

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

15

La música inglesa en el siglo XV



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 en el siglo XV

Historia de la música
15



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 en el siglo XV

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

El período “medieval” de la música inglesa se extendió hasta bien entrado el siglo XV. John Dunstable sintetizó sus mejores logros y le confirió un amplio prestigio continental, mientras que Lionel Power gozó de vasta fama en su patria con propuestas tendientes a desprenderla de todo arcaísmo.

La música inglesa en el siglo XV

LA *CONTENANCE ANGLOISE* – DE LA TÉCNICA
A LA EXPRESIÓN – LIONEL POWER
JOHN DUNSTABLE – LA OBRA DE DUNSTABLE
LOS *CAROLS*

La contenance angloise

SI QUISIÉRAMOS CONSIDERAR la situación musical europea hacia la mitad del siglo XV, tratando de colocarnos en el punto de vista de los observadores contemporáneos, probablemente nos sentiríamos sorprendidos frente a una comprobación imprevista: la gran importancia que muchos de los teóricos y estudiosos de la época atribuyen a la música y a los músicos ingleses.

Una autoridad como el flamenco Johannes Tinctoris no duda en afirmar que es mérito de los ingleses haber dado inicio a la *Ars nova* del siglo XIV (ver *Historia de la Música*, 9); y muchos otros teóricos y escritores dan casi por descontado que numerosos compositores flamencos de ese período habían aprendido mucho de los ingleses y de John Dunstable en particular. El propio Guillaume Dufuy —el gran genio de la música franco-flamenca (ver *Historia de la Música*, 12)— es considerado deudor de la escuela polifónica inglesa. Y aún cuando hoy esa

teoría nos deja antes que nada perplejos —de hecho parece que algunas de las páginas de Dufay que más habrían sufrido la influencia inglesa fueron compuestas en realidad en Italia—, el hecho de haber sido formulada en su momento demuestra sin embargo el prestigio del que esa música gozaba en el continente.

Otro elemento que viene a confirmar esta situación privilegiada lo ofrece el musicólogo estadounidense Manfred F. Bukofzer quien, al analizar los principales manuscritos continentales de música inglesa, efectuó esta sintomática comprobación: los músicos ingleses son siempre presentados en grupos consecutivos, y a veces se les dedican secciones enteras. Cuando los compiladores ignoran el nombre de un autor, se apresuran a describirlo como “anglicano”, vale decir de Anglia, término que evidentemente bastaba para otorgar un primado de excelencia a la composición.

Todo esto ya es de por sí muy significativo; pero a nosotros nos interesa conocer no tanto la realidad objetiva de esta admiración, sino sobre todo los motivos que, a los ojos de sus contemporáneos, la habían suscitado.

Dos términos se reiteran con frecuencia a la hora de magnificar el arte de los compositores ingleses: la *contenance angloise* (la manera inglesa) y la *vivaz concordancia*. No es sencillo acertar con la interpretación exacta de estas dos definiciones, pero tal vez sea necesario entenderlas de este modo: un trata-

♦ La música inglesa en el siglo XV
miento de las partes que privilegiaba los ritmos “nota contra nota” y la amalgama de las voces en acordes de tercera y sexta.

El primer elemento, por oposición a la exasperada libertad de diseño de ciertos compositores franco-flamencos, sugería ciertamente la idea de una sana, tranquila *compostura*. En segundo lugar, esta misma costumbre de proceder por bloques compactos de notas incluso rítmicamente uniformes se apartaba un poco de la individualidad de cada una, favoreciendo en compensación una disposición a los acordes en los que prevalecían las sonoridades particularmente fusionadas de las terceras y las sextas, y en general de las tríadas (acordes de tres sonidos formados por la superposición de intervalos de tercera).

Esta vivaz concordancia se resolvía finalmente en un gusto particular por la sonoridad en sí (en cambio, los compositores franco-flamencos privilegiaban no tanto la coincidencia de sonidos en un sentido vertical, sino más bien el ritmo de las partes individuales en un sentido horizontal, de lo que a menudo resultaban sonidos ásperos y disonantes), al tiempo que los ingleses eran también maestros en aumentar el número de voces por encima de las acostumbradas tres o cuatro, fusionándolas con singular audacia (la famosa *rota* de Reading es el documento más antiguo y el que mejor atestigua esa predilección, ver *Historia de la Música*, 11). Pero si *Sumer is icumen in* había sido un hecho aislado (por lo

♦ La música inglesa en el siglo XV
menos según nuestro mejor saber), podríamos encontrar los mismos elementos que acabamos de analizar también en las primitivas formas polifónicas inglesas, el *gymel* que procede por terceras y el *dis-canto inglés*, construido con acordes de tercera y de sexta.

Estas particularidades estilísticas presentan finalmente a nuestros ojos una importancia fundamental: la predilección —aunque sea inconsciente— por una escritura vertical conduce a la progresiva identificación de un bajo armónico, y éste se convertirá en elemento determinante de toda la música renacentista.

De la técnica a la expresión

SÓLO HACIA FINES del siglo XIV se advierte nuevamente una cierta animación en el mundo musical inglés, sobre todo por la constitución de una importante capilla musical en la corte del rey Enrique IV (1399-1413), llevada luego al máximo esplendor durante el reinado de su sucesor Enrique V (1413-1422).

Este período fecundo quedó documentado sobre todo gracias a un manuscrito conservado en la biblioteca del St. Edmund's College, en Old Hall, que contiene principalmente música para el *Ordinario* de la misa, escrita justamente para la capilla de la familia real.¹

Gustave Reese, un estudioso que ha investigado muchos de los problemas relativos a este período, al analizar el contenido de éste y otros documentos comunitarios, escribe: «La música vocal polifónica in-

1 En 1973 fue adquirido por la British Library, que lo tiene a su cuidado desde entonces. (N. de I.O.)

♦ La música inglesa en el siglo XV

glesa escrita entre los años 1350-1425, que se observa en los manuscritos ingleses, no revela en su conjunto un progreso propio y auténtico respecto de la música francesa que la precede. La contribución inglesa puesta de manifiesto en esta polifonía parece consistir, más o menos, en la invención de melodías que resultan más agradables al oído que las francesas —especialmente para nosotros, adictos a la música de los siglos XVIII y XIX—, y en un comportamiento vocal más unido y fluido gracias a la característica progresión de las voces en tercera y sexta.»²

La música inglesa, en otras palabras, ya no tenía como interés predominante la técnica, el descubrimiento, la anticipación, como había sido hasta entonces, sino que profundizaba sus propias búsquedas en un sentido más decididamente expresivo, apoyándose en aquel patrimonio técnico pero reelaborándolo en términos originales.

Por tanto, no es casual que precisamente en esta época comiencen a aparecer los nombres de los primeros compositores ingleses conocidos para nosotros: primero entre todos ese John Dunstable que se presenta verdaderamente como el máximo exponente de la música inglesa medieval. Dunstable no es sólo uno de los máximos compositores de este período, sino el artista que recoge todas las experiencias precedentes y que al complejo aparato técnico que se había ido creando le imprime el sello de la poesía, el

2 Gustave Reese: *La musica nel Medioevo*, Florencia, Sansoni, 1960.

♦ La música inglesa en el siglo XV
sentido del arte. Todo se vuelve claro y comprensible gracias a su obra sintetizadora de artista.

Pero junto a Dunstable podemos encontrar muchas otras personalidades musicales, algunas de las cuales apenas si podemos imaginar en su fisonomía artística, mientras que otras resultan más o menos claramente precisables.

No podemos, obviamente, recordar a todos los compositores de este período, pero trataremos de mencionar brevemente a quienes nos parecen los más significativos. Dos bellísimas composiciones, un *Gloria* y un *Sanctus*, aparecen firmadas en el manuscrito del Old Hall como obras del rey Enrique, que durante mucho tiempo se creyó era el rey Enrique VI y que probablemente se trate en cambio de Enrique V.

Otra figura interesante es la de Pycard, que se muestra particularmente sensible a la influencia italiana de la *ars nova*, y emplea con mucha desenvoltura la disonancia, revelándose también como maestro en los riquísimos procedimientos del canon.

Thomas Damett (c.1383-c.1437) y Nicholas Sturgeon (c.1380-1454) pertenecen a una generación posterior y muestran una particular atención hacia la vivacidad melódica de las composiciones francesas contemporáneas, vivacidad que ya se había anunciado en las complejas invenciones de Thomas Byttering.

Una extraordinaria libertad de la voz superior, que exhibe casi fluctuaciones vocales propias del si-

♦ La música inglesa en el siglo XV
glo siguiente, se encuentra en las misas de John Cooke, uno de los más geniales compositores presentes en el manuscrito del Old Hall.

Lionel Power

LA PERSONALIDAD de mayor relieve en este período es la de Lionel Power, también conocido como Leonel. De él, como hombre, sabemos muy poco: probablemente vivía en Canterbury alrededor de 1438, y con seguridad murió en Winchester el 5 de junio de 1445. La confusión creada en torno de su figura es consecuencia casi dramática de la existencia de numerosos nombres, todos los cuales remiten probablemente a la misma persona: Leonell Polbero, Leoneillus Anglicus, y otros más. Incluso ignoramos sus eventuales relaciones con la Capilla Real, aunque su presencia entre los autores del manuscrito del Old Hall pareciera confirmarlas.

Pero si su vida nos es del todo desconocida, su música nos ha llegado, como lo atestiguan las numerosas composiciones (más de cincuenta) que lo convierten, después de John Dunstable, en el autor inglés que mejor conocemos. De él conservamos un tratado sobre las escalas musicales, dos misas com-

petas a tres voces (*Alma redemptoris* y *Rex saeculorum*), muchísimos fragmentos de misas, algunos motetes.

Manfred Bukofzer, que ha estudiado a fondo la obra de Leonel, distingue nítidamente dos períodos en su producción: el primero más típicamente inglés, el segundo decididamente abierto a las innovaciones melódicas que llegaban de Francia. Leamos lo que escribe este erudito estadounidense a propósito del primer período de Leonel:

«Un *Gloria* para cuatro voces manifiesta en su riqueza melódica la mano de un artista excelso, aun cuando las progresiones armónicas caprichosas e irregulares arrastran todavía la huella de la *ars nova*. Vale la pena notar el tratamiento todavía rígido de las cuatro voces, que a menudo se detienen sólo para evitar octavas paralelas. Sobre todo en las composiciones en cuatro partes se revelan contrastes y discordancias entre las voces en los compases no acentuados (...). Cuando escribe para tres voces (...) Leonel revela una mayor independencia. Además, en estas composiciones, probablemente pertenecientes a su juventud, la tradición estilística de la *ars nova* persiste en el uso caprichoso de las proporciones, en el uso libre de los accidentes, en el uso de ritmos nerviosos que encontramos también en el *Gloria* del rey Enrique. Un *Credo* (...) oscila entre el estilo consonante y el disonante: presenta algunos pasajes con despliegues melódicos y armónicos elocuentes y solemnes, y preanuncia el estilo de la madurez de Leonel. A semejanza de muchos composito-

♦ La música inglesa en el siglo XV

res ingleses, Leonel se complace en alternar pasajes completos a tres, cuatro e incluso cinco voces con melodiosos dúos a dos voces, que a menudo muestran en el texto original la indicación “dúo”. Los dúos se diferencian de los pasajes a varias voces por su despliegue completamente vocal, sin señal alguna de intervención de instrumentos, y se subdividen con pausas características de un compás completo, en las que la música calla por completo. El hábil tratamiento de los grupos vocales contrastantes, que se observa en la música italiana hacia el fin del siglo, fue elevado con tal insistencia a sistema por los compositores ingleses que se convirtió en una característica casi inevitable de la música inglesa del siglo XV.»³

En el segundo período, la madurez de Leonel se manifiesta sobre todo en la extrema ductilidad revelada en el tratamiento de las voces, que le permite dar a cada una de ellas una gran independencia y al mismo tiempo una admirable consonancia: ductilidad que a menudo se aproxima y a veces supera francamente la maestría de Dunstable. Es por ejemplo muy hábil en el uso del artificio contrapuntístico de la imitación, que se presenta con gran soltura de diseño, siempre muy atento a la gracia “vocal” de la invención melódica. A esta segunda fase de la creación de Leonel pertenece la misa *Alma Redemptoris*, que ofrece una estructura cíclica, vale decir una unidad musical representada por un único tenor sobre

3 Manfred F. Bukofzer: “La musica religiosa inglese nell XV secolo”. En *Storia della Musica*, Milán, Feltrinelli, 1964.

♦ La música inglesa en el siglo XV el que se basan las cuatro partes (no cinco, como era costumbre, porque en las misas inglesas falta generalmente el Kyrie).

Otras páginas significativas son los motetes, que pertenecen casi todos al segundo período, tanto los de tres voces como los de cuatro. «Obras como *Ave regina* y sobre todo *Gloriosae virginis*, donde ingeniosos dúos para voces diversas se alternan con pasajes a cuatro voces —escribe también Bukofzer—, ya no se resiente de arcaísmo alguno y sostienen dignamente la confrontación con cualquier otra obra escrita en este período.» ⁴

4 Manfred F. Bukofzer: *Op. cit.*

John Dunstable

SIN EMBARGO, el prestigio de que gozaba la música inglesa en Europa estaba ligado más bien a la figura de un compositor que se ubica entre los más importantes del siglo XV: John Dunstable. Resulta hasta extraño comprobar que su fama fue más grande sobre todo en el continente: si sólo poseyéramos las composiciones de Dunstable conservadas en manuscritos ingleses, hoy tendríamos noticias extremadamente escasas sobre su obra y con seguridad lo colocaríamos por debajo de otros autores contemporáneos suyos (y en este caso ni sería siquiera debatible el absoluto predominio de Power). Pero por fortuna algunos manuscritos italianos, de Trento, Módena, Boloña, Aosta, nos han transmitido las cincuenta composiciones de Dunstable que hoy constituyen su gloria, aunque sean prácticamente todo lo que resta del gran músico inglés.

Sabemos que fue también astrónomo y matemático, y entre las poquísimas, preciosas reliquias que

de él nos quedan tenemos dos tratados de astronomía, uno de ellos escrito de su puño y letra. En el otro, de su propiedad, se leen las palabras: *Iste libellus pertinebat Joanni Dunstable duci Berfordie musico* (Este librito pertenecía a John Dunstable, músico del duque de Bedford), y se trata, como veremos, de un dato importantísimo.

Juan, duque de Bedford, era hermano del rey Enrique V y se convirtió en regente de Francia en 1422. A la muerte de su hermano casó con la hermana del duque de Borgoña, y permaneció en Francia hasta su muerte, acaecida en 1435. Si efectivamente Dunstable estuvo al servicio del duque de Bedford, entonces formó parte de la capilla musical que éste tenía en París, y eso explica la fama que el inglés adquirió en el continente. De hecho, un poeta francés, Martin le Franc, en un poema dedicado al duque de Borgoña, “Le champion des dames”, exalta a Dunstable poniéndolo casi como maestro de Dufay y Binchois:

*Porque ellos ejercen la práctica nueva de la vivaz concordancia en todos los géneros musicales, en la estructura, en las pausas y en las mudanzas, y han adoptado la contenance angloise y seguido a Dunstable, por lo que una elegancia maravillosa confiere alegría y belleza a su canto.*⁵

5 Car ilz ont nouvelle pratique / de faire frisque concordance / en haute et en basse musique, / en fainte, en pause et en muance. / Et on prins de la contenance / angloise et ensuy Donstable / pour quoy merueilleuse playsance / rend leur chant joyeux et notable (Tomado del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1954.)

♦ La música inglesa en el siglo XV

Ese servicio en la corte parisina del duque de Bedford fue ciertamente la causa de la fama europea del músico, que se extendió incluso hasta Italia, donde se ha conservado el mayor número de manuscritos, y no se excluye que el propio Dunstable haya visitado la península.

Podríamos rastrear otros testimonios europeos de la fama de Dunstable en un anónimo escritor de Sevilla, en un manuscrito de alrededor de 1480 que se conserva en el Escorial, en la *Practica musicae* del italiano Gaffurio (1496) y en otros tratadistas franceses. Pero el testimonio más importante es el de Tinctoris, gran teórico y autor del más antiguo diccionario de música que se conozca:

Las posibilidades de nuestra música se han expandido de manera tan notable que pareciera tratarse de un nuevo género, y el origen de esta, por así decirlo, Ars nova, aparentemente debemos rastrearlo hasta los ingleses, entre los cuales el más importante fue Dunstable, cuyos contemporáneos en Francia fueron Dufay y Binchois. ⁶

No sabemos con exactitud ni cuando ni dónde nació Dunstable: tal vez alrededor de 1370 y seguramente antes de 1390, probablemente en Bedfordshire, en cuya región existe una ciudad llamada Dunstable. En cuanto a la muerte estamos mejor infor-

6 Facultas nostrae musices tan mirabile suscepit incrementum quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam, novae artis fons et origo, apud Anglicos quorum caput Dunstable exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois. (Tomado del *Grove's Dictionary*, ed. cit.)

mados porque se ha encontrado un largo epitafio sobre la piedra sepulcral que cubre sus restos en la iglesia londinense de San Esteban de Walbrock:

Esta tumba alberga a quien alberga el cielo en su pecho, Joannes Dunstable. Con la inspiración de Urania, él, partícipe de las cosas divinas, supo revelar los secretos del cielo. Este hombre fue tu gloria, tu luz, tu alarde, oh música, el que esparció por el mundo tus dulces melodías. En el año 1453, el día previo a la Navidad, con el abrazo de Cristo, su astro voló hacia las estrellas. Los ciudadanos del cielo lo reciben como uno de los suyos.

Según este epitafio, Dunstable murió, probablemente en Londres, en la Nochebuena de 1453. Y es revelador que en él se anote su actividad musical sólo después de haber exaltado sus virtudes de astrónomo, enésima confirmación de que en Inglaterra el músico no era tan apreciado como en la Europa continental.

La obra de Dunstable

DESPUÉS DE HABER consignado las escasas noticias que se tienen de su vida —existen incluso, como vimos, las que quieren hacer de Leonel y de Dunstable una sola y misma persona— pasemos ahora a considerar el valor de su música. Podríamos retomar las palabras que ya hemos dicho al comienzo de esta entrega, atribuyendo sobre todo a la obra de Dunstable los caracteres generales de la música inglesa.

Bukofzer resume bien la posición del músico del duque de Bedford cuando escribe que «con energía, autoridad y un toque personal coordinó las características de la escuela inglesa y le dio esa impronta definitiva que la hizo célebre. Tal vez con mayor intensidad que sus colegas, participó de la actividad musical del continente, y resultó así el intermedio más idóneo entre la escuela inglesa y la franco-flamenca. La impostación clásica le permitió evitar

los extremos y mantenerse en el justo medio, contribuyendo a clarificar y perfeccionar el lenguaje musical inglés, e incluso a crearlo, como querría la leyenda.»⁷

La obra de Dunstable, que ha sido íntegramente publicada en ediciones modernas, incluye misas y partes de misas, himnos, sobre todo motetes, entre los cuales, del tipo a tres voces, recordamos los espléndidos *Quam pulchra es* y *Crux fidelis*, este último caracterizado sobre todo por una fascinante inventiva melódica y una extraordinaria delicadeza de armonía. Incluso en los motetes a cuatro voces encontramos esa particular delicadeza inglesa para la construcción de sonoridades consonantes con un movimiento suave y tranquilo en la que se revela todo el arte de Dunstable.

El ejemplo indudablemente más significativo es el motete *Veni Sancte Spiritus*, al que podemos agregar también *Gaude Virgo salutata* y *Salve schema sanctitatis*, este último tal vez perteneciente al último período del maestro, como sugiere Bukofzer, a causa de su “armonía particularmente refinada”, que ya preanuncia las estructuras que encontraremos sólo en el último Dufuy.

La polifonía sacra de Dunstable representa uno de los vértices más altos de la música inglesa: en estas obras maestras encontramos el equilibrio ideal

⁷ M. F. Bukofzer: “La musica religiosa inglese nel XV secolo”, en *Storia della Musica*, Milán, Feltrinelli, 1964.

entre un dominio absoluto de la complejidad del discurso polifónico y una admirable transparencia de escritura, muy atenta a la fusión de las voces y a la curva más delicada de la melodía.

Hay muchos compositores relevantes, contemporáneos de Dunstable, que se mueven en el ámbito de la Capilla Real y cuya obra fue conocida y apreciada también —y, en ocasiones, sobre todo— fuera de Inglaterra. Las personalidades más representativas son las de John Plummer (muerto probablemente a comienzos de la segunda mitad del siglo XV), que muestra una notoria predilección por la estructura imitativa; Walter Frye, autor del motete *Ave regina coelorum, mater regis*, de un estilo estrictamente lineal que tuvo vastísima resonancia durante muchos años; John Hothby, tratadista además de compositor, que vivió largo tiempo en Italia.

Todos estos compositores contribuyeron, de manera probablemente inconsciente, a desarrollar en el continente una nueva sensibilidad armónica, que comenzaba a considerar la simultaneidad de los diversos sonidos producidos por las voces individuales ya no como el encuentro accidental de líneas concebidas en un sentido horizontal, sino como un fenómeno que debía estudiarse también verticalmente. A partir de este momento, en efecto, el acorde comenzó a volverse ya no un resultado del azar sino de una organización consciente.

Al ocuparse de este período de la música, concluye Gustave Reese: «La potencia vivificante del méto-

♦ La música inglesa en el siglo XV do inglés, en la conducción de las voces y en otros elementos técnicos nuevos, encuentra su mejor ejemplo en la obra de Dunstable. Consigue hacer emerger este período en la historia de la composición musical, y hace que su música resulte digna de ser considerada “nueva”, al menos tanto como lo había sido, en su momento, la música considerada nueva en el siglo XIV.»⁸

⁸ Gustave Reese: *Op. cit.*

Los *carols*

UN GÉNERO típicamente inglés, nacido hacia fines del siglo XIV pero florecido sobre todo durante el siglo XV, es el *carol*, una especie de canción bailable que tuvo vastísima difusión. El origen de esta forma musical es probablemente popular: se trataba de una danza cantada monódicamente, con un estribillo fijo (cantado por el coro), que se alternaba con una estrofa de texto variable, cantada por un solista. De esta producción primitiva poseemos un solo ejemplar, *Lullay, lullay*, una danza con ritmo de 6/8, muy brillante y animada.

En el siglo XV el *carol* se volvió polifónico y abandonó su primitivo destino danzante para convertirse en una forma estilizada puramente vocal. Sin embargo, aunque las noticias que nos han llegado son numerosas, las músicas que poseemos son pocas, sobre todo porque, al tratarse de una forma popular —aunque fuese elaborada por músicos de

relieve, mantenían no obstante su anonimato— no parecía necesario volcarla en una notación escrita. Y se trata verdaderamente de una seria laguna para nuestro conocimiento de la música inglesa del siglo XV, porque los pocos ejemplares conservados despertan el más alto interés.

El *carol* más famoso y más bello se titula *Owre Kyng went forth to Normandy* y se alterna con un estribillo en lengua latina: *Deo gratias Anglia*. Esta composición alude a la famosa batalla de Agincourt y su estructura es muy interesante. Constituyen el estribillo dos voces que al principio cantan al unísono, para después separarse sólo en la cadencia final; luego todo el estribillo es repetido con variaciones por un coro a tres voces. La melodía es espléndida.

Otros *carols* tratan en su mayoría de asuntos religiosos (aunque no litúrgicos), o de temas políticos o amorosos, y no faltan tampoco canciones de carácter goliárdico, como *Tappster, dryngker*, un irresistible elogio del bebedor, construido a tres voces que se alternan con mucha desenvoltura sobre un ritmo brillante y precipitado.

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