

Interpretar la polifonía (parte 2)

Por Peter Philips, director de los Tallis Scholars

The image shows a complex musical score for a polyphonic setting of the Mass. It features multiple staves for different voices, including Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Latin, with words like 'sol', 'fa', 'mi', 're', 'ut' repeated across the staves. The score is written in a traditional notation style with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'sol fa mi re ut / fa mi re ut is o / la mi re ut ut li / la sol re ut / sol fa ut ri b / la fa mi so li / la sol mi re / sol fa re ut / fa mi ut a b / la mi re s li / la sol re ut / sol fa ut ri b / la fa mi a li / la sol mi re / sol fa re ut / la fa mi ut s b / sol mi re 4 / la / la sol / la sol fa / la sol fa mi / la sol fa mi re / la sol fa mi re'. The score is divided into sections: 'responsorio', 'conclinator', 'oratorio', and 'gusto'. There are also some annotations in Spanish at the bottom, such as 'Prima obertura b° a primera reduccion de b° de cinco llanos.' and 'Octava reduccion de cinco llanos e° de re.'.

La arquitectura de la polifonía

Un posible obstáculo al que nos enfrentamos en ciertas obras de polifonía es la falta casi absoluta de material que se repita, lo que puede poner a prueba la capacidad del director para dar forma a una pieza. El motete estándar o los movimientos de misas escritos tras 1520 están compuestos por una serie de esquemas imitativos, una nueva serie de puntos imitativos convertidos en requisito en cada conjunto de palabras: el *Sicut Cervus* de Palestrina es el típico ejemplo. Teniendo en cuenta que desde entonces, y especialmente en las sonatas, la mayoría de la música se ha basado en la recapitulación (tanto por su efecto intelectual como emocional), ¿cómo podemos interpretar una fórmula tan insulsa?, ¿cuáles serán los puntos de contraste? Si no hay recapitulación, no tiene sentido crear repeticiones y a partir de ahí dirigirnos hacia el gran final. Nos podemos basar en una expresión composicional de la polifonía muy consistente, pero no desde el punto de vista de comienzo, mitad y final, puesto que no existe intento alguno de usar la armonía como

una fuerza controladora o en cierto sentido emotiva. El trasfondo armónico en polifonía es con frecuencia extremadamente simple; esta es la razón por la que no conseguimos un resultado real al cantarla en recintos con mucha reverberación, en los que todo el mundo percibe la parte escrita como una serie de acordes muy básicos que se repiten constantemente. Es en este caso cuando el compositor de hoy en día vuelve a ver como se tambalean sus ideas preconcebidas.

La clave está en tener un buen sentido de la arquitectura general de la música, además de juzgar cada pieza por sus méritos. Si la música es sencilla, es inútil fingir lo contrario. No se debería dudar de que cada pieza polifónica, por simple que sea, puede llevarse a cabo si el sonido básico del grupo es integrador, aunque tenemos que pensarnos dos veces lo de meter en el programa música simple para una gran ocasión. El *Dorian Service* de Tallis, por ejemplo, no resulta apropiado para un gran concierto una sala sinfónica. No obstante, incluso las piezas más imponentes siguen este planteamiento básico, que consiste en una serie de secciones imitativas que se conectan exclusivamente por una expresión musical estrictamente controlada. Pueden fluctuar con la más brillante de las ideas y efectos polifónicos, pero, a no ser que tengan una estructura de *cantus firmus*, pocas veces generan ese sentimiento de avanzar desde un punto de vista emocional a otro. La música renacentista está más relacionada con contemplar un estado de ánimo concreto, sugerido por las palabras, que con el hecho de avanzar por una secuencia de estados de ánimo. No obstante, se espera que el director contemporáneo vaya más allá de crear un sonido constante, especialmente si la pieza con la que está trabajando dura más de 20 minutos en un solo movimiento, como en el caso de las majestuosas antífonas inglesas. En casos como estos, la percepción arquitectónica es crucial. Una pieza como el *Gaude Gloriosa* de Tallis, pondría contra las cuerdas el control de la mayoría de los directores sinfónicos con experiencia previa, pues todas y cada una de sus escasas cadencias aportan

algo al producto final, puesto que se encuentran estratégicamente colocadas no solo para completar una sección, sino como un trampolín que conduce al "Amén", la última pieza de esta inmensa estructura. Considero que es necesario que el director sepa con exactitud, a medida que se va acercando a ellas, en qué lugar se encuentran esas cadencias en relación al conjunto de la obra, si quiere aprovechar al máximo las potentes últimas páginas. De hecho, el *Gaulle Gloriosa* no es una de las piezas más modulares, a pesar de tratarse de una de las obras de un solo movimiento más largas. Nos muestra la sofisticación del estilo imperante durante reinado de la Reina Mary, que Tallis pudo plasmar sobre papel y convertirlo en algo que fluye de manera irresistible sobre un lienzo tan rico. Hay muchas otras piezas, más cortas, que puede parecer que están cortadas sin razón aparente, simplemente porque el compositor tenía que pasar al siguiente grupo de palabras. El *O Bone Jesu* de Parsons es un buen ejemplo. El lugar en el que se encuentra la última sección, *Fac mecum*, representa uno de los típicos retos para el director. Parece que todo se ha dicho ya en la música: como resulta habitual y ya ha ocurrido en varias ocasiones en la pieza, las secciones se han enmarcado con una frase homofónica que comienza con la invocación "O", siendo especialmente poderosa la que ocurre justo antes del *Fac mecum*. ¿Cómo puede avanzarse tras esta parada no deseada, especialmente teniendo en cuenta que no hay más ayuda a la hora de volver la vista atrás al material antiguo? La respuesta es simple: no debemos pretender que se trate de algo diferente a lo que es, y hemos de afrontarlo como lo que ha ocurrido hasta ese momento, musicalmente hablando, y lo que acontecerá en adelante. Tras la gran cadencia que le precede, tan solo queda retirarse. Intentar mantener esa intensidad sería un engaño, pues en una o dos páginas se cantará el "Amén". Creo que el poder de ese "Amén" dependerá de cómo se hayan preparado los intérpretes desde el principio, y no solo porque se hayan acordado repentinamente de ello al llegar al *Fac mecum*.

Parsons pone a prueba nuestro sentido arquitectónico, más de lo que es habitual, en *O Bone Jesu*, por lo que todos los directores que se hayan formado bajo la influencia de construcciones más simétricas de música posterior van a ver que todas las composiciones polifónicas se ponen a prueba de esta forma. Parsons seguía escribiendo según la expresión de mitad de siglo, y es cierto que la música del Alto Renacimiento termina llegando, tarde o temprano, a una práctica más familiar. Un motete como el *Civitas sancti tui* de Byrd no tiene una dimensión arquitectónica como la que he descrito anteriormente, pues se basa en el propio texto de tal forma que la lógica de las palabras, por si solas, es suficiente para ponernos en marcha. Uno tendría que ser de piedra para fracasar intentando hacer algo con la última sección, *Jerusalem desolata est*; no hace falta planearlo tal y como los *Amens* en su sentido más abstracto, pues es en ese tipo de escritura, en la que se canta un melisma durante tanto tiempo, cuando se tiende a olvidar el sonido vocal con el que se ha comenzado y hay que volver a la página anterior para encontrar el comienzo de la palabra. Byrd, como Lassus, tenía un sentido que tiraba hacía lo barroco a la hora de escribir las palabras, que no obstante resultaba oblicuo.

Adquirir este sentido de la arquitectura lleva tiempo, mucho más para Tallis y Parsons que para Byrd (y más aún para los compositores de la generación anterior, como Josquin e Isaac, que para los del Alto Renacimiento, como Lassus y de Rore). Esto requiere plantear algunas preguntas sobre el proceso de ensayo. Sin duda, el director debería intentar acudir al primer ensayo de una gran pieza de polifonía abstracta sabiendo cómo quiere moldearla. El problema está en que, por mucho análisis que se haga de la pieza en silencio, o por mucho que se toque al piano, el director nunca podrá saber con exactitud lo que tiene que saber. No solo es complicado imaginar cómo sonarán seis o más líneas polifónicas a la vez, sino que también es difícil separarse del clima que sugieren los textos: la mayoría de esta música tiene lógica propia.

Intentar explicar esto con palabras, y a partir de ahí mediante esquemas dinámicos escritos en copias, nos llevará a un resultado poco orgánico, además de que quizás lleve bastante tiempo conseguirlo. Sin duda es mucho mejor que experimentemos la música como tal un cierto número de veces antes de poder afirmar que la conocemos. De hecho, este es uno de los puntos fuertes de la polifonía, pues la mayoría de las piezas son lo suficientemente complejas como para soportar ser reinterpretada casi infinitas veces y como para que los intérpretes aún sigan encontrando nuevos puntos de vista en ella. El caso ideal sería cantar la música en repetidas ocasiones en los ensayos, antes de presentarla al público; sin embargo, esto tiene éxito relativamente pocas veces, tanto en el contexto amateur como en el profesional. Una buena interpretación de la polifonía dependerá del grado de soltura con el que se domine una sucesión sin límites de detalles minúsculos, que los cantantes deben asimilar durante los ensayos y que no deben exagerados durante la interpretación en público, aunque si se puede llegar a recordar todos y cada uno de ellos. La única forma de conseguir esto es sentirlo de forma instintiva mientras se canta, lo que supone una prueba tanto de musicalidad como de técnica vocal. Esos ensayos que se estudia la polifonía rápidamente, sirven simplemente para comprobar que las notas son correctas (tanto en las copias como a la hora de cantar), lo que suele significar que solo se interpreta la pieza completa una sola vez antes de presentarla al público.

En esta cuestión de arquitectura general, las misas, y especialmente las misas parodias, se consideran un caso aparte. En muchos parámetros polifónicos del Ordinario hay bastante material que, efectivamente, se repite una y otra vez, aunque no exactamente siguiendo el sentido posterior de la recapitulación. Un problema con el que se encontraba el compositor de un Gloria o un Credo era cómo ajustar un texto tan largo. Una forma para inventar nuevos puntos de imitación para cada subcláusula era modificar algunas de las antiguas

que se toman como referencia del modelo. Por otra parte, uno de los placeres de dirigir una de esas misas parodias, es, por ejemplo, comprobar como un compositor con imaginación vuelve a presentar ese antiguo material con palabras nuevas. Mediante esta forma de volver a aprovechar el material común, los cinco movimientos de la composición se unían entre sí, lo que obliga al director a pensar con detenimiento sobre las velocidades relativas en beneficio de la variedad. En un principio, por supuesto, los movimientos se interrumpían en secciones para permitir el sermón hablado, algo que, sin duda, quitaba la presión de tener que crear sutiles cambios de velocidad; no obstante, la forma que tiene el concierto contemporáneo de cantar un arreglo para misa, movimiento tras movimiento, de forma seguida, es muy interesante. Me atrevería a decir que, en manos de un maestro, la técnica de parodia se beneficia de nuestra presentación en forma de "sinfonía" de cinco movimientos. Sin embargo, quizás es más preciso comparar este conjunto gigante de variaciones a un tema y no a una sinfonía, a pesar de que cada movimiento tiene su carácter. En el Angus, por ejemplo, lo normal es que la secuencia termine generalmente con un movimiento lento.

En este contexto resulta de gran ayuda que el director tenga una buena visión de la arquitectura en general, esta vez sobre cinco movimientos. Si este es el caso, el director puede, por ejemplo, pensarse dos veces si quiere llevar la primera sección del Credo a la misma velocidad con la que ha terminado el Gloria, algo que, al mismo tiempo, puede retomar el tempo del comienzo del Gloria. En contextos más elaborados, hacer que el Credo sea una especie de reflejo del Gloria significará que muchos minutos de la interpretación van a contar fragmentos significantes de música al mismo tempo (en el caso de la *Missa Si Bona Suscepimus* de Morales, por ejemplo, se llega a los 25 minutos), lo que supondría desperdiciar una gran oportunidad.. No me refiero ni mucho menos a algo radical: muchos cambios sutiles pueden dar el mismo sentido de un nuevo contexto que cambios más grandes. Variar los tempos

de forma sutil proporcionará una nueva perspectiva al material antiguo, algo que encaja bastante bien en el principio básico de una misa parodia. La cuestión sobre si cambiar la velocidad en mitad de un movimiento (como por ejemplo, acelerar en *pleni sunt caeli* y bajar el ritmo en *Et incarnatus est*) es, en términos musicales, parte del mismo proceso de creación de perspectiva. Dicho de otro modo: el material que se toma prestado puede mejorarse tanto poniéndolo encima de la mesa e inspeccionándolo a distintas velocidades como llevándolo a distintos contrapuntos (y si entran en juego los dos, mucho mejor). De esta forma, el director puede tener un asiento en primera fila durante el proceso creativo, especialmente si el compositor no ha sido especialmente creativo durante la composición de su parodia (se me ocurre el ejemplo de Lassus).

Timbres vocales y número de cantantes para una parte

He hablado de mi ideal sonoro pero no del tipo de voz encargada de producirlo. Tal y como la escucho, la polifonía necesita voces brillantes, fuertes, ágiles y directas (pero no blancas), que tengan un buen *legato* natural en un rango amplio. La forma en la que Virginia Woolf expresaba el estilo de la prosa de Proust (se cita en la página 14) resume mis ambiciones perfectamente. Otros directores que especializados en música del Renacimiento, especialmente aquellos que no son ingleses, como Paul van Nevel, parecen pensar que se necesitan voces pequeñas, más parecidas al timbre de una flauta de pico que a una trompeta natural. Esto puede reflejar el tipo de cantante disponible en ciertas zonas, que, en el momento en el que recibe cualquier tipo de formación vocal y aprende a proyectar la voz, lo hace con *vibrato*, obligando a Paul y sus colegas a utilizar a voces con poca formación a priori. No obstante, también puede pensarse que la claridad de la escritura de cada parte se presenta mejor en voces con pocos matices. Comparto hasta cierto punto esta visión y admiro las distintas versiones de van Nevel de obras que también nosotros hemos cantado, especialmente en el caso de grandes piezas,

como la Misa en 12 partes de Brumel, el Spem de Tallis, o el Canon en 24 partes de Josquin. Sin embargo, el efecto general es menos emocionante, menos brillante y demasiado rígido. Quiero un núcleo de acero en términos sonoros, y creo que a la hora de intentar crearlo hemos potenciado el desarrollo de un nuevo tipo de voz profesional, de las que llegan hasta la última fila de la Sydney Opera House sin un *vibrato* distorsionador (todo esto teniendo en cuenta que siempre habrá algo de *vibrato*).

Las grabaciones de Van Nevel muestran que estaría de acuerdo conmigo cuando afirmo que la audibilidad de todas las voces de forma equitativa es algo fundamental a tener en cuenta cuando se canta polifonía. Ignorarlo es mostrar escaso respeto hacia la naturaleza de su escritura. Esa claridad necesaria solo puede conseguirse con una buena afinación y un buen empaste. Una mala afinación tendrá como resultado una textura confusa y hará que las líneas se distorsionen, y un mal empaste hará que las voces individuales sobresalgan en la textura, haciendo de forma sistemática que unas líneas sean más audibles que otras. De ello se deduce que quiero un cantante que pueda cantar con color y afinado, sin generar interferencias, que pueda escuchar mientras canta con gran volumen, y que goce de la flexibilidad de cantar con sensibilidad en la gran variedad de tesituras que usaban los compositores renacentistas, pues, para gran parte de ese período, el sistema SATB contemporáneo se implementa de forma poco precisa. Elijo dos cantantes por voz en lugar de uno solo porque uno de mis objetivos es conseguir un sonido coral empastado, no el sonido que se produce al tener una sola voz por línea, con todos los cortes en el *legato* que eso implica. Supongo que, en el fondo, optaría por lo que hicieron las principales fundaciones corales renacentistas, que no es más que escoger a la gente con mayor inteligencia musical, y no solo aquellos con voces bonitas.

Ha sido fundamental que en todas las voces, los cantantes

elegidos pudiesen unirse al grupo con los mismos tipos de voz, pero ha sido aún más importante en el caso de las sopranos. Una vez conseguido, para mantener ese ideal, las sopranos han tenido que seguir unas normas más estrictas que las de los cantantes en las partes más graves, no solo por cantar siempre dos por voz (incluso en música a ocho voces en la que las otras líneas las cantan solo), sino que han tenido que trabajar de forma más precisa para “escalonar la respiración”. Se han dado ocasiones en las que el público no se ha dado cuenta de la presencia de un alto, tenor o bajo que no resultaba apropiado para la pieza (aunque escucharlo repetidas veces revelaría este hecho); no obstante, es imposible ocultar un timbre de soprano que no resulta adecuado para la pieza, se percibe desde la primera frase. Quien siga pensando que estas sopranos suenan como chicos demuestra que la persona que lo piensa no ha escuchado detenidamente ninguna de las voces. Sin duda, estas sopranos suenan MÁS a chico que las sopranos operísticas tradicionales, pero este es un parámetro tan amplio sobre lo que aquí se está discutiendo, que resulta verdaderamente irrelevante.

Por lo tanto, ¿cuál es el número ideal de personas por voz? Desde el principio decidí que dos era el número ideal. Con dos tienes un sonido coral apropiado en el que los participantes pueden estar cerca el uno del otro, mientras mantienen un *legato* sin interrupciones mediante la técnica de la respiración escalonada. Tienen más posibilidades de fundirse en el conjunto mejor que una sola persona, pues en ese caso, el peligro de que emerjan voces individuales es mayor. Una sola persona para una sola línea tiene la ventaja obvia de una interacción fácil entre los cantantes, y en ese caso, las posibilidades de hacer fraseo sutil y *rubato* aumentan; no obstante, esto solo funciona verdaderamente bien en música que tiene líneas cortas o que se puede subdividir con facilidad. Las líneas más largas y el auténtico peso sónico de la polifonía de mediados del período necesitan, en mi opinión, un conjunto de cámara.

Con tres o más voces para una parte se puede crear este sonido de peso; sin embargo, a medida que los números crecen, la ley de los rendimientos decrecientes puede entrar en juego. Con tres cantantes por voz, se presenta el problema de que dos de ellos no están junto al otro, lo que reduce la fluidez de todo lo que tienen que hacer como si fuesen uno: respirar, afinar, empastar. Con cuatro, esta falta de fluidez será mayor, y así seguirá a medida que el número crezca. Creo que en el momento en el que hay más de tres cantantes se obtiene un sonido diferente, y normalmente contamos con un tipo distinto de cantante: el sonido es más genérico, la responsabilidad de cada participante se reduce hasta tal punto que yo, como director, tengo que decidir todo, puesto que nadie en el coro puede escuchar lo que hacen los demás. Con dos, todo el mundo puede unirse, puesto que escuchan lo suficiente para hacerlo y aun así, el sonido es coral. Como he explicado anteriormente, es mejor si todo el mundo contribuye a la interpretación a medida que transcurre el concierto, tanto los cantantes como el director. Aumentar la cifra de participantes reduce las posibilidades de que esto ocurra.

Puedo aceptar que tres o cuatro voces para una sola línea pueden fundirse bien, teniendo en cuenta una visión correcta en todos los cantantes y un edificio sin demasiada reverberación.

Y una vez dicho esto, llegamos a otro punto clave, que se dejaba de lado en el enfoque anterior de esta música. Desde hace mucho se ha pensado que las amplias iglesias con buena acústica eran los mejores lugares para cantar; la visión del coro angelical desde la distancia y su sonido nublado por la reverberación de la nave gótica ha demostrado ser algo muy seductor y persistente en el tiempo. El problema reside en que hasta la más mínima reverberación puede destruir la polifonía, exactamente de la misma forma en la que un *vibrato* excesivo de las voces puede acabar con ella; esto se debe a que, por su naturaleza, la polifonía se sustenta en un suministro

constante de detalles propios de la música de cámara para su propio interés, que en una acústica muy reverberante puede desdibujarse en una sucesión de acordes no demasiado interesantes. Esto también puede dificultar que los cantantes se escuchen los unos a los otros, y por lo tanto no podrán ponerse de acuerdo en una interpretación, lo que disminuye la delicadeza de la experiencia para el público. No obstante, los lugares muy secos también pueden ser un infierno; sin embargo, algunos de los más secos al menos pueden crear una serie de circunstancias en las que se puede dar una interpretación sensible e interesante, donde los cantantes tienen control de lo que están haciendo y el público puede escucharlo todo. Mis lugares preferidos para la polifonía sacra son esas salas de concierto modernas en las que el encargado de la acústica se ha asegurado de producir un sonido básico claro y circular, que hoy en día se puede controlar abriendo y cerrando las puertas de cámaras acústicas especiales.

Es obvio que la polifonía debería cantarse con un estilo derivado de la música que precedió al período renacentista, en lugar de la música que lo sucedió. No obstante, y por muy obvio que sea, en la práctica es imposible desaprender lo aprendido sobre todos los repertorios posteriores: en otras palabras, vivimos en una época distinta a la renacentista, y se nos permite devolver a la vida la música del pasado para el disfrute de los oídos modernos. Con el paso de los años, los Tallis Scholars se han movido hacia un equilibrio entre cantar con voces entrenadas acorde a los parámetros modernos y cantar con un estilo que consideramos apropiado para la música. Esto es un compromiso, pero al menos se ha llegado a él mediante la especialización en este repertorio, pensando solo en la mejor forma de ponerle sonido. Lo ideal de alguna forma sería solo interpretar canto llano antes de acercarse a la polifonía, conocer el tipo de *legato* que necesita esa música, sentir la forma en la que fluyen, se construyen y caen las melodías cantadas sin haberse reducido a una línea. No obstante, las voces sin formación de los monjes, tal y como se pueden

escuchar en las grabaciones históricas de los monjes de Solesmes, solo tienen un impacto limitado que no hubiese sido suficiente en una sala de conciertos moderna, preparada para alojar a un gran público. Nuestro compromiso era inevitable y, juzgando por los más estrictos estándares que pide la música, solo ha tenido éxito en parte. Nunca he oído hablar de un coro que se haya entrenado solo con canto llano y haya interpretado polifonía de tal forma que se pueda llenar una gran sala de conciertos, y nunca llegaré a hacerlo.

Sin embargo, he escuchado un número infinito de coros que han cantado polifonía en programas mixtos, con música posterior, y he podido ver lo incómodo que puede sonar en esas voces un repertorio temprano, que se ve apropiado por un fraseo a cuatro compases, cambios repentinos en la dinámica y pocas indicaciones sobre dónde se dirigen esas frases largas y melismáticas. Lo más cerca que se puede estar de este ideal es mediante coros de chicos que pasan gran parte de sus vidas como cantantes concentrándose en cantar en misas; está claro que siguen siendo gente moderna, con influencias de música posterior, pero me quedé clavado en el sitio escuchando, no hace mucho, a los chicos de la Catedral de Westminster cantando música basada en la armonía del Romanticismo. Me pareció un desafío al estilo, pues a estos chicos se les había enseñado a cantar las palabras con *legato* según requería la interpretación y a unir las sílabas en una continuación fluida que no concordaba demasiado con las frases encajonadas de la pieza. No obstante, durante décadas, han sido famosos por sus interpretaciones de la polifonía, llenas de estilo; un estilo que se ha visto bastante beneficiado por su experiencia diaria en el canto. Ha sido un placer, además de toda una lección, poder cantar algunos de los oficios nocturnos junto a los hombres de este gran coro en septiembre de 2012, como parte del festival coral organizado por Martin Randall).

Nunca hago audiciones para cantantes porque dudo de mi capacidad para decidir, a raíz de las piezas que han

preparado, lo bien que pueden llegar a cantar polifonía. Probablemente podría aprender algo sobre el tipo de voz que tienen y lo rápidos que son leyendo a primera vista, pero no puedo saber lo bien que escuchan a sus compañeros, lo preparados que están a nivel instintivo para fundirse con ellos y lo que sienten por las líneas melódicas que solo tienen sentido al ser cantadas junto a otras líneas. Tenemos la suerte de tener un gran abanico de donde elegir en Londres, y hoy en día suelo dejar la decisión final en manos de la persona junto a la que se situará el nuevo candidato. De esta forma, al menos ambas mentes pueden conocerse antes de empezar. De la misma forma en la que puede que no haya escuchado a un cantante antes de su primer ensayo con nosotros, tengo mucho cuidado a la hora de juzgarle en este u otro ensayo; más que nada, me dejo guiar por lo que escucho en el concierto, y en el mejor de los casos, durante una serie de muchos conciertos. La única forma justa de juzgar a un cantante con aptitudes para la polifonía es tener en cuenta la media de todo lo que hace, puesto que lo que pide el repertorio puede cambiar y todo el mundo tiene derecho a tener un día malo. Estoy deseando ser testigo del debut en público de la gente que puede interpretar a la perfección la parte más aguda de Palestrina en un ensayo, y no sé si para escucharles en concierto con una mala acústica, o simplemente por saber que el destino les ha dado una parte que se mueve constantemente en un registro demasiado grave para ellos (de nuevo con una mala acústica en concierto). La media de todas estas situaciones es fundamental, y no podemos olvidar mencionar el tiempo que necesita un principiante para acostumbrarse a las nimiedades de nuestro estilo, como, por ejemplo, saber colocar de forma métrica y minuciosa las notas más cortas. Los cantantes nuevos, por lo general, se aceleran en las corcheas y semicorcheas durante unos cuantos meses, y tienen que adquirir ese deseado *legato* en el fraseo durante todo el programa y no medio esperar que la música pare (y se vuelva plana) en los pasajes suaves y se acelere en los más fuertes.

Interpretar el tono

Una de las decisiones que el director de polifonía tiene que tomar de antemano es el tono en el que se tiene que cantar. En general, hemos adoptado una teoría de transposición que ganó popularidad gracias a las interpretaciones de David Wulstan y los Clerkes de Oxenford en los años 70, pero que ya se había utilizado desde las primeras décadas del siglo XX. Esto consiste fundamentalmente en transportar gran parte del repertorio inglés una tercera menor ascendente desde el tono escrito, basándose en el hecho de que una nota escrita del período renacentista representa un sonido casi una tercera menor más alta de lo que significa para nosotros hoy en día una nota escrita para nosotros. La teoría resulta de lo más polémica cuando se aplica a la música inglesa, por la línea voz más aguda que se obtiene como consecuencia, solo apta para especialistas; no obstante, muchos otros repertorios se han transportado a lo alto, también durante bastantes años. Se piense lo que se piense de esto, los resultados se presentan con rotundidad. Menciono esto ahora puesto que la decisión de transportar o no tiene repercusiones muy serias en el equilibrio y la claridad del conjunto. Por lo que se nos ha criticado con más frecuencia, y con más razón aún, ha sido por nuestras interpretaciones agudas de la música inglesa, más que por cualquier otra cosa. Es bastante probable, de hecho, que si la parte aguda (treble) se llega muy arriba, las partes más graves van a verse anuladas, especialmente si incluyen una o más líneas Tudor de contratenor. Hay dos alternativas: ser no seguir la traducción, puesto que ha sido práctica común subir el repertorio sin treble una tercera menor o más, y cantar este repertorio en particular con un tono sin transportar, o adaptarse a lo que se pide.

Hoy en día aún prefiero optar por lidiar con los problemas, un tanto exóticos, de la solución del tono alto; en primer lugar porque echo de menos la ligereza del sonido en el tono escrito y, en segundo lugar, porque creo que los desequilibrios de

tesitura que causa la subida de tono pasarán a las líneas más graves de la textura al cantar en el tono original. Es ese caso. no cabe duda de que se tarda algo más en notar su presencia, puesto que la parte treble ya no está involucrada, pero tarde o temprano uno desea que los tenores no canten agudo de forma tan constante, especialmente con unos graves demasiado graves para muchos bajos y barítonos. Los altos (que ahora cantan en una tesitura "media") también pueden sonar incómodamente agudas, y como resultado la parte grave del conjunto puede desaparecer, mientras que en mitad de la textura se presenta el peligro de ser exagerado y denso. Al optar por un sonido más bien ligero en lugar de imponente para las antífonas, he intentado producir una parte treble que resulte delicadamente sutil. Esto es algo muy difícil de hacer, y he tardado muchos años en perfeccionarlo. En los inicios del grupo había un peligro constante de que los cantantes, y por consiguiente el público, terminase las piezas más majestuosas (y más largas) con la garganta seca. No obstante, y el Spem no es menos con ocho de esas partes agudas, la experiencia nos ha demostrado cómo hacerlo. Es posible presentar estas piezas de tal forma que suenen expresivas en lugar de exigentes, y que al mismo tiempo mantengan un buen equilibrio con las partes más graves. Nuestra última grabación, la *Missa Gloria tibi Trinitas* de Taverner, representa, en mi opinión, un paso adelante en el camino hacia un satisfactorio equilibrio general entre las partes de una gran composición llena de partes agudas.

Una forma de ayudar a mantener el equilibrio es emplear un tenor con tesitura aguda en las partes de contratenor junto a falsetistas. De la misma forma se puede añadir un barítono con tesitura aguda a la parte de tenor o incluso a las de contratenor: como ejemplo sirve Bertie Rice, un barítono que dobló las notas graves en las dos voces de contratenor durante las sesiones del *Gloria tibi Trinitas*. La necesidad de usar estas combinaciones no es más que admitir que los rangos vocales del renacimiento no constituyen lo que esperamos y lo

que se enseña en las clases hoy en día, algo a lo que hay que enfrentarse no solo en la polifonía Tudor, sino también en la mayoría de la polifonía flamenca. Los cantantes de este repertorio tienen que estar preparados para adaptar lo que conocen a las circunstancias que se les presentan, y en caso de cantar junto a otro tipo de voz, esto implica hacerse cargo de la línea o rendirse a la misma, a medida que esta sube o baja de su propia tesitura. Al mismo tiempo, todos los cantantes de la misma línea necesitan contribuir a la interpretación general, que requiere de un grado de sensibilidad que no suele encontrarse en el tipo de profesional que llega a su puesto de trabajo pensando "esto es lo que me han enseñado a hacer, este es mi tipo de voz: no estoy preparado para cantar de ninguna otra forma". Puedo simpatizar con esta gente, pero no los contrato. Hablando de lo andrógino, contratar una voz de alto masculina y otra femenina para que se complementen el uno con el otro ha sido un punto fuerte en los Tallis Scholars durante los últimos años. Al principio, cuando todavía intentábamos imitar la organización coral que se daba en las catedrales, se pensaba que esto sería ir demasiado lejos a la hora de seguir un sonido puramente secular. Pero ha funcionado verdaderamente bien, produciendo una mezcla perfecta y otorgando una flexibilidad en un rango que puede ser muy amplio si el hombre canta con el pecho las notas más graves y la mujer se encarga posteriormente de las notas más difíciles para un falsetista, a mitad de dicho rango. El éxito representa un tributo a la sensibilidad de cantantes como Caroline Trevor, Robert Harre-Jones y Patrick Craig. Nunca hemos contratado a una voz de tenor femenina, aunque en teoría sería algo que podríamos hacer.

Estas tesituras plantean la cuestión sobre el tipo de intérpretes que esperaban usar los compositores del Renacimiento, puesto que cuesta creer que las gargantas hayan cambiado tanto en unos pocos cientos de años, o simplemente que la dieta haya tenido tal efecto transformador en los

rangos. Si tuviera que dar una razón, no a ciencia cierta por supuesto, diría que esto simplemente se ve causado porque el pensamiento posterior ha vuelto a interponerse en nuestro camino. Es bastante probable que antes de que las voces tuviesen que escucharse por encima de las orquestas, no se tuviesen en cuenta las técnicas modernas de proyección. Hoy en día, cuando los vocalistas famosos cantan para ellos mismos (o usando un micrófono si están en público), no intentan proyectar sus voces, simplemente cantan ligeramente con la garganta, usando cabeza-voz, o con falsete, según requiera la tesitura. Los rangos del Renacimiento sugerían que, sin duda alguna, este era el método de los cantantes contemporáneos, dejando caer que deberíamos imitar a Sting, no a Jessye Norman. Ninguna escuela de canto que se respete a sí misma intentará cambiar esto para enseñar a sus alumnos lo que pueden hacer de forma natural, lo que explicaría por qué no hay pruebas de enseñanza de la voz hasta que la participación instrumental la obligó a salir a la luz. También tengo que decir que, si estoy en lo correcto, esta no es más que otra razón que demuestra que el sonido poderoso y férreamente brillante de los Tallis Scholars está más que alejado del sonido de los coros del Renacimiento.

Además de los rangos poco familiares para los coros modernos con los que trabajaban Josquin, Cornysh, Taverner y sus contemporáneos renacentistas, hay un problema planteado por Palestrina que se trata con menos frecuencia y que constituye por sí mismo un campo de estudio. Mientras los compositores ingleses intentaban duplicar la parte del contratenor cuando escribían para más de cuatro voces, Palestrina doblaba los tenores. Esto es algo que se considera con poca frecuencia en el contexto moderno, en el que la parte del tenor es la más compleja de todas; no obstante, Palestrina agravó el problema escribiendo partes extremadamente agudas para estos tenores, incluso con algún la agudo en el tono original. Aun teniendo cuenta que, para Palestrina y sus contemporáneos, este tono no es el mismo la agudo que nosotros escuchamos (teniendo en

cuenta los cambios que fueron necesarios debido a cambios en las prácticas), los “tenores” estarían cantando una tercera por encima de su tesitura más alta, un rango mucho más alto que el más elevado de las sopranos, algo que nunca ha ocurrido en la música inglesa, incluso cuando la voz más aguda se consideraba tesitura “incómoda” y no había treble. Esto también es bastante inusual en la escuela flamenca. La regularidad con la que Palestrina escribía voces agudas que tan solo están una sexta por encima de las partes de tenor, plantea unas cuestiones delicadas sobre los tipos de voces que en verdad tenía en mente. Puesto que sabemos bastante poco sobre el sonido que los cantantes del coro de la Capilla Sixtina producían en su época, excepto que no había chicos o castrati para las cuerdas más agudas pues eran adultos de todas las edades, es difícil imaginar cómo sería ese sonido. Es demasiado sencillo pensar que había muchos falsetistas y tenores-altos, al contrario que hoy en día. De todas formas, dudo que la voz de falseto existiese antes de tal forma que como un instrumento que se utilizaba con regularidad, teniendo en cuenta el significado moderno de que se trata de una voz que se usa para toda la tesitura. No obstante, los rangos vocales de Palestrina son únicos, lo que sugiere que estaba escribiendo para un conjunto que había disfrazado y, por tanto, el sonido no solo era diferente a lo que concebimos hoy en día, también lo era para los estándares de la época.

Los editores modernos, que quieren vender copias a los coros SATB estándar, han tendido a evitar las piezas a cinco voces de Palestrina, prefiriendo sus obras a cuatro y seis voces, lo que como consecuencia ha reducido considerablemente el conocimiento de su obra. En la actualidad necesitamos intentar encontrar, en primer lugar, piezas con dos partes de soprano y, en segundo lugar, con dos del resto. Las piezas a cinco voces de Palestrina con dos sopranos son difíciles de encontrar, mientras que en sus piezas a seis voces, en ocasiones hay dos partes de soprano con dos altos o dos tenores. Como resultado podemos encontrar muchas grabaciones

de la *Missa Assumpta est Maria* (SSATTB) y ninguna (excepto la nuestra) de su *Missa Nigra Sum* o la *Missa Sicut Liliun* (ambas son SATTB), a pesar de su extraordinaria calidad. Por tanto, ¿qué hay que hacer al respecto? Todo nos hace pensar que habría que optar por la solución, poco popular, de transportar gran parte de la música de Palestrina una cuarta por debajo, escribirla para los falsetistas en las partes agudas (o simplemente para tenores-altos), y arreglar el resto de las partes entre una mezcla de tenores-bajos, barítonos, bajos y bajos profundos (El problema de muchos de los coros universitarios actuales, cuyos componentes son muy jóvenes y, por tanto, cuentan con pocas voces graves, no afectaba a los empleados de la Capilla Sixtina, que de media ya eran bastante mayores). Si se hiciese esto, la visión actual del mundo sonoro brillante y luminoso de Palestrina tendría que volver a reconsiderarse de forma radical. Pero incluso si las listas de empleados de la Capilla Sixtina del siglo XVI sugerían esto, se nos plantean otras opciones. Si lo transportamos un tono por debajo de sus rangos normales, podemos tener una modesta parte de soprano, una alto normal, un tenor algo agudo, un bajo aún más agudo y esta cifra se puede seguir multiplicando. Esta ha sido la lectura normal del trabajo de Palestrina desde que se recuperó en el siglo XIX y, sobre el papel, entra dentro de lo razonable. El único problema es que la tesitura del tenor y el bajo sigue siendo alta; los tenores, en particular, ven que cantar una misa entera en este tono es algo extremadamente difícil, incluso teniendo en cuenta que no llegan a cantar más allá de G.

Ficta

La música ficta es una parte de la práctica interpretativa que me deja frío, a pesar de que creo que no debería ser así. Después de todo, una pieza puede transformarse por su ficta. El repertorio inglés estaría bastante incompleto si esos choques famosos, creados por la música ficta, no se permitiesen. La música de Gombert habría sido aclamada años

antes si hubiese tenido los mismos derechos a ficta que el resto de la música inglesa. No obstante, y a pesar de que ciertos requisitos básicos no han cambiado en mi plan para interpretar polifonía durante estos últimos 40 años (tales como ignorar todo el sinsentido sobre la pronunciación del latín, inglés, francés y el resto de idiomas y simplemente encontrar las voces adecuadas para mi visión aural), la música ficta luchándome hace luchar y zigzaguear, por lo que cambio de opinión cada pocos años.

Mi anhelo es siempre que el editor esté seguro a la hora de tomar las decisiones necesarias, que las mismas sean las correctas y que al mismo tiempo, no se pongan en duda durante los ensayos. Preferiría que no se me preguntase sobre lo que prefiero, pero si tengo que decirlo, mi respuesta hasta hace 10 años era la de cortar por lo sano para mantener la consistencia (sirva como testigo nuestra grabación de la misa *Earthquake* de Brumel, que, como he dicho anteriormente, es un monumento a la visión pre-Rafael). Desde entonces, he ido avanzando poco a poco, incluyendo de forma más frecuente notas alteradas en las cadencias, con cada variación entre medias. Me he separado finalmente del sonido medieval falso que los editores de esas publicaciones de Complete Works / Opera Omnia de 1930 en adelante instauraron en mí, ediciones que están disponibles en las estanterías de toda buena biblioteca. No obstante, todavía no he llegado a hacer mío ese argumento que defiende una postura firme sobre la melodía melodía que afirma que, cuando una nota principal nos lleva al final, debería siempre ser más aguda, sin importar el contexto armónico. Tampoco me dejo influenciar siempre por la música ficta para evitar el tritono. Dejemos que se canten quintas disminuidas si la música se beneficia de ello. Estoy tan acostumbrado a piezas que encontré por primera vez hace años en esas publicaciones de Complete Works sin nada de música ficta (sirva como ejemplo el *Ave Maria* de Cornysh), que veo que cuando se la añade, la música no tiene casi significado para mí, en contra de mis instintos naturales. Irónicamente, puedo

ser atípicamente auténtico cuando solo miro mis propias preferencias sobre la música ficta: hay una buena razón para pensar que era así para los escribanos originales. El problema se presenta con la gran variedad de elección y las pocas directrices en ciertos aspectos, que, de todas formas, han cambiado a medida que el siglo XVI ha transcurrido por delante de nuestros ojos.

Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España.

Revisado por el equipo de traducción de español del BCI