

La Contenance Angloise – Parte I

La *Contenance Angloise*[1] –Parte I

Práctica Armónica y Melódica en la Música Vocal Inglesa desde la época de Dunstaple hasta Hoy

por Graham Lack

Resumen

La “*contenance angloise*” es el período de la música inglesa entre 1420 y 1500 aún valorado por una polifonía inesperada y fluida, y una consonancia abierta y sistemática. La escritura vocal se distingue por un sonido más suave que el de la música anterior de la Edad Media, resultado de una actitud nueva y libre frente a intervalos antes clasificados como disonancias, más específicamente la 3ª mayor. Más abajo se trata la aparición de la proto-tonalidad en la música inglesa del siglo XV, la “Edad de Oro” de la música inglesa en el siglo XVI, el “Segundo Renacimiento” de Vaughan Williams y sus seguidores a comienzos del siglo XX y, finalmente, el desarrollo y la adopción de nuevos estilos claramente litúrgicos y madrigalescos por parte de compositores ingleses a fines del siglo XX y comienzos del XXI.

Las actitudes de antiguos teóricos de música ante la consonancia y disonancia

Los teóricos de la música en el mundo antiguo consideraron como consonancias sólo los intervalos perfectos: el unísono,

la cuarta, la quinta y la octava. Todos los demás fueron considerados disonancias, una noción ajena hoy a nuestros oídos. Curiosamente, esta teoría continuó en boga en la Edad Media, período durante el cual se dio a estos intervalos “perfectos” un significado religioso. La perfección estaba relacionada con la deidad; así, todos los demás intervalos eran -de alguna manera- “imperfectos”; corrompidos, en cierta forma. Pronto surgió un concepto de consonancia y disonancia, que explica porqué la 3ª mayor y la 6ª mayor (los intervalos menores aún no eran la parte de esta construcción teórica) fueron tratadas como disonancias. Esto también explica porqué la polifonía temprana, u *organum*, se movía exclusivamente en 8ªs, 5ªs y 4ªs paralelas. Hoy, desde luego, las 3ªs y 6ªs son “nuestros” intervalos más consonantes.

En la Teoría Pitagórica, los intervalos consonantes muestran proporciones numéricas simples. Los pitagóricos originales, activos en el siglo V a. C., restringieron estas proporciones a algunas simples empleando sólo los enteros 1, 2, 3 y 4. La 8ª es, por ejemplo, 2:1, y la 5ª justa, 4:3. Los intervalos que implican números enteros mayores que 4 fueron tratados como disonancias. La 3ª mayor fue catalogada como 5:4, y la 3ª menor, 6:5. Autores posteriores, como Gioseffo Zarlino (1517-1590), ampliaron las proporciones en trabajos como *Le istituzioni harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) y *Sopplimenti musicali* (1588), y así permitieron nuevos intervalos consonantes, incluyendo los números enteros hasta 6, considerando también sus inversiones. Todos los otros intervalos permanecieron como disonancias en su teoría interválica. De igual importancia es el concepto de Zarlino de resolución interválica, por el cual no sólo el intervalo mismo era considerado consonante o disonante, sino que su tendencia a resolver en forma ascendente o descendente en otro intervalo tenía similar crédito dentro de un sistema armónico que por ahora se había convertido en proto-tonalidad. Hermann von Helmholtz (1821-1894) -entre otros autores posteriores- desarrolló una teoría de intervalos basados en la serie

armónica y redactaron una “teoría del batimento” (véase *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1877, traducido por Alexander John Ellis como *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* [2], reimpresa por Dover, 1954). Aquí, los intervalos consonantes carecen de batimentos perceptibles, significando que una 8ª o 5ª exactamente afinada no producirá batimentos de forma audible. Carl Stumpf (1848-1936) ofreció una refutación convincente a esta teoría en 1898 con su propia “teoría de la fusión”, que hace incursiones en lo que fue un nuevo campo de la psico-acústica (véase su “*Konsonanz und Dissonanz*” en *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* [3], Vol. 1, 1883-1890).

Origen del término “*contenance angloise*” y un “nuevo arte” en el siglo XV

En el siglo XV los compositores ingleses dominaban la vanguardia del pensamiento musical europeo. Hay gran demanda de su música y muchas obras sobreviven sólo en fuentes extranjeras. El desarrollo de la “*contenance angloise*” es fácilmente perceptible en cambios en el estilo entre, digamos, el *Salve scema sanctitatis* de John Dunstaple (ca. 1390-1453) y una obra como *Stella celi* de Walter Lambe (1450/51-1504). Durante los años 1420 y 1430 hay evidencia de contacto entre compositores ingleses y continentales. El estilo maduro de la música inglesa de mediados del siglo XV es el comienzo del estilo internacional del Renacimiento temprano, al que el teórico Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511) llama en 1476 el “nuevo arte... cuya fuente y origen está considerada de estar entre los ingleses, de quien Dunstaple se ubica de aquí en adelante como el jefe”. Dunstaple heredó el estilo *fauxbourdon* caracterizado por pasajes de acordes paralelos en 6ª/3ª y 6ª/4ª -¿fueron “inventadas” estas armonías y permitidas antes de las posiciones en fundamental de 5ª/3ª? Con su “dulce sonoridad” (Tinctoris), estamos tratando aquí con un nuevo

lenguaje musical que incluye abundancia de 3^{as} y 6^{as}, y que, significativamente, conduce al empleo de tríadas completas. Esto es la proto-tonalidad mencionada anteriormente.

Una interesante fuente literaria es el poema épico *Le Champion des Dames* de Martin le Franc (ca. 1410-1461). En el manuscrito, una excelente miniatura representa a los dos principales compositores de la época: Guillaume Dufay (ca. 1397-1474) y Gilles Binchois (ca. 1400-1460). El poeta sirvió como secretario del Papa Nicolás V (1447-1455), y el antipapa Félix V (1439-1449). Además, estuvo al servicio de los Duques de Saboya, y con frecuencia buscó el patrocinio de Duque Felipe el Bueno de Borgoña (1419-1467). Le Franc alude a la influencia de Dunstaple sobre Dufay y Binchois. Como Martin le Franc describió, esta "countenance" inglés o estilo era por sobre todo además, un sonido: "una nueva práctica de hacer animadas concordancias... volviendo alegre y notable su canción". El sonido resultaba del empleo frecuente de 3^{as} y 6^{as} en la armonía y de una flexibilidad de ritmo y melodía que era una novedad expresiva, y que fue asumido por Dufay y Binchois en la formación del estilo borgoñón -el verdadero tema de este pasaje del poema de le Franc.

Sin embargo sería injusto dar todo el reconocimiento a Dunstaple por la "*contenance angloise*"; su preeminencia es claramente merecida, pero varios otros compositores merecen nuestra atención, como Benet, Bedyngham, Forest, Frye, Plummer, Pyamour y Leonel Power (1370/85-1445). La música de Walter Frye (fl. 1450-ca.1475) está conservada exclusivamente en fuentes continentales. Los manuscritos más importantes son los de la corte de Borgoña. Frye era más joven que Dunstaple y mantuvo una presencia en el continente después de la muerte de éste en 1453, cuando la influencia inglesa gradualmente disminuía.

Ejemplo musical 1- John Dunstaple: *Sancta Maria*

(Click on the image to download the full score)



The image shows a musical score for the piece 'Sancta Maria' by John Dunstaple. It features three vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are in Latin: 'Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus. Sancta Maria, ora pro nobis peccatoribus. Sancta Maria, ora pro nobis peccatoribus.' The score is written in mensural notation with a treble clef for the Soprano and Alto, and a bass clef for the Tenor. The time signature is 3/4.

La figuración ascendente del compás 1 de la voz superior, c-e-f-g-a-g, destaca -por vía de la 4^a- la tríada mayor, antes de continuar hasta la 6^a y regresar a la 5^a de la escala. Un rasgo estilístico típicamente melódico y posiblemente inglés de la música de Dunstaple.

La Edad de Oro de la música inglesa: la escuela madrigalesca del siglo XVI

Desde mediados del siglo XV hasta las dos primeras décadas del XVI, Inglaterra atesoró una tradición insular, como ocurrió en momentos posteriores en la historia. La predilección por los

intervalos consonantes sobrevivió entrada la centuria siguiente: hay una conexión ininterrumpida entre la música de Dunstaple y Frye, y la de Weelkes y Wilbye. El *Eton Choir Book* (compilado entre 1500 y 1505) es la fuente importante del período, y preserva un extraordinario repertorio de polifonía marcada por agudos melismas y un estilo panconsonante. La verdadera innovación en la música secular inglesa sólo tiene lugar a fines del siglo XVI, con el advenimiento del madrigal inglés. Los rasgos italianos de la forma son inmediatos, y conluyen el temprano estilo de la poca música secular sobreviviente de compositores del temprano período Tudor tales como Robert Faryfax (1464-1521).

El ímpetu inmediato por la composición madrigalesca en Inglaterra se remonta al italiano Alfonso Ferrabosco "El Mayor" (1543-1588), empleado en Londres en los años 1560 y 1570 en la corte de la Reina Isabel I. Sus obras mostraron popular e inspirada imitación por parte de los compositores autóctonos. Pero también son una influencia principal las importantes colecciones tales como *Musica Transalpina* de Nicholas Yonge de 1588 y su segunda *Musica Transalpina* de 1597 –que contiene "*Italian madrigalls Englished*"[4]-. Entre los principales compositores ingleses de madrigales estuvieron Thomas Morley (1557/7-1602), Thomas Weelkes (1576-1623) y John Wilbye (1574-1638). Morley fue el único compositor de la época que tomó poesía de Shakespeare, cuya música ha sobrevivido. Su estilo melódico sigue hoy siendo popular. Wilbye tuvo una producción compositiva pequeña; sus madrigales son distintivos, su expresividad ocasionada por un amplio cromatismo que no debe ser confundido con el estilo italiano. Weelkes también escribió mucha música sumamente cromática en el estilo italiano.

La aparición del madrigal es completamente característica del Renacimiento en general y de la música italiana en particular. La forma estuvo estrechamente ligada a las palabras, poesía predominantemente petrarquiana. En verdad, la naturaleza del

madrigal italiano fue definida por una estrecha expresión de las palabras: se vislumbra un camino que conduce al canto solista declamatorio y a la ópera misma. En manos de los compositores ingleses, el madrigal prestó expresión a las palabras y se entregó incluso a la "word painting", o pintura verbal que se refiere a un tipo de música descriptiva que no se utiliza necesariamente en toda la obra sino que describe una palabra específica utilizando la música adecuada, y más adelante permaneció como una forma determinada. Las melodías fueron bañadas del canto polifónico nativo, y se basaron menos en el contrapunto estrictamente imitativo. Los ingleses evidenciaron otra vez un don para la melodía autóctona, aunque reconociendo el predominio del madrigal italiano. Lo que surgió fue una nueva forma que se combinó con el *air* inglés, y canciones solistas abiertamente melódicas con acompañamiento instrumental. El madrigal inglés no fue, entonces, ni totalmente inglés, ni justificablemente italiano, sino el resultado -como ocurre muy a menudo- de un fructífero intercambio de ideas. Este complejo período produjo mucha música refinada. El estilo más ligero de madrigal que prosperó en Italia en los años 1580 disfrutó de gran popularidad en Inglaterra inmediatamente después, aún cuando -en términos de la cantidad de publicaciones al menos- el madrigal fuera un fenómeno mucho más pequeño en Inglaterra que en Italia.

La popularidad de los madrigales italianos traducidos, combinada con desarrollos de la poesía inglesa atestiguada por los sonetos de Edmund Spenser y Philip Sidney, animaron a los compositores ingleses a escribir madrigales utilizando poesía inglesa. Tales canciones son típicamente alegres. Los textos son principalmente pastorales, amorosos o ambos, y son puestos en música empleando tanto puntos breves de imitación, como mucha homofonía, además. El punto culminante de este movimiento son seguramente las obras de Thomas Morley, cuyo estilo propio ligero y enérgico fue asumido por otros compositores ingleses. En 1601 Morley publicó *The Triumphes of Oriana*, una antología de madrigales de compositores ingleses

en honor de Isabel I. El madrigal italiano más serio de fines del siglo XVI no tuvo gran influencia en Inglaterra, aunque algunos compositores -especialmente Weelkes, Wilbye y Ward- desarrollaron el estilo, disponiendo textos más oscuros y empleando cromatismos y disonancias. La colección de Walter Porter (ca. 1588-1659) *Madrigals and Ayres* (1632), evoca el estilo del madrigal *concertato* de Monteverdi, particularmente en el empleo de virtuosismo solístico y pasajes de dúo con continuo. Para esta época, sin embargo, el madrigal en Inglaterra estaba siendo reemplazado por la canción nativa con laúd y el *ayre*.

En cuanto al estilo melódico y armónico, en muchas mentes de compositores ingleses existió una dicotomía: estaban fácilmente disponibles algunas mercancías importadas como el madrigal italiano, pero también existía un innato sentimiento por las melodías simples, que siempre habían prestado tal crédito a la canción popular inglesa. La tradición nativa, derivada del canto a voces, mantuvo su independencia a fines del siglo XVI -"conservó su aspecto"- y se liberó de la música italiana. El lenguaje melódico del temprano *In goinge to my naked bedde* de Richard Edwards (1524-1566) muestra la influencia continental pero se apoya más en los lenguajes existentes "en stock" de la canción inglesa, con sus estructuras abiertamente triádicas. Como *The doutfull state that I posses*, de Thomas Wythorne (1528-1596), que rítmicamente parece la adaptación de una *villanella alla napolitana*, pero melódicamente está arraigada en el estilo de canción folklórica inglesa. Otro compositor que resistió a la influencia italiana fue William Byrd (1543-1623). Desde sus *Songs of Sundrie Natures* (1589) hasta la última publicación del compositor - *Psalms, Songs, and Sonnets* (1611)-, mantiene un estilo más flamenco que italiano, cultivando un contrapunto aprendido y en ocasión moldeando sus textos elegidos en un lenguaje armónico bastante severo. Típicamente, evita la italianizante "pintura de la palabra". En *Come wofull Orpheus* se oye aún un fuerte molde nativo, aun si la ocasional línea

de “los más ácidos sostenidos y vulgares bemoles” fuera cromáticamente aberrante.

De todas maneras, entonces, el madrigal inglés permaneció como una actividad menos esotérica, y se convirtió en un movimiento más popular. No queda ninguna evidencia de cantantes de madrigales profesionales empleados por familias nobles, como lo eran por toda Italia. La aparición de una nueva pequeña nobleza y una verdadera clase media exigió música para uso privado. Y mientras un compositor italiano estaba natural y alegremente abocado a todas las cuestiones literarias y dramáticas, un inglés probablemente estuviera más preocupado por la cuestión musical en sí misma, por la simple armonía diatónica que coloreaba la línea melódica a su propia sutil manera, y por un empleo moderado del cromatismo dentro de una confiable estructura tonal. La música inglesa muestra más frecuentemente una tendencia hacia el tipo canción, donde todas las voces de una textura polifónica conservan igual importancia melódica. Aunque la voz superior en muchas obras de este período lleva la carga de la melodía, este predominio melódico es modificado una y otra vez por otras voces, que son igualmente melodiosas -al menos en diversos grados. Como siempre, es imposible separar completamente el pensamiento melódico del contexto armónico, incluso si un concepto mucho más claro de tonalidad -la música de Thomas Morley es un ejemplo primario- fuera típico para la escuela inglesa en esta época. La proto-tonalidad de la Edad Media tardía y el primer Renacimiento se había desarrollado hacia una tonalidad que puede ser descrita como funcional; la línea del bajo está hablando a este respecto. En el propio *Shoote false love* de Morley, las cadencias caen sobre la dominante y, en el séptimo verso del poema, sobre la dominante de la dominante. Esta solidez de estilo armónico es seguramente una característica de la música inglesa al concluir el siglo XVI. Es una especie de firmeza de la armonía que delimita el estilo inglés, mientras ella gira su cara hacia un continente igualmente progresista.

tenor, el alto y
el bajo en la
imitación de las
palabras "e'en the
sp[i]rit of
truth". Un momento
con sonido de
campanas,
armonioso, que
unifica la
polifonía y la
homofonía.

El Segundo Renacimiento de la Música Inglesa

No será sorprendente si el autor -escribiendo desde Munich- trae a la memoria la infame frase del erudito alemán Oskar Adolf Hermann Schmitz: "*Das Land ohne Musik*" (El país sin música). Este es el título de un libro que él publicó en 1904 en la capital bávara, un trabajo de sentimiento un tanto anti-británico y en el cual acusó a los ingleses de exhibir una carencia de "*Kultur*". Sus sentimientos se remontan a mucho más temprano, por lo menos a los críticos Carl Engel y Georg Weerth, y posiblemente a Friedrich Engels también. Pero fue Carl Engel, un antropomusicólogo[5] establecido en Inglaterra para esa época, quien reclamaba en su estudio de 1866 acerca de la música nacional que "*Die Engländer sind das einzige Kulturvolk ohne eigene Musik.*" (Los ingleses son el único pueblo civilizado sin su propia música.). Esta incursión en la historia cultural ayuda convenientemente al autor a saltar unos 300 años de historia de la música inglesa, una nueva "época oscura" si se quiere, durante la cual "nosotros" produjimos poca música, sin olvidar a Henry Purcell y Georg Friedrich Haendel -el compositor "inglés" más famoso del siglo XVIII.

¿Qué hace a la música inglesa tan fundamentalmente inglesa? Hasta fines del siglo XIX aún los mismos ingleses no tenían idea, y permitían a extranjeros ganar un lugar tan prominente en la vida musical inglesa, que pronto fueron considerados como “británicos”. George Frideric Handel, como pronto se estilizó a sí mismo, vivió en Inglaterra una parte sustancial de su vida, y todavía está considerado por muchos como el representante de la música inglesa por excelencia. George Grove da una astuta explicación de esto ya en 1890 en la primera edición de su epónimo *Groves Dictionary of Music and Musicians*: “Hay algo expresamente inglés en las características de Handel. Su tamaño, su enorme apetito, su gran escritura, su carácter dominante, su humor, su capacidad de negocio, todo es propio de nosotros”. En cuanto a los oratorios escritos por Felix Mendelssohn Bartholdy, los cínicos argumentarían que parecieron haber sido escritos expresamente para dar algo que hacer con su tiempo a las numerosas sociedades corales inglesas.

En todo caso, fueron Ralph Vaughan Williams (1872-1958) y Gustav Holst (1874-1934) aquellos cuyas músicas representaron un Renacimiento de la música inglesa a comienzos del siglo XX. Este movimiento, conocido diversamente como un “Nuevo Renacimiento” o un “Segundo Renacimiento” de la música inglesa, mezcló sin esfuerzo la canción popular y la himnodia inglesa con las canciones a voces y la música eclesiástica de la era isabelina, empleando formas y estilos ya extensamente explorados por Bach y Handel. Tanto para Vaughan Williams como para Holst, los grandes repositorios de música eclesiástica Tudor, como las *Cantiones Sacrae* publicadas por Tallis y Byrd en 1588, fueron fuentes tan importantes como el madrigal secular -el autor restringe la presente discusión sólo a la música profana. RVW, como sigue siendo cariñosamente conocido, escribió música coral que mostró una base firme para la generación siguiente, que incluye a Benjamin Britten y William Walton entre sus figuras principales.

Durante más de medio siglo, Vaughan Williams permaneció como un mascarón de proa de la música inglesa. Tal como William Byrd, antes que él, había ignorado en gran parte los notorios excesos del madrigal italiano, VW permaneció totalmente insensible a la conmoción producida en el método compositivo promulgado por la Segunda Escuela de Viena. Se aferró a la tonalidad. Contrapuesto a la creciente industrialización de Inglaterra, comenzó a recoger tradicionales canciones folklóricas y populares de su tierra, cuyas melodías introduciría en sus propias obras. RVW se inspiró en una tradición inglesa profundamente arraigada: el amor nacional por la canción tradicional. Fue enormemente influenciado por el recolector de canciones folklóricas Cecil Sharp, con quien se tiene que estar: “o a favor de la canción folklórica o en contra de ella, y me puse rápidamente del lado de la canción popular”, como una vez advirtió Vaughan Williams, empleando el comentario para su famoso artículo de 1912 *“Who needs the English composer”* (Quién quiere al compositor británico). El rostro de la música inglesa se había vuelto así hacia adentro otra vez, mientras la Nueva Música tomaba novedosas direcciones en Europa y el ritmo de la innovación musical excedió la capacidad del público para comprenderla inmediatamente.

El Segundo Renacimiento musical inglés fue reflejado fuertemente en aquel tiempo en una esfera particular: la crítica musical periodística nacional, sobre todo en la época del estallido de la Iª Guerra Mundial. Esto nos remite claramente al rol del periodista en la historia de la recepción de la música. La palabra “Renacimiento” en este nuevo contexto de la música inglesa fue utilizada por primera vez en septiembre de 1882 por el periodista Joseph Bennett, el principal crítico del *Daily Telegraph*. Usó el término en su reseña del estreno de la Sinfonía N° 1 en Sol de Hubert Parry, una obra vista por muchos como una línea divisoria de aguas en la música inglesa.

En general, los críticos se alinearon a uno u otro lado del gran debate musical europeo: por un lado aquellos de la convicción de Schumann y Brahms y, del otro lado, los que defendieron las versiones inglesas de este lenguaje clásicamente alemán, que consistió en un lenguaje musical en gran parte diluido perpetrado “abogados” de la escuela nacionalista menos capaces que Vaughan Williams. La música de Wagner no era la música del futuro; ésta estaba aparentemente en las prudentes manos de Charles Hubert Parry (1848-1918) y Charles Villiers Stanford (1852-1924), académicos en los conservatorios de música londinenses. Este círculo era entonces la base sobre la cual debía ser construido el nuevo Renacimiento inglés. Compositores como Walford Davies, Coleridge-Taylor, Mackenzie y Somervell fueron bienvenidos, y Delius, Bantock, Cowen, Sullivan, Elgar y Boughton fueron rechazados como “no muy británicos”. Esto dejó el debate simplemente vacío, eclipsado por el triunfo de Edward Elgar (1857-1934) en la primera década de la era eduardiana. Ciertamente, los futuros caminos que siguió la música inglesa no dependieron de una única obra, pero fue afortunado para Elgar que el director alemán Julius Butts asistiera en 1900 al estreno en Birmingham de su *Dream of Gerontius*, dirigido por Hans Richter. Esta primera excursión de la que iba a convertirse en una obra significativa del repertorio inglés, fue una debacle: el coro estaba considerablemente mal preparado; pero Butts sintió la genialidad de la partitura - quedó impresionado aparentemente por el gran arrebató del coro en “*Praise to the Holiest in the Height*” (“Alabemos al Santísimo en las Alturas”)- y, posteriormente, dirigió la obra un año más tarde en Düsseldorf, en presencia del compositor. El co-director de Butts era Richard Strauss que, impresionado por la obra, comentó en el banquete posterior al concierto: “Brindo por el éxito y el bienestar del primer músico inglés progresista, Meister Elgar”. Verdadera alabanza de la “*Land der Musik*” (la tierra de la música) para la “*Land ohne Musik*” (la tierra sin música).

Directores de coro de todo el mundo deberían explorar el expresivo *Lord, let me know mine end*, de Parry, con su fuerte acentuación y sus románticos *crescendi*, y -otra contundente obra – los *Three Latin Motets* de Stanford. Ambas obras son a ocho partes. También *Mater ora filium*, de Arnold Bax (1883-1953), es una obra de genio, un ejemplar ensayo de escritura para doble coro. Esta es música que suena mucho más desafiante de lo que es, un hecho que muchos directores con tiempo limitado de ensayo apreciarán. Muchos otros *anthems* de similar vena forman todavía parte principal del repertorio coral anglicano de hoy. La escritura vocal tonal en la música coral inglesa de fines del siglo XIX y comienzos del XX está muy influenciada por Brahms. Y otra obra significativa es *Valiant for Truth*, del propio Vaughan Williams, una versión de un texto extraordinariamente poderoso de John Bunyan. Hay también otras refinadas composiciones *a cappella* de Gustav Holst. El autor espera que esta invitación avive la imaginación de aquellos que se encargan de planificar programas corales. Pero antes de partir a este viaje de descubrimiento, vale la pena adquirir -hoy se supone en Amazon- un excelente libro de Frank Howes: *The English Music Renaissance* (Secker and Warburg/New York: Stein and Day, 1966). Este autor afirma que mientras RVW y Holst admitieron la influencia de la canción folklórica, fue la himnodia inglesa la que desempeñó, también, un importante rol para Vaughan Williams (él editó *The English Hymnal*); Holst, por su parte, hacía cantar a sus coros los madrigales de Weelkes - repertorio pionero y desatendido hasta ya comenzado el siglo XX.

Ejemplo musical 3 – Ralph Vaughan Williams: *Just as the tide was flowing*

(Click on the image to download the full score)



Una lección acerca de cómo disponer una canción folklórica que funcione bien más allá de su forma estrófica. A nivel local, la melodía original tiene unas bastante forzadas corchea con puntillo, corchea y negra en "fluyendo", pero RVW encuentra una mejor relación texto y música, disponiendo la palabra en un melisma que - literalmente- fluye.

(Reproduced from "Five English Folksongs" by kind permission of Stainer & Bell Ltd.)

[1] N. del T.

[2] Acerca de las sensaciones del sonido como una base fisiológica para la Teoría de la Música

[3] N. del T.

[4] N. del T.

[5] N. del T.

Graham Lack estudió Composición y Musicología en el Goldsmiths' College y el King's College, *University of London* (BMus Hons, MMus), Pedagogía Musical en la *University of Chichester* (Certificado Estatal), habiéndose mudado a Alemania en 1982 (Universidad Técnica de Berlín, *Doktorarbeit*). Presidió el simposio Música Contemporánea Finlandesa (*University of Oxford*, 1999) y 1^{er} Simposio Internacional Institutos de Compositores (*Goethe Institut*, 2000), y contribuye con el *Groves Dictionary* y *Tempo*. Sus obras *a cappella* incluyen *Sanctus* (Queens' College Cambridge), *Two Madrigals for High Summer*, *Hermes of the Ways* (Akademiska Damkören Lyran), y un ciclo para The King's Singers, *Estraines*, grabado en Signum. El Coro Filarmónico de München le encargó *Petersiliensommer*, el Coro Bach de München *Gloria* (coro, órgano, arpa). *The Legend of Saint Wite* (SSA, cuarteto de cuerdas) ganó un premio en la competencia 2008 de la BCC. REFUGIUM (coro, órgano, percusión) fue estrenada por el Trinity Boys Choir en London en 2009. Entre las obras recientes están *Wondrous Machine* para multi-percusionistas Martin Grubinger, *Five Inscapes* para orquesta de cámara y *Nine Moons Dark* para gran orquesta. Proyectos futuros incluyen un



Primer Concierto para piano para Dejan Lazić, *The Windhover* (violin solo y orquesta) para Benjamin Schmid, *The Pencil of Nature* (musica viva), *A Sphere of Ether* (Young Voices of Colorado), y una cantata *The Angel of the East*. Miembro Correspondiente del Institute of Advanced Musical Studies *King's College London*, asistente regular a las conferencias ACDA. Editores: Musikverlag Hayo, Cantus Quercus Press.

E-mail: graham.lack@t-online.de