

## CAPÍTOL 46

### L'Anglaterra dels primers Tudor

Als capítols 22 i 30 ja vam veure com els músics anglesos havien tingut un paper pioner durant els primers quaranta anys del segle XV: encapçalats per John Dunstable i Leonel Power, forjaren un nou so basat en l'acord perfecte, mostraren com parafrasejar una melodia de *cantus firmus* i passar-la d'una veu a una altra, desenvoluparen la missa cíclica sobre *cantus firmus*, i, amb la Missa Caput, establiren la textura a quatre veus que es convertí en estàndard per a aquest gènere. Els anglesos no van guardar aquestes innovacions només per a ells, sinó que les van exportar al continent, on van ser absorbides per Dufay, Binchois, els seus contemporanis i les generacions que seguiren.

Però en els anys setanta del segle XV (si no abans) Tinctoris s'adonà que havia passat alguna cosa i escriví: "Els francesos inventen música de la manera més nova possible pels nous temps, mentre que els anglesos segueixen utilitzant un únic estil de composició, sempre el mateix, el que demostra una lamentable pobresa d'invenció". Si bé "una lamentable pobresa d'invenció" sembla una mica injust, el fet és que la música anglesa en tancar-se en si mateixa, s'havia aïllat de la tradició central francoflamenca (cap músic francoflamenc va arribar a Anglaterra abans del 1510).

Els contactes entre Anglaterra i el continent segurament no van cessar completament durant la segona meitat del segle XV. Robert Morton, per exemple, va estar al servei de les capelles borgonyones de Felip el Bo i de Carles el Temerari, i el seu *Le souvenir* és una de les joies del repertori de *chanson* francoflamenca. Així mateix, el teòric John Hothby (ca.1410-1487), format a Oxford, va estar treballant a Florència i Lucca des del 1450 fins poc abans de la seva mort i va deixar la seva empremta a la següent generació de teòrics italians. Encara que no tenim proves de què John Bedyngham o Walter Frye sortiren d'Anglaterra, també s'ha de dir que la seva música va circular àmpliament pel continent, arribant a ser *O rosa bella* de Bedyngham i *Ave regina celorum* de Frye grans èxits. A més, als primers anys del segle XVI molts músics continentals van emigrar a Anglaterra: el 1516, organistes de Venècia i dels Països Baixos - Dionisio Memmo i Benedictus de Opitis (època de màxima activitat: ca.1500-1525), respectivament – van entrar a les files d'instrumentistes al servei de la cort d'Enric VIII, als quals s'afegí després el compositor i llaütista flamenc Philip van Wilder (ca.1500-1553). No obstant això, encara que els músics van continuar creuant el Canal entre 1450 i 1520, el seu nombre era insignificant si el comparem amb el dens tràfic que creuava els Alps en ambdues direccions.

Anglaterra va ser immune a una altra activitat que havia sorgit al continent: la impremta musical. De fet, la primera meitat del segle XVI només produí una col·lecció important de polifonia impresa a Anglaterra: una antologia de cançons titulada *In this booke ar conteynd .XX. songes .ix of iiii. partes, and xi. of thre partes...*, publicada en partícels a Londres el 1530. Veurem més endavant tres dels compositors representats en ella: William Cornysh, Robert Fayrfax i John Taverner.

Així doncs, des de mitjans del segle XV, la música va agafar camins diferents a Anglaterra i al continent. La gran influència que havia exercit Anglaterra en els compositors continentals durant la primera meitat del segle arribà a la seva fi, però no sabem amb seguretat com va ser rebuda la música d'Ockeghem o Josquin, per exemple, a Anglaterra a les darreres dècades del segle. L'Anglaterra d'Enric VII i Enric VIII conreà un estil propi ben diferenciat, on destaca especialment la música religiosa escrita per a una Anglaterra encara catòlica anterior a la Reforma anglesa.

Considerarem tres aspectes d'aquest estil anglès: la música profana de la primera part del regnat d'Enric VIII, la música religiosa en llatí dels regnats d'Enric VII i Enric VIII, i la música de la Reforma anglesa dels temps d'Enric VIII i Eduard VI. Abans però, veurem com es va establir la dinastia Tudor.

## LA DINASTIA TUDOR

Quan Anglaterra es va retirar del continent en 1453, en acabar la guerra dels Cent Anys, estava governada per Enric VI, de la casa de Lancaster, que havia ocupat el tron des del 1422. El seu ineficaç regnat va estar minat per una noblesa dividida en faccions i per rebel·lions populars. En 1455, la casa rival de York desafia el poder d'Enric VI i inicia el període de trenta anys de la Guerra de les Dues Roses, anomenat així perquè les dues cases llueïen una rosa com a emblema (vermella la dels Lancaster, blanca la dels York). La sort va anar oscil·lant dels uns als altres: en 1461, Eduard IV de York assolí el tron; en 1470, Enric VI de Lancaster el recuperà; en 1471, Eduard de York tornà a guanyar i va tancar a Enric VI a la Torre de Londres, on aviat moriria. A la mort d'Eduard en 1483, el seu germà Ricard Plantagenet, duc de Gloucester, empresonà als fills d'Eduard (mai més es tornarien a veure), va fer una matança entre els principals seguidors d'aquell, i es proclamà rei com a Ricard III. Aviat, però, entraria en escena Enric, de la casa dels Tudor.

**ENRIC VII.** La casa de Tudor estava relacionada amb la de Lancaster per matrimonis; Enric (1457-1509) fou llavors qui va prendre la causa dels Lancaster. La batalla decisiva va tenir lloc a Bosworth el 1485; Ricard III va ser derrotat i mort (abans, però, va exclamar "Un cavall! Un cavall! El meu regne per un cavall!", almenys segons Shakespeare), i Enric es va convertir en rei. Cinc mesos després, en una de les seves astutes maniobres, Enric VII es va casar amb Isabel de York, unint d'aquesta manera les dues parts rivals del regne. Enric VII va portar sobretot estabilitat i austeritat (tant política com econòmica) a Anglaterra. Fou un començament saludable per a una dinastia que s'estaria al poder fins al 1603.

**ENRIC VIII.** L'esdeveniment més significatiu del regnat d'Enric VIII (nascut el 1491, rei entre el 1509 i el 1547) fou la separació de Roma i l'establiment de l'Església d'Anglaterra, amb el rei com a cap. Enric VIII, però, també va fer molt en altres camps. Amb els seus cancellers - Thomas Wolsey primer, i després Thomas Cromwell - va deixar la seva empremta en tot, des de l'ampliació dels poders del govern central fins a la modernització de l'armada, posant així a Anglaterra en el camí de convertir-se en una força important al mar. D'altra banda, Enric VIII també va utilitzar les reserves de la nació per a sufragar despeses inútils contra els francesos i un estil de vida que requeria setze residències reials.

**EDUARD VI.** Nascut el 1537, era fill d'Enric VIII i de la seva tercera dona, Jane Seymour. Amb els seus regents, aquest rei adolescent va continuar les reformes religioses del seu pare; va ser durant el seu regnat (1547-1553) quan el Parlament va aprovar les dues Actes d'Uniformitat, que convertien al protestantisme en la religió oficial de l'Estat.

Quan mor Eduard VI acaba la primera fase del govern dels Tudor. Veurem els dos últims monarques Tudor -Maria I (Maria la Sanguinària) i Elisabet I- al capítol 56.

## LA CANÇÓ PROFANA A LA CORT D'ENRIC VIII

La principal font, tant de cançó profana com de música per a conjunt instrumental de la cort d'Enric VIII, anomenada "Henry VIII's Songbook" (El cançoner d'Enric VIII), fou compilada a Londres o als voltants no molt abans del 1520 (Londres, British Library, MS Additional 31992). El seu contingut és principalment anglès, essent el compositor més ben representat el mateix rei.

Enric VIII era un enamorat de la música i tenia impressionants col·leccions de violes i flautes de bec (vegeu el capítol 35) a més de cantar i tocar el llaüt i alguns instruments de tecla. En 1517, un venecià que va visitar la cort explicava que Enric VIII feia escoltar a tothom a "un noi que tocava el llaüt... sa Majestat... no es cansa mai d'ell"; uns mesos després, el mateix visitant assenyalava que Enric VIII s'estava assegut durant hores escoltant al seu organista acabat d'arribar, Dionisio Memmo.

No ens ha de sorprendre que Enric VIII fes ell mateix composicions. Al cap i a la fi, tant Carles el Temerari com Lleó X també ho van fer. Però igual que ells, Enric VIII no va passar d'aficionat. Moltes de les peces del "Songbook" atribuïdes a "the Kynge H. Viiij" (el rei Enric VIII) no són més que reelaboracions d'obres ja existents. *Gentyl prince de renom*, per exemple, senzillament afegeix una quarta veu (una mica matusserament) a una peça anònima que havia vist la llum en l'*Odhecaton* de Petrucci en 1501 (exemple 46-1):

Exemple 46-1. Enric VIII, *Gentyl prince de renom*, cc. 1-6.

The image shows a musical score for the song "Gentyl prince de renom" by Henry VIII. The score is written on four staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "Gen-til duc de Lo - - rain-ne prin - ce de grand re - non,". The second staff is a lute line with the lyrics "Gentyl prince de renom". The third and fourth staves are instrumental lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

## WILLIAM CORNYSH

El compositor de cançons més important de la cort d'Enric VIII fou William Cornysh (1465-1523). Cantant, compositor, actor, dramaturg i director d'escena, Cornysh degué ser una força conductora de la rica tradició d'entreteniment profà de la cort. A més, fou "Gentleman" (com s'anomenava cada membre) de la capella reial des del 1501 i mestre dels nens cantors des del 1509.

*Ah Robyn, gentle Robyn* de Cornysh és una de les dotze cançons del manuscrit que contenen un cànon. No obstant això, ningú confondria l'ús del cànon en *Robyn* amb el virtuosisme canònic dels compositors francoflamencs. El cànon és més aviat un senzill *round* o cànon popular, com *Three blind mice*; és el que en els segles XIII i XIV s'anomenava *rota*, tècnica compositiva molt popular a Anglaterra i coneguda sobretot per la famosa *Sumer is icumen in* del segle XIII (vegeu capítol 14). El tractament

musical que fa Cornysh del poema, que consta d'una tornada de tres versos i dues estrofes de quatre, és a la vegada subtil i senzill:

|                                                                                                                                                   | Compassos          | Motius            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|-------------------|
| A Robyn, gently Robyn,<br>Tel me how thy lemman doth,<br>And thow shal know of myne.                                                              | 1-4<br>5-8<br>9-12 | A<br>A+B<br>A+B+C |
| My lady is unkinde I wis.<br>Alac, why is she so?<br>She lovyth another better than me<br>And yet she will say no.                                | 13-16              | d+(A+B)           |
| A Robyn .....                                                                                                                                     | 17-20              | A+B+C             |
| I cannot thynk such doubylnes<br>For I fynd women trew;<br>In faith my lady lovith me well;<br>She will change for no new.                        | 21-24              | e(=d')+(A+B)      |
| A Robyn .....                                                                                                                                     | 25-28              | A+B+C             |
| Ah, Robyn, dolça Robyn<br>diguem quina és la teva estima,<br>i tu sabràs de la meva.                                                              |                    |                   |
| La meva dama no és com jo voldria.<br>Ai! Perquè és així?<br>Estima a un altre més que a mi<br>i, tanmateix, dirà que no.                         |                    |                   |
| Ah, Robyn .....                                                                                                                                   |                    |                   |
| No puc creure aquesta falsedat<br>doncs crec que les dones són fidels;<br>estic segur que la meva dama m'estima;<br>no em canviarà per un de nou. |                    |                   |
| Ah, Robyn .....                                                                                                                                   |                    |                   |

*Ah Robyn, gentle Robyn* comença amb la tornada, repetida tres vegades, a una, dues i tres veus respectivament. Després, entre cada estrofa, apareix una vegada amb la versió a tres veus. Les estrofes superposen la seva melodia amb la tornada a dues veus. Aquesta cançó combina dues tradicions populars que impregnaven els cercles de la cort anglesa: el *round* i les cançons sobre *Robin*, que eren tan populars a Anglaterra com a França. Quan comparem aquesta cançó amb altres *chansons* contemporànies com, *Pourquoy non*, la chanson cortesana de La Rue, i *Faulte d'argent* de Josquin, molt més

popular, veiem que la manera anglesa d'abordar la cançó profana era ben diferent. No hi ha res semblant a la cançó de Cornysh al continent.



Il·lustració 46-1. Enric VII, sostenint una rosa de Lancaster i portant el collar del Toisó d'Or, per Michel Sittow.

### LA MÚSICA RELIGIOSA ANTERIOR A LA REFORMA: *L'ETON CHOIRBOOK*

Cap al 1500 tampoc hi havia al continent res que s'assemblés a la música religiosa que trobem a l'*Eton Choirbook* (Llibre de cor d'Eton). Quan Enric VI fundà l'Eton College en 1440, els seus estatuts recollien àmplies disposicions sobre la música. Havia de tenir un cor de setze veus i un organista, així com instrucció en el cant de polifonia. A més d'observar les misses i oficis diaris, que aparentment s'entonaven en cant pla, els estatuts ordenaven cantar una antífona a la Verge cada tarda:

Cada dia, a una hora convenient de la tarda... els setze membres del cor del nostre Royal College, si estan tots presents, i en el lloc d'aquells que estiguin absents recomanem que alguns dels alumnes s'afegeixin al cor per tal que sempre hi hagi setze, desfilant de dos en dos amb els seus sobrepellissos\* entraran a la capella reverentment, acompanyats pel mestre de cor... S'agenollaran davant el crucifix i diran *Pater noster*, s'aixecaran i cantaran davant de la imatge de la Santa Verge, durant la Quaresma, l'antífona *Salve regina* amb els seus versos (trops); fora de la Quaresma i també en les festes de la Quaresma, els setze membres del cor entonaran de la mateixa manera i com millor sàpiguen una altra antífona de la Verge.

\*Sobrepellissos: Vestidura blanca de lli, amb mànigues molt amples, llarga aproximadament fins a la cintura, que es posen els capellans sobre la sotana en les processons, enterraments i altres serveis del culte.



El manuscrit conegut com a *Eton Choirbook* és la col·lecció de música religiosa anglesa més important existent entre el manuscrit d'*Old Hall* de principis del segle XV i la Reforma. Compilat entre 1490 i 1502 per a ser utilitzat específicament a l'Eton College, és de fet una col·lecció nacional que recull música de compositors que estaven treballant en diferents institucions angleses. Originalment (ara falten noranta-vuit folis), el manuscrit incloïa noranta-tres obres de vint-i-cinc compositors, la majoria dels quals eren aproximadament contemporanis de Josquin. Dos compositors, en particular, foren responsables de l'Eton Choirbook i llur excepcional qualitat: Robert Wilkinson (nascut als voltants del 1475) i Walter Smythe, que fou preceptor a l'Eton College de 1492 a 1525. El repertori, que està dedicat quasi completament a l'adoració de Maria (antífones marianes i Magnificat, amb quinze versions només de l'*Ave regina*), concorda perfectament amb la responsabilitat del cor de cantar antífones en honor de la Verge totes les tardes. Tres d'aquestes peces mostren trets típicament anglesos del repertori d'Eton.

### L'estil d'Eton

L'obra *O Maria salvatoris mater*, de John Browne, obre el manuscrit d'Eton. D'aquest compositor només sabem que va estar vinculat d'alguna manera a Oxford i que la seva fase més pròspera degué estar entre els anys vuitanta i noranta del segle XV. *O Maria*, que està escrita a vuit veus sobre un *cantus firmus* no identificat, col·locat al tenor, la podem prendre com una peça representativa del repertori d'Eton. L'exemple 46-2 mostra un fragment d'aquesta obra, que per cert és força llarga (231 compassos).



Il·lustració 46-2. L'Eton College, edifici d'estil gòtic.



11

a sal - va - to - ris—  
a sal - va - to -  
ri  
a  
ri  
a

17

Ma - ter, fra - grans flos pu - do -  
ris Ma - ter, fra - grans flos pu - do -

22

ris, Su - per - ans  
ris, Su - per - ans na - scen  
Su - per - ans na - scen

26

na - scen - ti  
ti  
ti  
Su - per - ans na - scen ti





La textura de vuit veus és una excepció: Browne afegí a les cinc o sis veus habituals un baix, un contratenor i un "quatreble", fent possible així variats contrastos dramàtics de sonoritat, com per exemple quan, al compàs 15, tot el cor deixa pas a un duet entre les dues veus superiors. Browne juga amb les sonoritats (amb el nombre de veus i la tessitura) com un arquitecte que alterna juxtaposant materials massius i lleugers, densos i transparents.

(Recordem que la predilecció anglesa per una sonoritat més plena, de cinc o sis veus, es contraposa a la textura imitativa, habitualment a quatre veus, de la música de l'Europa continental contemporània).

Què és el més representatiu d'aquest repertori? Potser el que més destaca és la seva escriptura tan extremadament melismàtica, que, quan es combina amb ritmes sovint complicats i desiguals, sembla deixar a la música i al text en plans separats. La relació entre la música i el text es mou conforme a una estètica totalment diferent de la que estava començant a guiar a música com, per exemple, la de l'*Ave Maria virgo serena* de Josquin, de la mateixa època aproximadament. Les idees humanistes sobre la relació entre la música i el text no havien "infectat" encara a la música anglesa, ni tan sols indirectament.

No menys representativa, a la llum del que estaven fent en aquells moments els compositors continentals de finals del segle XV, és la quasi total absència d'imitació. A vegades la trobem (fixem-nos en la imitació força rústega entre el "quatreble" i la tercera veu a partir dels cc. 24-25), però no té un paper estructural important. La imitació és més aviat l'excepció, no la regla.

Una altra característica del repertori d'Eton és la tendència a les dissonàncies fortes, agosarades. L'exemple 46-3 mostra exemples trets de les antífones de Cornysh i Edmund Turges (nascut ca.1450). Cornysh exposa una quinta augmentada (*si' bemoll – fa'' sostingut*) entre les veus superiors i deixa que la veu justament inferior (en un *sol'*) s'afegeixi al xoc dissonant (c. 68); Turges col·loca les dues veus superiors en una falsa relació de tritó. En ambdues obres, el manuscrit és molt explícit pel que fa a les alteracions accidentals; les dissonàncies no han de ser esborrades per l'editor.

En conjunt, el repertori d'Eton està ple de música amb una gran energia. Malauradament, encara no ha obtingut el reconeixement per part de molts dels amants de la música antiga.

Exemple 46-3. (a) Cornysh, *Salve regina*, cc. 68-69;  
 (b) Turges, *Gaude flore virginali*, cc. 91-92.

(a)

(b)

### LA MISSA ENTRE ETON I LA REFORMA

Encara que l'*Eton Choirbook* no conté misses o moviments de misses polifònics, els compositors anglesos de finals del segle XV i de començaments del XVI van seguir conreant la missa cíclica sobre *cantus firmus* (al cab i a la fi, van ser els anglesos qui la van "inventar"), almenys fins que la Reforma es va afermar i va acabar amb la importància litúrgica d'aquest tipus de peces. Dos dels principals compositors de misses del regnat d'Enric VIII van ser Robert Fayrfax i John Taverner.

Hem de fer, però, també esment de Thomas Ashewell (ca.1478-d.1513) de qui es conserven només dues obres completes, una d'elles la missa Ave Maria a 6 veus. Si bé Ashewell pertany a la generació que precedeix immediatament a la de Palestrina i Lasso, les comparacions entre ells són apassionants. La missa Ave Maria, com les de Palestrina, reposa sobre un *cantus firmus*, però les tècniques que utilitza ens revelen un altre univers. La diversitat i la riquesa rítmica d'aquesta obra ens ofereixen un contrast total amb el posterior contrapunt meditatiu de Palestrina. El típic gòtic flamíger anglès es manifesta en l'elaboració contrapuntística al voltant de la melodia gregoriana de l'Ave Maria, així com en el tractament de les falses relacions (quan una mateixa nota apareix en dues veus amb alteracions diferents). El contrapunt d'Ashewell arriba a un grau de complexitat que és desconegut al continent i que no trobarem fins a la propera generació. El refinament de la composició de la missa Ave Maria és evident en la secció introductòria de cadascuna de les parts (el Kyrie no va estar musicat) on el motiu inicial del tema (*fa-do-re-re-la-si bemoll-la*) serà glossat i variat amb una gran inventiva. Si Lasso és la polifonia a escala humana i Palestrina la veu de la transcendència, Ashewell és el representant del virtuosisme i de l'ornamentació melòdica.

### ROBERT FAYRFAX

Amb les vint-i-nou peces que se li atribueixen amb seguretat, Fayrfax (1464-1521) ens ha deixat més música que cap altre compositor de la seva generació. La seva vida va

estar plena d'honors: "Gentleman" de la capella d'Enric VIII el 1497; doctorats en música de Cambridge (1504) i Oxford (1511); director dels "clergues laics" (membres de la capella que no eren clergues) en esdeveniments estatals com el funeral d'Enric VII i la coronació d'Enric VIII; una renda vitalícia i diverses recompenses per part de la Corona; i probablement una certa vinculació honorífica amb l'abadia de Sant Albà, per a la qual va compondre unes quantes peces de cerimònia, inclosa la *Missa Albanus*. Deixà cinc misses a cinc veus i una a quatre, basades en el *cantus firmus* litúrgic; escriví també dos *Magnificat*, motets i algunes cançons amb text anglès. Fayrfax va morir l'octubre del 1521, dos mesos després de Josquin.

## JOHN TAVERNER

El músic anglès més important, des de Dunstable fins a William Byrd, és sense cap mena de dubte John Taverner (ca.1490-1545). Pertany a la generació que va seguir als compositors d'Eton i fou contemporani dels compositors continentals Willaert, Gombert i Janequin. El més sorprenent a la carrera de Taverner és que mai ser membre de la capella del rei Enric. Va ocupar, però, diferents llocs a la col·legiata de Tattershall els anys 1524-1525, al Cardinal College (que havia estat creat poc abans, i que en l'actualitat és Christ Church) d'Oxford entre el 1526 i el 1530, i a una petita parròquia de Boston, en el seu Lincolnshire natal, entre el 1530 i el 1537, la qual, gràcies a la rica hermandat de Santa Maria (St. Mary's Guild), era capaç de mantenir una infraestructura musical de proporcions comparables a la d'una catedral. Si bé Taverner va estar involucrat en un cas relacionat amb cantants simpatitzants del protestantisme que havia reclutat per a Oxford el 1528, no hi ha cap evidència de què abandonés la seva fe catòlica. Quasi tota la seva música és vocal i inclou vuit misses (tres a 6 veus), tres *Magnificat* (a 4, 5 i 6 veus), antífones i motets. Taverner va morir a Boston, on havia arribat a ser un conseller adinerat i respectat.

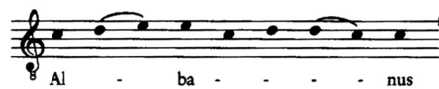
Les misses de Fayrfax i de Taverner que veurem més endavant tenen algunes coses en comú, tant entre si com entre elles i les altres misses angleses d'aquest període. Així: són misses de *cantus firmus* basades en melodies (no en polifonia); ometen el Kyrie, que solia contenir un trop i que es feia en cant gregorià; tallen el text del Credo; els quatre moviments que són elaborats polifònicament - Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei - són aproximadament de la mateixa llargada.

### La *Missa Albanus* de Fayrfax

Fayrfax va agafar el *cantus firmus* d'aquesta missa del començament d'una antífona en honor de St. Albà (Exemple 46-4a). A quasi tota la missa, Fayrfax relega el *cantus firmus* al tenor (la veu immediatament superior a la més greu), en inversió, en moviment retrògrad i en inversió retrògrada, així com en la seva forma original. Tanmateix, en aquesta secció que es correspon amb el text "*dona nobis pacem*" (Exemple 46-4b), un patró d'*ostinato* es repeteix cinc vegades creuant d'una veu a una altra, començant en *do* o en *fa* (cc. 102-113); Fayrfax ens desorienta jugant amb la col·locació (o descol·locació) mètrica del motiu. Finalment, el tenor pren l'*ostinato* (a partir de la meitat del c. 113) i el repeteix cinc vegades, començant cadascuna d'elles en graus descendents de l'escala. En aquesta manipulació del *cantus firmus*, la idea que aplica Fayrfax a la *Missa Albanus* no està tan lluny de les incursions d'Obrecht en el constructivisme de tipus serial.

Exemple 46-4. (a) començament de l'antífona *Albanus domini laudans mirabile nomen*;  
 (b) Fayrfax, *Missa Albanus*, Agnus Dei, cc. 102-124.

(a)



(b)

102

107

112

117

121

cem.

cem.

cem.

cem.

cem.

### **La Missa *Western Wind* de Taverner (a quatre veus)**

De la mateixa manera que els compositors continentals van tenir la seva gran tradició de misses de *L'homme armé*, els compositors anglesos del segle XVI van desenvolupar la seva pròpia tradició en miniatura al voltant d'una bella cançó titulada *Western Wind* (o *Western wynde*). Tres compositors van basar misses en aquesta cançó: Taverner, Christopher Tye (ca.1505-ca.1572) i un dels millors compositors de l'era Tudor, John Sheppard (ca.1515-ca.1560), essent probablement la missa de Taverner la que serví d'inspiració i prototipus estructural per a les altres dues.

No sabem amb seguretat l'origen de la cançó *Western Wind*. Potser va sorgir com una cançó monòdica popular o va ser utilitzada per fer alguna composició polifònica. En tot cas, al final van haver-hi dues melodies diferents associades al mateix títol: una curta que ens ha arribat en un manuscrit de principis del segle XVI amb un poema de quatre versos, i una altra una mica més llarga que només coneixem perquè apareix com a *cantus firmus* a les tres misses (Exemple 46-5):



Exemple 46-5. *Western Wind*: (a) versió curta, (b) versió llarga.

(a)

(b)

Taverner utilitza la versió llarga de la melodia com a *cantus firmus*. En el *Sanctus*, la melodia es repeteix nou vegades. El quadre 46-1 mostra com apareix cada una d'elles:

Quadre 46-1. Els nou enunciat de la melodia *Western wind* en el *Sanctus* de la Missa de Taverner.

| Enunciat                          | Compassos | Veu amb <i>cantus firmus</i> | Nombre de veus |
|-----------------------------------|-----------|------------------------------|----------------|
| 1                                 | 1-23      | soprano                      | 4              |
| 2 (sense la 3 <sup>a</sup> frase) | 24-38     | soprano                      | 2              |
| 3                                 | 39-61     | soprano                      | 4              |
| 4                                 | 62-84     | contratenor                  | 3              |
| 5                                 | 85-107    | baix                         | 3              |
| 6                                 | 108-132   | soprano                      | 4              |
| 7                                 | 133-135   | soprano                      | 2/3            |
| 8                                 | 136-179   | contratenor                  | 3              |
| 9                                 | 180-202   | contratenor                  | 4              |

Donat que la melodia de *Western wind* no pateix en general cap variació, Taverner assoleix els contrastos mitjançant una col·locació variada de la melodia i del que l'envolta: assigna la melodia a tres veus diferents (mai a la segona veu, perquè la seva tessitura hagués obligat a transportar-la a *re*) i varia constantment el nombre i la construcció de les veus que l'acompanyen (no hi ha dues aparicions de la melodia idèntiques pel que es refereix a aquestes dues característiques). El *Sanctus* (i la missa en general, ja que l'estructura dels altres moviments és similar) és, de fet, una gran sèrie de variacions sobre la melodia de *Western wind*.

En general l'estil de Taverner difereix força del dels compositors de l'*Eton Choirbook*. Taverner, en simplificar el ritme, fa que l'escriptura melòdica es torni més lírica, més *cantabile*.

Les misses de Fayrfax i Taverner (i Nicholas Ludford) tanquen un període de cent anys de misses sobre *cantus firmus* angleses. Des del punt de vista de començaments del

segle XVI (que es correspon amb les generacions de Josquin i Morales al continent), la tradició anglesa té clarament una personalitat pròpia, diferent de la del continent. Mentre que els compositors continentals havien començat a concentrar-se en la missa de paròdia, Fayrfax i Taverner, quasi sense excepció, van romandre fidels a la tradició del *cantus firmus*. Mentre que els compositors continentals recorrien lliurement a models profans, els anglesos van preferir els models religiosos. Finalment, si bé als anys centrals i posteriors del regnat d'Enric VIII es van reprendre els contactes musicals entre Anglaterra i el continent, qualsevol oportunitat d'apropament dels dos corrents va quedar anul·lada per la Reforma anglesa. Una Reforma que no només va treure importància litúrgica a les composicions de l'ordinari, sinó que les convertí també en quelcom "políticament incorrecte".

## JOHN SHEPPARD

Si bé la seva música ha estat fins a relativament recent poc coneguda, ara està clar que John Sheppard (ca.1515-ca.1560) és un dels grans compositors anglesos de l'era Tudor. Juntament amb Tallis i Tye va estar actiu en els anys que van ser testimoni, primer de la culminació de la polifonia llatina i després de la seva destrucció amb la Reforma. En un temps en què els compositors continentals demostraven ja una preocupació per les idees humanistes del Renaixement, la contrapartida anglesa encara estava lluitant per perfeccionar essencialment les tècniques medievals, en una atmosfera creixent d'insularitat artística. L'elaborat cerimonial del ritu de Sarum inspirava una polifonia complexa amb un rol que primerament era decoratiu, més per ornamentar la litúrgia que no per expressar el contingut.

Sabem molt poc de la vida de Sheppard, només que va ser nomenat "Informator choristarum" al Magdalen College, Oxford, en 1543, i que el seu nom apareix a les llistes dels Gentleman de la Capella Reial a la dècada dels 1550. Va estar present a la coronació d'Elisabet I en 1559 però sembla que es va retirar o va morir l'any següent. La seva data de naixement es creu que va ser al voltant del 1515, perquè a la seva demanda per al grau de Doctor en Música en 1554 se'l descriu com a "studiosus musices quatenus viginti annos".

La principal raó de què la música de Sheppard no hagi tingut la mateixa atenció que la de Taverner, Tye o Tallis està simplement en els capricis dels manuscrits que han sobreviscut. Molts dels seus treballs els trobem només en la gran antologia compilada per John Baldwin ca.1580-1600 (Christ Church College, Oxford MS 979-83) si bé falta el llibre del tenor. Per sort la tasca de reconstrucció és menys àrdua del que en principi pugui semblar perquè la part del tenor sovint consisteix en un *cantus firmus* de cant pla, suficientment fàcil de trobar en un Gradual contemporani.

No obstant això, el procediment va retardar la preparació de l'edició de música de l'Església Tudor del 1920, perquè aquesta va quedar-se sense fons abans que els volums de Sheppard poguessin sortir. Per tant no va ser fins al 1970 que la majoria de la música de Sheppard va començar a aparèixer en edicions impreses, tot i que també van circular algunes còpies escrites a mà.

Sheppard pot ser reconegut com una de les veus més distingides del seu temps, sent una figura clau en el programa per a compondre polifonia segons el ritu de Sarum per a la capella de Maria Tudor que havia restaurat el catolicisme. Va escriure 21 responsoris on sovint alterna el cant monòdic amb la polifonia, a cinc o sis parts, la qual incorpora el *cantus firmus* normalment al tenor, però també, ocasionalment, en qualsevol de les altres veus. Un bon exemple de la tècnica de Sheppard el trobem en el responsori de

Matines del dia de Nadal, a sis parts, *Verbum caro factum est*. Un dels més espectaculars responsoris de Sheppard és *Gaude, gaude, gaude, Maria* a 6 veus.

Dels cinc cicles de misses de Sheppard que han sobreviscut la missa *Western wind* es pot comparar directament amb les de Taverner i Tye; les 3 són per a un cor modest de 4 veus i utilitzen la tonada a manera d'*ostinato*. Mentre Taverner permet que la melodia de *Western wind* emigri lliurement entre les veus, algunes vegades com a baix de la textura, i Tye ho lliga sempre fermament en el *Mean* (encara que posant-se ell interessants problemes harmònics), Sheppard ho tracta amb menys imaginació, però d'una manera més moderna, posant-lo a dalt de la seva textura (per exemple tractant-lo com una melodia amb una harmonia al baix) per a quasi cada exposició. A la secció final de l'Agnus Dei apareix breument com la part més baixa i després es va tornant com la base d'un punt d'imitació. Sheppard posa la tonada 24 vegades (comparada amb 36 de Taverner i 29 de Tye) i tallant-la curta amb 10 ocasions (comparada amb 4 de Taverner i 3 de Tye). Sheppard també va escriure obres per al ritu protestant, moltes de les quals, malauradament, s'han perdut.

### ***FABURDENS i SQUARES***

Fullejant manuscrits del segle XVI de música anglesa, és fàcil que trobem peces que portin la descripció d'estar compostes "upon the faburden" (sobre el *faburden*) o "upon the square" (sobre el *square*). Aquests dos procediments compositius típicament anglesos mereixen una breu descripció.

#### **Les composicions "upon the faburden"**

Ja vam veure com el *faburden* improvisat a Anglaterra, a finals del segle XIV i començaments del XV, permetia a un grup de tres cantants fabricar una versió polifònica senzilla a partir d'una melodia gregoriana. Aquesta pràctica va continuar al segle XVI, com en dona testimoni el mateix Erasme: "[Aquells que són més barroers que entesos en música no estan contents els dies de festa fins que no fan un tipus distorsionat de música anomenat \*Faburdum\*](#)". Efectivament, el cant tipus *faburden* se seguia escoltant cap al 1560.

El segle XVI va conèixer, però, també un altre tipus de *faburden*. En aquest cas, un compositor agafava una melodia gregoriana, escrivia un contrapunt sota aquesta melodia, rebutjava el cant gregorià original, i utilitzava el nou contrapunt com a *cantus firmus* per a fer una altra peça. El *faburden* era llavors el nou contrapunt (l'anomenat "faburden") sobre el qual es componia la peça (recordem que el terme *faburden* podia fer referència tant al procés d'improvisar com a la veu escrita sota la melodia gregoriana original). Si bé aquesta pràctica va ser utilitzada en la composició d'algunes peces vocals religioses, van ser els organistes els qui van mostrar la seva preferència cap a ella quan volien compondre himnes.

El principal organista anglès d'entre el 1520 i el 1550 fou John Redford (mort el 1547), cantant, almoner i organista de la catedral de Sant Pau de Londres. L'exemple 46-6 mostra les dues primeres frases de l'himne de l'Ús de Sarum *Salvator mundi Domine* (*Veni creator spiritus* en el ritu catòlic), el *faburden* que va compondre Redford sota aquell, i el seu *Salvator withe a meane*, basat en aquest contrapunt, que apareix a la veu més greu. Tant Redford com aquest himne en particular són importants per diverses raons.