

MUSICA RELIGIOSA INGLESA

por

Alec Robertson

Es necesario hacer un poco de historia, por breve que sea, sobre las condiciones de los compositores Tudor durante la segunda mitad del siglo dieciséis—quienes debieron escribir música litúrgica para la Iglesia Reformada—, si queremos poder apreciar la magnitud de su hazaña. En 1549, quince años después que Enrique VIII se había declarado jefe de la Iglesia Inglesa, sucediéndolo en aquel mismo año Eduardo VI, se publicó el primer Libro Inglés de Oración Común (*English Book of Common Prayer*) y se ordenó que éste fuese el único que podía utilizarse en todo el Reino. Esto significó que de una sola plumada (como dice el Dr. E. H. Fellowes en su obra *English Cathedral Music*, a la que tanto le debo): “Las partes musicales de la Misa, los Motetes y toda la demás música sagrada ligada a la Liturgia Latina, de la Iglesia Católica Romana, fue radicalmente suprimida”. Los compositores educados dentro de esta tradición tuvieron de inmediato que proveer música para los nuevos servicios en las Catedrales, las iglesias parroquiales, para los salmos y los cánticos de Maitines y Vísperas, las antífonas y el Oficio de la Santa Comunión. Al morir Eduardo VI, en 1553, la Católica María I ascendió al trono y toda la situación se trastrocó, hasta que, en 1558, la sucedió Isabel I.

Durante todo este período, la influencia estabilizadora del compositor Tudor fue la Capilla Real que existía desde el siglo doce. La Capilla Real no era un edificio específico sino que un conjunto de músicos ligados a la persona del soberano, que lo seguían allí donde él estuviese, ya sea dentro o fuera del país.

Con toda propiedad se ha dicho que de esta institución “surgió la primera flor de la música Religiosa Inglesa . . .” y que los compositores, en su música, han dejado un comentario artístico de hechos históricos que, en cuanto a Europa se refiere, no tiene paralelo”. La Capilla Real alcanzó su mayor gloria durante el reinado de Isabel, cuando contaba con nombres tan famosos como los de Thomas Tallis, William Byrd, Thomas Morley, Thomas Tomkins, Orlando Gibbons y John Bull. Los dos primeros profesaban la antigua fe, pero dentro de un típico espíritu inglés, también compusieron bella música para la Iglesia Reformada, aunque sus mejores obras, naturalmente, fueron escritas para la Liturgia Latina.

El *Primer Libro Inglés de Oración Común* fue complementado con otro volumen, *El Libro de Oración Común Musical* (*The Book of Common Prayer Noted*), que incluyó la música para aquellas partes del Libro que la rúbrica ordenaba fueran cantadas. El Arzobispo Cranmer abogó por “la supresión de la música con adornos en la Iglesia” y eligió a John Merbecke (1523-1585) para que adaptara las melodías del canto llano a las palabras, dándole instrucciones para que el “Canto que compusiera no tuviera un exceso de notas sino que, dentro de lo posible, hubiese una nota para cada sílaba a fin de que fuera cantado clara y sencillamente”. Cranmer quería reaccionar contra la excesiva y larga elaboración de las Misas y Motetes de los primitivos compo-

sitores Tudor, tales como John Taverner (1495-1545), en la que el texto, con respecto a la música, pasaba a segundo lugar.

En líneas generales la música de Merbecke imitaba el canto llano dentro de un ritmo fijo, que la hizo ser considerada desfavorablemente por los reformadores más intransigentes y pronto cayó en desuso. El principio de sencillez persistió, no obstante, pero la demanda popular de melodías armonizadas, para los cánticos y salmos, no podía ser resistida por las autoridades. Las características melodías Anglicanas de los salmos no entraron en vigencia hasta principios del siglo diecisiete, pero sus rasgos principales fueron enunciados por Byrd, Gibbons y Tomkins. Esta música es estrictamente funcional, pero debemos ante todo estudiar los Servicios y Antífonas, para descubrir los verdaderos logros artísticos. Los tres primeros compositores que deben ser considerados son Tye (1497-1573), Tallis (1505-1585) y su discípulo Byrd (1543-1623), todos ellos miembros de la Capilla Real. Tye había sido profesor de música de Eduardo VI antes de que asumiese el trono y en una obra teatral, publicada en 1613, el Rey debía decir: "Inglaterra tiene un Dios, una Verdad y un Doctor tiene del Arte musical, ese es el Dr. Tye, admirado por su pericia en la armonía musical".

Con Byrd vivo, ésta era lisonja burda, pero Tye era un compositor de importancia cuyas obras cumbres son sus vigorosas antífonas *I will exalt thee* y *Praise ye the Lord, ye Children*. Su música para los Actos de los Apóstoles, en el estilo simple que favorecía la época, es muy melódica, pero sus propias palabras rimadas son coplas de ciego, imposibles de cantar.

Tallis, el padre de la música religiosa inglesa, es una figura de mucho mayor relieve. Su *Service in the Dorian Mode* continúa en uso hasta hoy día, como también varias de sus diecisiete Antífonas, la bella *If ye love me* y la conmovedora *I call and cry*. También hay que mencionar su tan popular melodía del himno canónico *Glory to thee my God this night*, que proviene de un grupo de nueve que escribió para el Salterio del Arzobispo Parker, editado en 1567, con una descripción del sentimiento de cada himno. El octavo, escribió: "es moderado: de ritmo modesto". Vaughan Williams tomó el tema de su célebre "Fantasía Tallis" para orquesta, de la misma fuente. La música de Tallis, conspicua por su sólida estructura y su sencillez de expresión, tiene más afinidad con la arquitectura normanda que con la gótica.

En 1585, Byrd lamentó la muerte de su querido amigo y maestro con una bella canción solista acompañada de violas que incluye la frase, "Tallis ha muerto y la música muere". En esta época Byrd tenía 42 años y era reconocido como el maestro de la música inglesa. Tres años después inicia la copiosa producción de música sagrada y profana —en todos los estilos conocidos en su época—, la que no sólo lo convierte en la figura más destacada de la escena contemporánea sino que también en un compositor digno de ser colocado al lado de Josquin, Palestrina y Lassus. Isabel, que se preocupaba más de la lealtad de sus súbditos que de sus creencias religiosas, reconoció en Byrd a un súbdito leal que daba un lustro de gloria tan grande como el de Shakespeare a la magnífica última mitad de su reinado.

Byrd fue quien dio origen a la antífona en verso que predominó en las Catedrales y que se convirtió en la expresión típica de la Restauración. Su distintiva, aunque no era una novedad en sí, fue el uso de una voz o de voces solistas contrastando con el coro, y con acompañamiento de violas (más tarde

violines) y órgano continuo. Sus Servicios Cortos de oración (sencillos), matinales y vespertinos, y los Grandes (elaborados) están al mismo nivel de sus más bellas obras latinas.

El Dr. Fellowes califica al Gran Servicio "como la más hermosa música sin acompañamiento de todo el repertorio religioso inglés". Al igual que en sus obras latinas, la música se "adentra en el espíritu de la palabra" y la polifonía se entreteje con ella de manera perfecta. En general, sus antífonas inglesas no logran tan alto nivel. *Bow Thine Ear* es una adaptación de la dramática aflicción de la "Jerusalem desolada" de la segunda sección del Motete "Civitas sancti tui", pero *Turn our captivity* es casi igualmente conmovedor. Byrd tenía "una natural disposición hacia lo grave y la piedad" y sus textos penitenciales ocupan un lugar predominante en los motetes latinos aunque, cosa extraña, sus antífonas inglesas son casi todas de carácter alegre. Entre ellas están *Sing joyfully, Praise our Lord, all ye Gentiles* y *This day Christ was born*. En ellos hace gala de la brillante y variada inventiva musical de los "Amen" y "Alleluyas" de sus obras religiosas latinas.

La mejor de las antífonas en verso de Byrd, con acompañamiento de violas, es *Have mercy on me*, la que se adentra en la espiritualidad íntima típica de la música religiosa inglesa.

Morley dedicó su famosa obra *A Plaine and Easie Introduction to Musicke* a su maestro Byrd, quien "jamás podrá ser nombrado por los músicos sino que con reverencia". Aunque Morley, principalmente un madrigalista, merece mencionarse por su antífona *Out of the deep have I called to Thee Lord*, antífona en verso, que se destaca por esa profundidad a la que nos referíamos anteriormente y por su fino sentido de la declamación.

Thomas Tomkins, otro distinguido discípulo de Byrd, compuso gran cantidad de música religiosa, servicios y antífonas; casi toda su música fue recopilada por su hijo Nathaniel, en la publicación *Musica Deo Sacra*. Tomkins se destacó por su maestría para escribir para un gran número de voces y es por eso que prefirió la antífona a *cappella*, como por ejemplo *O praise the Lord, all ye heathen*, a doce voces. Demuestra ser un digno discípulo de su maestro en el imaginativo tratamiento de la palabra y muy específicamente en el dramático y profundo *Then David Mourned*, en el que se relata la aflicción de David por la muerte de su hijo Absalón, tema al que volvió a recurrir y con similar calidad, en el madrigal *When David heard that Absalom was slain*. La música de Tomkins es conspicua, también, por sus progresiones armónicas extraordinariamente audaces y ricas, con frecuente uso de las relaciones falsas (choque de los intervalos mayor y menor) tan gratas a los madrigalistas y que perduró hasta la época de Purcell.

Thomas Weelkes (1575-1623), quien también escribió un madrigal muy conmovedor sobre el dolor de David, se apartó en su música religiosa del cromatismo madrigalista. Su obra incluye diez servicios —el mayor número producido por un compositor Tudor—, pero desgraciadamente, como nos lo dice el Dr. Fellowes, "ninguno ha sobrevivido con el texto completo y sólo ha sido posible reconstituir tres, más o menos completamente". Inclusive dentro de estas circunstancias es posible aquilatar la originalidad y la búsqueda del compositor. Entre sus cuarenta antífonas, la triunfal *Hosanna to the Son of David* es la más bella. Como Orlando Gibbons, su joven contemporáneo —y al igual que Purcell y Haendel— era capaz de abandonar todo estilo pomposo

para producir una antifona tan exquisita y sencilla como *Let Thy merciful ears*.

La música coral de Gibbons es particularmente interesante, porque trasluce plenamente la influencia de la nueva era armónica que se inicia con el siglo diecisiete, la que Monteverdi lleva tan notablemente a su culminación. Las modalidades religiosas se encaminan decididamente hacia la tonalidad diatónica, con la iniciación de una nueva relación entre el tiple y el bajo, la primera moviéndose con mayor libertad y el bajo logrando una mayor independencia. Pero la gran tradición polifónica perdura y Gibbons lo demuestra en sus espléndidas antifonas a varias voces: *Hosanna to the Son of David* (a la que también Weelkes puso música, como ya lo hemos visto), *Lift up your heads* y, principalmente, *O clap your hands*. La profunda espiritualidad mencionada anteriormente surge en su antifona penitencial, *O Lord in Thy wrath*. Dentro del nuevo estilo armónico, la tan conocida antifona en verso, con acompañamiento de violas, *This is the record of John*, es extraordinaria por la delicadeza de la declamación y la preocupación por la acentuación verbal.

Gibbons es el primero de los compositores Tudor que nada le debe a la influencia de la Iglesia Romana. Como escribe Ernest Walker, en su *History of Music in England*: "... se presenta ante nosotros como el padre de la música anglicana pura". Tendremos que dejar de lado a los compositores más destacados de la "Edad de Oro" y también a los del período del "Commonwealth" (la República de Cromwell) en la que los puritanos objetaron los coros, la música de órgano y toda elaboración musical, lo que redujo la música religiosa a su mínima expresión.

El acontecimiento más importante de este oscuro período fue la recopilación de "Música Religiosa Seleccionada" hecha por J. Barnard, un canónigo menor de la Catedral de San Pablo, admirador de la gran época de la música Tudor. Con la restauración de la monarquía la música religiosa volvió a cobrar vida y la recopilación de Barnard fue de gran utilidad para la formación de la nueva generación de maestros de capilla y coristas. Se imitó el estilo del pasado, pero los compositores de la Restauración se sentían fuertemente atraídos por la antifona en verso la que, con el uso de solos, tríos, cuartetos y coros, además de los preludios e interludios orquestales, se aproximaba mucho a la cantata.

Carlos II, ese "vivaz y alegre monarca", tuvo alguna influencia en este sentido. Le gustaba "marcar el ritmo de la melodía" y no le gustaba la polifonía; amaba el timbre de los violines, no el de las violas, y creó su propia orquesta de "veinticuatro violines", imitando aquellas que escuchó en la corte de Luis XIV. Carlos II envió a Pelham Humfrey (1647-1674), uno de los maestros de Purcell, a estudiar a Francia e Italia y volvió de Francia como decía Pepys secamente: "convertido en un perfecto Monsieur". Su más bella antifona es *By the waters of Babylon*, en la que el verso inicial es para voz de bajo con acompañamiento de violín obligado. *O give thanks* se inicia con una obertura al estilo de Lully. La prematura muerte de Humfrey, a los 27 años, fue indudablemente una pérdida para nuestra música nacional. John Blow (1648-1708), otro de los maestros de Purcell, es generalmente considerado como el más grande de los compositores de la Restauración después de Purcell. Es un compositor polifónico como lo demuestra su magnífico himno *O Lord of my*

salvation de ocho partes, y el igualmente bello motete en latín *Salvador Mundi*, ambas obras demuestran considerable audacia armónica y se acercan a la nueva antifona de tipo cantata. *I said in the outting of my days*, con acompañamiento de cuerdas, se inicia con una obertura que hace uso del mismo material melódico del solo de tenor que viene en seguida; la novedad de este solo es que el acompañamiento de violín obligado continúa cuando la voz cesa. De su corta antifona en cuatro partes, *My God, my God look upon me*, emana un profundo sentimiento espiritual.

Purcell imprimió a su música religiosa no sólo su delicioso don melódico sino que, además, un sentido dramático que en circunstancias más favorables podría haberle proporcionado a la música inglesa óperas de mayor envergadura que *Didó* y *Aeneas*, esa extraña mezcla de máscara y ópera que el gusto popular le exigía. *Jehovan quam mulsunt hostes*, composición a cinco voces basado en un salmo latino, con recitativo y arioso para solistas tenor y bajo, es, en realidad, una cantata en miniatura, con acompañamiento de órgano, para la que el compositor sólo proporcionó el bajo cifrado. El trozo lento que se inicia con las palabras *Ego cubui et dor mihi*, de sólo trece compases, es lo más bello e impresionante que Purcell compuso y la obra, en su totalidad, demuestra claramente su amor por la sonoridad.

La antifona juvenil en verso, *My beloved spake*, con palabras del Cántico de Salomón, posee un encanto sensorial nuevo, desconocido en la música religiosa inglesa y demuestra también la predilección de Purcell, dentro de la línea de la Escuela Madrigalista, por destacar el valor de las palabras, como por ejemplo, la encantadora y evocadora melodía de la estrofa: "The flowers appear on the earth and the time of the singing bird is come". Purcell se supera a sí mismo en la antifona a ocho voces, *My heart in inditing*, escrita para el momento, durante la coronación de Jaime II, en que la reina es conducida al trono al lado de su consorte. La antifona está precedida de una Obertura al estilo francés y termina con un luminoso Alleluya y Amén. Igualmente hermosa es la música festiva del *Te Deum* y el *Jubilate en Re*, obras compuestas para la festividad de Santa Cecilia de 1694, y aunque la hermosa canción solista sobre un bajo obstinado, *Now that the sun hath shed his light* (Hymno Vespertino) no es música religiosa propiamente tal, merece mencionarse como también la dramática escena *Tell me, some pitying angel*, que relata la angustia de María ante la desaparición de su hijo. Las dos antífonas cortas, sin acompañamiento, *Remember not O Lord our offences*, de cromatismos típicos y *Hear my prayer*, con su espléndido clímax, son verdaderas joyas, como con tanta propiedad dice el Dr. Fellowes: "tan bellas como las más hermosas del repertorio de la antifona corta inglesa".

Con la muerte de Purcell en 1695, a los 36 años, el duelo pesa sobre la música religiosa del siglo dieciocho, luto que sólo se hace más leve de vez en cuando. William Croft (1678-1727) dio a la Iglesia una música sencilla y bella para el Servicio Funerario, omitiendo en forma conmovedora, la frase "Thou promised, Lord", como deferencia a Purcell por la insuperable música escrita para este versículo. Las antífonas de Croft, no obstante, no tienen gran relieve.

A fines de 1710 Haendel visitó Londres por primera vez, con los resultados que todo el mundo conoce. Era ante todo un hombre de teatro y siguió siéndolo en todas sus obras; en su música religiosa, en el oratorio y la ópera, con

la posible excepción de *El Mesías*, la obra menos característica de toda su producción. Aquel mismo año nació Thomas Arne, el único compositor genial del período Georgiano, quien consideró a Haendel un intruso y una amenaza para el arte inglés, aunque los muchos imitadores de Haendel nunca habrían llegado probablemente a tener gran importancia. Arne no compuso música religiosa. William Boyce, quien también nació en 1710, es más conocido por su valiosa colección, en tres volúmenes, de música catedralicia: "De los maestros ingleses de los últimos 200 años". Extrae copiosamente de los períodos isabelino y jacobino y su edición que pretende ser "una mejora", deja mucho que desear. Su música religiosa —y éste podría ser el epitafio de tantos otros compositores de su época— es "mediocre". La cantata de Boyce, o como debe llamársele actualmente, antifona catedralicia, encuentra su mejor expresión en: *O where shall wisdom be found?* y en: *I have surely built thee an house*.

Haendel se convirtió en el poeta laureado de la música real y nacional. Su gran antifona *Zadok the Priest*, con su exultante introducción orquestal que describe a una inmensa multitud que dramáticamente grita *Good save the King* ha sido cantada en todas las coronaciones reales desde la época de Jorge II. Haendel dominaba también lo que el Dr. Charles Burney describe como "el gran estilo patético", el mejor ejemplo es la bellísima antifona *The ways of Zion do mourn*, que compuso para la muerte de su protectora, la Reina Carolina, al estilo de Gibbons. Se dice que el genio es quien más deudas contrae con los demás, lo que resulta verídico en el caso de Haendel, cuya música tiene influencias italianas, inglesas y alemanas. Cogió de aquí y allí, de toda y cualquier fuente, mejorándolo y convirtiéndolo en algo suyo. Sus doce antifonas Chandos, rara vez escuchadas hoy día, son notables por su fuerza arquitectónica, brillo orquestal, poder melódico y esa profundidad que bien pudo haberle aprendido a Purcell. Si no tiene —y no cabe duda de que así es— la fe profunda y el simbolismo místico de Bach, su estilo noble y esencialmente sencillo, popular en el mejor sentido de la palabra, da a su música religiosa una extraordinaria nobleza. Entre los últimos compositores de la época georgiana, los dos Wesley, Samuel (1766-1837) y su hijo Samuel Sebastián (1810-1876) son sobresalientes. Lo mejor de Samuel Wesley son los dos motetes en que alternan las palabras latinas e inglesas, *In exitu Israel y Jordanis conversus est retrorsum* y, además, pasará a la historia como ardiente propagandista de las obras para órgano y clave de Bach. Su hijo fue un compositor de mucha mayor envergadura, el mejor desde Purcell; enriqueció el repertorio de la música religiosa inglesa y predicó, con el ejemplo y con la publicación de panfletos, llamó la atención sobre la mediocridad de las ejecuciones de música religiosa. Sus antifonas largas, con sus dramáticos recitativos, bellas arias y bien contruidos coros llaman la atención por su originalidad. *The Wilderness* es la más conocida de todas. La importancia que le dio a la música religiosa la High Church, del famoso Movimiento de Oxford, en el que el futuro Cardenal Newman jugó tan importante papel, tuvo por resultado una enorme producción musical que incluyó aquella que los organistas denominan de "lucimiento personal".

En la época victoriana a la cual hemos llegado ahora, Mendelssohn no tuvo sobre la música inglesa una influencia como la de Haendel, pero muchos compositores siguieron las menos aceptables características de su estilo,

esa especie de sentimentalismo religioso de muchos himnos, antifonas y oratorios tan típicos de la época, aunque Spohr y Gounod tuvieron una influencia más funesta aún. Lo que se ha llamado el Renacimiento inglés se inicia con Hubert Parry (1848-1918) y Charles Stanford (1852-1924). La contribución de Parry fue de poca importancia para la música religiosa, pero algunas de sus canciones para varias voces, como por ejemplo, *Never weather-beaten sail* han sido aceptadas como antifonas y sus preludios corales para órgano son admirables, aunque actualmente yacen en el olvido.

Stanford, como Parry, no es primordialmente un compositor de música religiosa, aunque escribió mucha música religiosa. Su amable "Servicio" en Si bemol, inferior al "Servicio" en Do, sigue siendo muy popular, no obstante, sus obras más destacadas son las antifonas. *The Lord is my Shepherd* es tan hermosa como la mejor antifona inglesa, tanto por su encanto melódico como por esa "seráfica belleza", con que tan justamente se le ha calificado.

Stanford era un Protestante alegre, sin simpatías por las prácticas del High Church. Charles Wood (1866-1926) uno de sus alumnos, fue todo lo contrario y volvió a los ideales de principios del siglo XVI; de armonías modales y contrapuntismo intrincado. Su mejor antifona dentro de esta vena es, *O thou the central orb* y su otro acierto, en estilo neomodal, es *Expectans expectavi*.

Al finalizar el siglo, gracias al impulso de Parry, Stanford, Wood y otros compositores, la música religiosa inglesa volvió a dar ricos frutos. Ralph Vaughan Williams (1872-1958) demostró interés por las necesidades de los coros de las iglesias parroquiales y escribió himnos con bellas melodías y, en 1922, compuso la gran Misa en Sol menor *a cappella*, que también sirve para el Servicio Anglicano, para solistas y doble coro, cuyo espíritu y hasta cierto punto la letra, vuelve a la edad de oro de la música polifónica. Armónicamente usa generosamente también las "relaciones falsas" tan caras a Byrd y Purcell.

Lo más destacado de la música sacra de Vaughan Williams son sus cantatas para solistas, coro y orquesta, compuestas para numerosos Festivales y no para el uso litúrgico. Entre éstas se destaca la originalísima música del *Magnificat* (1932), "una representación de la Anunciación desde el punto de vista de la Virgen María". Para la Coronación de la Reina Isabel II escribió la antifona de la Comunión *O taste and see how gracious the Lord is*, para tiple solista y coro, una de esas bellas antifonas cortas de las que hemos mencionado tantas en este artículo.

Edward Elgar (1857-1934), católico romano, exalta su fe en sus tres últimos oratorios, entre los cuales *The Dream of Gerontius*, es el más grandioso, pero no dejó música religiosa de importancia. Tanto John Ireland (1879-1962), como Herbert Howells (n. 1892) compusieron obras religiosas. Howells es el más original —ambos eran alumnos de Stanford— su música religiosa que incluye nueve composiciones para el *Magnificat* y el *Nunc Dimittis*, tiene una belleza digna y una técnica elaborada lo que lo convierte en una figura de importancia.

William Walton, compositor de música religiosa muy ocasional, ha logrado estatura con su *Te Deum* para la Coronación y en el *Gloria* escrito para celebrar el 125 aniversario de la Sociedad Coral de Huddersfield, aunque su fascinante oratorio *Belshazzar's Feast* es mucho más típico de su talento.