

Falsetistas, Castrati y Sopranos...

Diferentes Timbres para una Misma Parte

Andrea Angelini, Director Coral y Editor del BCI

La técnica del falsete jugó un rol vital en la música polifónica temprana, habiendo aparecido mucho antes de que fuera descrita en tratados formales o utilizada en interpretaciones musicales del Renacimiento. Ya en el siglo 13, Jerome de Moravia^[1] en su *Discantus position vulgaris*, mencionó tres tipos de registros vocales: la 'vox pectoris' (voz de pecho), la 'vox guttoris' (voz de garganta) y la 'vox capitis' (voz de cabeza). Hasta el siglo 19, todo lo que era llamado 'vox capitis' (que luego sería llamada "voce di testa") puede ser atribuido a la técnica del falsete. Durante el Medioevo tardío, la apreciación de diferentes registros vocales se agudizó cuando la tesitura se expandió en varias líneas melódicas (debe tenerse en cuenta que los coros de iglesias estaban exclusivamente compuestos por hombres, y esto conllevó algunos problemas asociados con el empleo de la voz masculina por fuera de su registro natural). El uso de niños sopranos para las partes más altas ya era mencionado en los tratados del siglo noveno, cuando el autor de la *Scolica Enchiriadis*, afirmó que en la interpretación del organum paralelo "no había ninguna duda de que las voces más altas pueden ser encomendadas a los niños".^[2] Sin embargo, a juzgar por la evidencia pictórica de la época, es muy claro que en los siglos subsiguientes las partes más altas no eran cantadas exclusivamente por niños sino por hombres, que cantaban en falsete cuando éste fuese necesario.

La apreciación de las diferencias de timbre entre las voces masculinas se incrementó gradualmente con la difusión de la música polifónica. Durante la segunda parte del siglo 15, por ejemplo, hubo un creciente interés en la voz del bajo que puede observarse parcialmente en la composición de líneas separadas de contrapunto (*contratenor bassus*), pero también puede verse con más claridad en el énfasis que se le daba a las voces bajas con el objetivo de crear una nueva sonoridad. La nomenclatura vocal que acompaña esta nueva apreciación e interés viene del prefijo griego Bari- y produjo una gran variación de términos entre los que se incluyen: *baricanor*, *baripsaltes*, *bariclamans*, *barisonans* y *baritonans*. Compositores como Pierre de La Rue y Johannes Ockeghem escribieron obras que empleaban dos partes por debajo de los tenores. La *Missa Saxsonie* de Nicholas Champion (1526) contiene una parte para bajo (La-Re4) y, debajo de ésta, una parte para el *baritonans* (Fa-Si). No debe sorprendernos, entonces, que Johannes Tinctoris hablara de Ockeghem como el mejor bajo que jamás había escuchado. Sin embargo, este manierismo por las voces bajas o graves no duró mucho tiempo, y, por lo tanto, en el Renacimiento tardío las voces masculinas fueron eventualmente divididas en *Bassus*, *Tenor*, *Altus* y *Cantus* o *Discantus* (ésta última normalmente interpretada por falsetistas hasta el final del siglo 16).

Los cantantes no fueron famosos antes de la segunda mitad del siglo 16. Se consideraba que los cantantes tenían una gran habilidad para interpretar música compuesta por otros, pero eran vistos como meros intérpretes y casi nunca eran mencionados en la prensa escrita de la época. Los primeros cantantes que fueron ampliamente reconocidos fueron los trovadores del siglo 11 al 13. Estos cantantes combinaban magistralmente las habilidades del poeta, del compositor y del cantante y así se ganaban cierto reconocimiento. El movimiento poético 'Minnesang',^[3] presentado precisamente por poetas cantantes que también componían sus propias canciones, tuvo un efecto importante en el desarrollo de los centros

culturales de Francia, de los Países Bajos y de Italia hasta principios del siglo 16. En un manuscrito anónimo del siglo 14, Philippe de Vitry, por ejemplo, es descrito como “la flor y la joya de los cantantes”, mientras que Paolo da Firenze fue, asimismo, uno de los muchos compositores de esa época que también eran aclamados como cantantes. El trabajo de Dufay, La Rue, Josquin, Obrecht, Agricola y otros más, que pasaron sus vidas profesionales en varias cortes reales de Europa del Este, consistía no sólo en componer sino también en cantar. Los cantantes flamencos fueron especialmente solicitados luego de que las Cortes italianas, incluyendo las de Nápoles, Milán y Florencia, empezaran a imitar al Coro Papal de la segunda mitad del siglo 15. Por primera vez, cantantes extranjeros estaban formando parte de los conciertos públicos.

Hacia mediados del siglo 16 un buen número de tratados musicales, entre ellos el *Fontegara* (Ganassi del Fontego, 1535), el *Tratado de Glosas* (Diego Ortiz, 1553) y el *Compendium Musices* (Adriano Petit Coclico, 1552), muestran un nuevo énfasis en el arte del canto que cada vez está más entrelazado con el arte de la ornamentación.^[4] Esto se debió, sobre todo, al surgimiento de esta misma técnica entre los instrumentistas. De hecho, muchos de estos tratados estaban dirigidos a flautistas e intérpretes de la viola da gamba, así como a otros instrumentistas. Por lo tanto es bastante obvio que la nueva técnica no estuvo dirigida exclusivamente a los que tenían un particular interés o a los que creían en la suma importancia de la música sacra. Los cantantes empezaron a experimentar con estas nuevas posibilidades estilísticas en las interpretaciones de música profana, especialmente de madrigales, aunque la nueva técnica de ornamentación podía ser aplicada a motetes y otras composiciones sacras.

El desarrollo más sobresaliente en la historia del canto de la segunda mitad del siglo 16 fue seguramente el descubrimiento y la utilización de la voz femenina (especialmente las sopranos) tanto para la interpretación de la música ya existente, como

para la escritura de nuevas piezas, siendo este un factor revolucionario. Desde el Medioevo hacia adelante hay bastante evidencia de que las mujeres formaron parte de la interpretación de la música profana, pero su participación era vista como un añadido opcional en vez de ser una parte esencial. Había, sin duda alguna, un gran número de mujeres e instrumentistas en las Cortes europeas. Sin embargo, es difícil encontrar un registro que lo sustente: como cortesanas, ellas no recibían un salario, y por lo tanto, no aparecen en los registros financieros de la época. En cualquier caso, al comienzo del siglo 16, varias mujeres nobles se interesaron profundamente en la práctica de la música. Isabella d'Este, *Marchesa* de Mantua (1474-1539) es un ejemplo excelente. Como atenta patrona de las artes en general y de la música en particular, ella también tocaba el laúd, cantaba y coleccionaba instrumentos musicales. En los años en que la *Marchesa* vivió, toda la música profana utilizaba una tesitura moldeada alrededor de la voz masculina y la parte del falsete nunca subía más alto que un Re5. Por contraste, los madrigales de los años subsiguientes reflejan el descubrimiento de la voz de la soprano. El compositor Nicola Vicentino de Ferrara, que vivió durante la segunda mitad del siglo 16, distinguió entre las piezas compuestas *a voce mutata* (sin voces femeninas) y las compuestas *a voce piena* (voces masculinas y femeninas). Además, él escribió madrigales en los cuales las sopranos deben cantar notas más altas que el Sol5.

Este desarrollo que se produjo en varias cortes del norte de Italia así como en Roma, llegó a su clímax en Ferrara durante el reino de Alfonso d'Este. Él reunió a un ensamble de músicas virtuosas para su *Concerto delle Dame* (Ensamble de mujeres)^[5], entre las que se encontraban Lucrezia Bendidio, Tarquinia Molza y Laura Pavarara (a esta última le dedicaron un número impresionante de madrigales). Esta nueva sonoridad de voces altas, en la mayoría cantadas por mujeres, fue utilizada por Claudio Monteverdi en la composición de su Primer Libro de Madrigales (1587), en el cual la sección de

los bajos se queda callada por al menos los primeros ocho compases, mientras que las sopranos y otras voces altas presentan la textura de la pieza. Este nuevo estilo trajo consigo un fuerte elemento de virtuosismo a todos los cantantes, desde el bajo hasta la soprano. Sin embargo, el arte de la ornamentación improvisada muchas veces era demasiado extremo o de mal gusto, y por ello fue criticado fuertemente. Giovanni de'Bardi, en su tratado sobre la música antigua y la manera correcta de cantarla, dirigido a Giulio Caccini (c. 1578), se queja de los cantantes que arruinaban los madrigales con sus "pasajes desordenados" hasta tal punto que el mismo compositor sería incapaz de reconocer su propia obra. Una queja similar fue presentada por Pietro Cerone en su *El Mellopeo y Maestro* (1613). Fue por esto que algunos compositores empezaron a escribir los elementos de la improvisación ellos mismos. Por ejemplo los Libros Octavo, Noveno y Décimo de Madrigales de Giaches Wert, compuestos entre 1586-1591, contienen, ya escritas, las partes que antes debían ser improvisadas.

La pasión por la ornamentación vocal encontró su expresión natural en la monodia. Su representante más brillante fue Giulio Caccini (c. 1554-1618) quien, en *Le Nuove Musiche*, describió un elaborado estilo de ornamentación vocal, bien diferente al de la música instrumental. Caccini prosiguió en 1614, con gran lujo de detalle y esfuerzo, a proveer una detallada descripción del arte en *Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scriverle* (Nueva música y nuevas maneras de escribirla). El estilo pedía no sólo elaboradas ornamentaciones en el sentido estricto de la palabra, sino también una nueva utilización de inflexiones dinámicas, de la declamación y de la postura. En cualquier caso, el factor más importante para el futuro de la música vocal fue que el estilo monódico enfatizó la declamación libre de las líneas melódicas, sin ninguna restricción al ritmo que debía adoptarse; como si fuera una narrativa musical ('casi como una conversación armónica'). Este manierismo, el primer paso hacia

el 'estilo recitativo, se convertiría en una parte indispensable del lenguaje de las cantatas, de los oratorios y de las óperas por los próximos dos siglos. El estilo recitativo es, sin duda alguna, el ejemplo más celebrado de cómo la práctica musical puede alterar radicalmente tanto la estructura formal de la música vocal, como cambiar completamente la manera de aproximarse a ésta.

El período de 1575 a 1625 fue testigo de dos desarrollos importantes en la historia de la música vocal: la aparición de los castrati y el nacimiento de la ópera. La voz castrato aparece por primera vez en los coros de iglesia. El descubrimiento de la aguda voz femenina en la música profana había creado una textura nueva y emocionante que la Iglesia de la Contrarreforma no podía ignorar. Como las mujeres tenían prohibido participar activamente en la música litúrgica, sólo los castrati podían ofrecer la sonoridad que tanto se buscaba, y entonces, todas las consideraciones morales fueron puestas a un lado. Esta tradición del ritual de la castración que venía del antiguo oriente y de los bizantinos, era llevada a cabo para presentar algo extraordinario a los creyentes: una voz celestial, incomparable, con cualidades sobrenaturales. Fue desarrollada en Italia desde el principio del siglo 16, encontrando tierra muy fértil en la Ciudad Eterna, donde la ordenanza de San Pablo, imponiéndole el silencio a las mujeres en la iglesia, era observada al pie de la letra (Corintios 1 14:34). Los castrati fueron muy exitosos en Roma del siglo 16, encontraron allí el ambiente musical y cultural perfecto en las producciones floridas y polifónicas que proliferaban durante esa época. Sus voces artificiales, angélicas y sin embargo potentes, parecían estar diseñadas a propósito para dejar a las congregaciones con la boca abierta durante las interpretaciones litúrgicas, volviéndose así un magnifico intermediario entre Dios y el hombre. El primer castrato en entrar en la famosa Capilla Papal fue probablemente Francisco Soto de Langa en 1562, seguido luego en 1599 por los dos primeros gran virtuosi Pietro Paolo Folignato y Girolamo

Rossini. El éxito de estos ángeles de dorada voz fue tal que el Papa Clemente VIII proveyó para que la Capilla Papal gradualmente sustituyera a todos los coristas con castrati. Por lo tanto, va sin decirse, que aunque no fue legal, la práctica de castración fue aceptada tácitamente por la Iglesia para amoldar la voz del ser humano al servicio del 'Todo Poderoso'.



A caricature of the famous castrato Farinelli in a female role, by Pier Leone Ghezzi 1724

Al mismo tiempo, los castrati también eran empleados por los compositores de ópera, quienes sabían utilizar mejor sus cualidades que aquellos que sólo componían música sacra. Sin embargo, los castrati sobrevivieron en coros de iglesia hasta principios del siglo 20: el castrato Alessandro Moreschi grabó algunas piezas antes de retirarse en 1913 como director de la Capilla Sixtina y murió en 1922.

[1] Jerome di Moravia fue un fraile dominicano de origen desconocido y un músico teórico del Medioevo que murió después de 1271. Se piensa que trabajó en París en el Convento de la Rue Saint-Jacques.

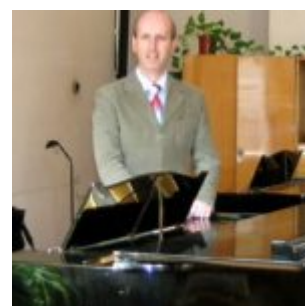
[2] La *Scolica enchiriadis* es un tratado musical anónimo, compañero de *Musica Enchiriadis*, del siglo noveno. Estos tratados fueron originalmente atribuidos a Hucbald, pero varios expertos modernos ya no aceptan esta teoría.

[3] Movimiento poético que surge en el siglo 12 tardío en Alemania con algunas similitudes con el *Stil Novo* italiano. El Minnesang estaba modelado en las obras de los trovadores Provenzales y fue influenciado por la poesía lírica del Culto a la Virgen María. El Minnesang alemán basado en Austria y en Baviera se distingue bastante, sin embargo, del Aristotelianismo del *Stil Novo* y de la sensualidad de los trovadores: la dama, no sólo inalcanzable sino también casada con un señor feudal, es objeto de un amor nostálgico y no de un deseo directo. Volviéndose así una dedicación a la fusión de las dos almas.

[4] La ornamentación se refiere a una sucesión de notas generalmente cromáticas que se insertaban en casi cualquier parte de una melodía y que casi siempre estaban escogidas por el compositor. Las notas de la ornamentación son más pequeñas y son improvisadas de acuerdo a la preferencia del intérprete ya que no están delimitadas por una estructura rítmica rígida. El origen de el termino italiano *fioritura* probablemente viene del latín *florificatio vocis*, del cual también vienen los términos *contrappunto fiorito* y *stile fiorito* o estilo florido.

[5] De acuerdo a crónicas contemporáneas, la fama del grupo se desprendía de la habilidosa integración de los instrumentos y la música vocal. Su talento, especialmente en la interpretación de madrigales, combinado con la fascinación de los gestos físicos de las mujeres, explican la popularidad del *Concerto delle Dame*. El *Concerto Secreto* ofrecía conciertos diarios en las cámaras privadas de Margherita Gonzaga, quien fuera también una bailarina excelente y una música de un cierto refinamiento. El Duque, orgulloso de los conciertos de sus damas, escribió una crónica donde detallaba todo su repertorio. Durante los conciertos que eran públicos, él lo enseñaba a miembros selectos del público que en su mayoría eran nobles o intelectuales. Sin embargo, prohibió que estas composiciones fueran impresas y diseminadas, probablemente para mantener el aura de misterio que prontamente envolvería al *Concerto delle Dame*. Llegada la muerte del Duque Alfonso II d'Este, los libros desaparecen, haciendo imposible la labor de encontrar cuál era el verdadero repertorio del grupo, con la excepción de las obras de Luzzasco Luzzaschi.

Andrea Angelini, tiene un grado como pianista y como director coral. Lleva una intensa vida artística y profesional a la cabeza de varios coros y conjuntos de música de cámara. Gracias a su particular experticia en la música del Renacimiento ha liderado numerosos talleres y conferencias alrededor del mundo y es citado con frecuencia para actuar como juez en las más importantes competencias corales. En conjunto con Peter Philips ha enseñado por muchos años la clase para directores y coristas internacionales en Rimini. Es director artístico del festival coral *Voce nei Chiostri* y de la Competencia Internacional de Rimini. Desde 2009 también es editor del BCI. Como compositor



sus obras han sido publicadas por Gelber-Hund, Eurarte,
Canticanova y Ferrimontana. Correo
electrónico: aangelini@ifcm.net

Traducido del inglés por Pedro Pizano, EEUU

Edited by Gillian Forlivesi Heywood, Italy