música instrumental

EN ALGUNOS MANUSCRITOS ingleses de la primera mitad del siglo XIV encontramos composiciones para instrumentos de teclado que tal vez sean los ejemplares más antiguos que se conocen. Se trata de piezas a dos voces —que sólo en determinados pasajes y en las cadencias se convierten en tres o cuatro— probablemente para ser ejecutadas en órgano y derivadas de la música de danza. También ésta es en realidad una antigua tradición inglesa, y existe incluso una especie de leyenda que atribuye a una danza para arpa de origen galés el privilegio de ser el documento musical inglés más antiguo.

El interés de los ingleses por los instrumentos musicales aparece documentado en una carta escrita en el siglo VII por Cuthbert, abad de la antigua Northumbria, quien escribió: “También me gustaría contar con un músico que supiera tocar la cítara, que nosotros llamamos *crotta*: de hecho tengo un instrumento ¡pero no quién me lo toque!”

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV

Como quiera que sea, las noticias de una práctica instrumental en la isla son muy antiguas, y el ya citado Gerald de Barri suministra una lista muy extensa de instrumentos de los diversos pueblos que habitaron la isla. Uno de los más típicos era justamente la *crotta*, el arpa triangular usada por los escoceses y convertida casi en símbolo de ese pueblo. Muy difundido también estuvo el *tympanum*, un cordófono similar al salterio, que prácticamente era conocido en toda la Gran Bretaña. Un lugar de privilegio esperaba también a los primeros instrumentos de arco, que en Inglaterra fueron adoptados alrededor del siglo XI, con varios nombres: *cruit*, *crot*, *crouth*, *crowd*.

Muchos otros instrumentos —como el arpa, el laúd, la cítara introducida en el siglo XIII, un pequeño salterio llamado *cymbal*— estaban igualmente difundidos, y tenemos de ellos un testimonio precioso en los *Cuentos de Canterbury*, escritos por Geoffrey Chaucer a partir de 1389: “De la mañana a la noche lo pasábamos bailando al son de arpas, laúdes, guitarras, o jugando a los dados”. Menos usados eran los instrumentos de viento, a excepción de los más pequeños o de origen campestre. La cornamusa misma, conocida desde el 1100, no se hará popular sino muchos siglos más tarde.

La música para baile se encuentra entre las primeras formas instrumentales aparecida en Inglaterra. En el citado *Tropario de Winchester* se encuentran ya algunas danzas para instrumentos de tecla-

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV do, que demuestran una singular vitalidad de ritmo y una frescura que todavía no era posible encontrar en las composiciones análogas del continente.

Un excepcional ejemplo de música para órgano aparece en el llamado Codex de Robertsbridge, datado hacia mediados del siglo XIV, y que constituye el documento más antiguo de música compuesta exclusivamente para teclado. Se trata de seis piezas — tres estampías y tres motetes; dos están incompletas— caracterizadas por una voz superior extraordinariamente rica y casi virtuosista, preanuncio del estilo de los virginalistas de la época isabelina.

El motete

HACIA FINES DEL SIGLO XII y luego durante todo el transcurso del siglo siguiente se impone en Europa la forma —tanto litúrgica como profana— del motete, composición vocal polifónica que encontró sus focos de mayor florecimiento en Francia y en los Países Bajos, pero que interesó también a Inglaterra (sobre el origen del motete, ver *Historia de la Música* 9).

También en este campo Inglaterra entregó su aporte de originalidad, constituida no tanto por la excelencia de la producción artística, que no podía competir con la espléndida escuela franco-flamenca, cuanto por un aspecto formal particular.

La forma típica del motete es la de tres voces: el musicólogo belga Charles van den Borren, analizando un importante manuscrito de Estrasburgo, ha contado 35 motetes a dos voces, 138 a tres voces, y sólo 9 a cuatro voces, y estas proporciones se man-

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV tienen más o menos en toda la producción continental.

Los músicos ingleses, en cambio, prefieren claramente el motete a cuatro voces, en el cual la posibilidad de fundir más ágilmente la sonoridad en un todo único responde a una predilección nacional, la misma que le ha hecho siempre preferir la conjugación de tercera y sexta del discanto inglés, más felizmente consonante que los intervalos de cuarta y quinta usados en el continente.

La *rota* de Reading

ESTA PREDILECCIÓN por la combinación de varias voces, unida a una técnica de escritura muy avanzada, aparecen documentadas sobre todo en la más extraordinaria y más discutida composición medieval inglesa que haya llegado hasta nosotros: la citada *rota* (ronda) de Reading, que comienza con el verso *Sumer is icumen in* (Ha llegado el verano).

El principal problema que plantea esta obra maestra es el de su fecha. Descubierta en el siglo XVIII, fue estudiada durante el siglo XIX y muchos la ubicaron a mediados del siglo XIII; el paleógrafo inglés Frederic Madden, en particular, creyó poder establecer una fecha precisa, 1240 y no otra. Pero después otros estudiosos consideraron esta obra como muy posterior y, entre otros, el musicólogo germano-estadounidense Manfred F. Bukofzer propuso el año 1310. El problema no se ha resuelto todavía, y probablemente nunca será posible pronunciarse con seguridad definitiva sobre la datación de la *rota*,

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV que sigue siendo no obstante un documento fundamental por su extraordinaria novedad.

Se trata de hecho de un canon a cuatro voces, construido sobre un tenor a dos voces que le proporciona una especie de *ostinato* rítmico. La forma del canon, sin embargo, no aparece aquí por primera vez, sino que en *Sumer is icumen in* es tratada con una particular desenvoltura, que añade una extraordinaria fascinación popular al movimiento de las otras dos voces bajas.

Composición probablemente culta, esta obra presenta al mismo tiempo una gran pericia técnica para mover un total de seis voces, y un encanto de invención melódica que devuelve toda su fascinación agreste al delicioso texto escrito en el dialecto de Berkshire:

*Ha llegado el verano,
¡canta cucú con fuerza!
Germina la semilla,
el prado florece,
y el bosque revive.
¡Canta, cucú!*

*La oveja llama balando al cordero,
la vaca llama mugiendo al ternero;
el novillo salta, el gamo suelta pedos
¡Canta con alegría, cucú!*

*Cucú, cucú,
¡qué bien cantas, cucú!
Nunca te detengas.*

♦ La música inglesa hasta el siglo XIV

*Canta cucú ya; canta cucú,
canta cucú; canta cucú ya.*

La *rota* no es solo un testimonio valioso en la historia de la polifonía europea y el más antiguo documento del que resulta la presencia simultánea de seis voces, sino que también es una sugestiva e inspirada obra de arte. El fresco sabor popular, el reclamo onomatopéyico del cucú, el discurrir ágil de las cuatro voces en canon en festiva animación, las dos voces que extienden el sugestivo fondo rítmico y armónico, todo contribuye a hacer de esta composición un fragmento precioso de vida pastoril delineado con culta y refinada pericia.

Su singularidad se realza al advertir que, en comparación con la riqueza de los documentos pertenecientes a los primeros siglos de la polifonía inglesa, el siglo XIV fue mucho más escaso y marcó también sin duda una progresiva atenuación de la invención musical, sobre todo frente a lo que ocurría por esos mismos años en Francia y en Italia.

La técnica del discanto se enriqueció progresivamente y hacia la mitad del siglo XIV comenzó a ser común el movimiento contrario de las voces, que hasta ese momento aparecía sólo esporádicamente. También la libertad de las voces solistas se volvió más marcada y el reiterado procedimiento de nota contra nota se eclipsó, dejando a algunas voces la posibilidad de expandirse en amplias florituras melódicas.

Historia de la Música

dirigida por
Eduardo Rescigno

Título original
Storia della Musica

Edición original
© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano
© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965
© In Octavo, 2024

Revisión, adaptación y edición digital
© In Octavo, 2024