

Afinación Renacentista

Un Enfoque Práctico

Kenneth Kreitner

University de Memphis

Los editores del ICB me habían pedido algunas palabras prácticas sobre la afinación en la música coral renacentista, y habría sido maravilloso responder con un email que dijera “La=409. Gracias por preguntar.” Pero las cosas nunca son tan simples como eso, y en el caso de la música coral renacentista, que normalmente era ejecutada *a cappella*, la mera idea de un estándar rígido de afinación parece estar al borde del sinsentido. Entonces sí, hay mucho que no sabemos, pero partiendo de lo que sí sabemos podemos abrirnos paso en agua relativamente cristalina y nadar un poco más lejos.

Chiavi trasportati/ in Contrabasso <i>[low clefs]</i>	Chiavi naturali <i>[usual clefs]</i>	Chiavette <i>[high clefs]</i>	<i>[soprano acutissimo theorized by Bononcini]</i>
Mezzo-soprano	Soprano	Violino [treble]	
Tenore	Alto	Mezzo-soprano	
Baritono	Tenore	Alto	
Contrabasso	Basso	Tenore or Baritono	

En el Renacimiento, los cantantes especializados, con horas y años de práctica y solfeo iniciadas cuando eran niños

pequeños, no temían a las claves y empleaban muy poco las líneas adicionales. Esto significa que las claves originales de una pieza musical (que se halla, en las buenas ediciones modernas, en pentagramas prefabricados al principio) son una buena indicación de su registro. Una parte originalmente en clave de tiple resulta muy poco probable que suba más allá de un sol o vaya más grave que un re; una en clave de soprano, no mucho más agudo que un mi ni más grave que un si; y así sucesivamente. Puedes descifrar esto en una partitura si así lo deseas, pero lo que importa es que a una clave corresponde razonablemente bien un registro coral más bien cómodo (incluso un registro ligeramente grave) para un cantante de ese registro. Esto es útil que lo sepan los directores de coros: que, al pasearse entre esos monumentos buscando algo que cantar, estas claves son una forma rápida de comprender los registros individuales. Pero hay algo más que eso en esta historia.

La música vocal sacra de fines del siglo XVI tiende a caer en dos patrones de claves: las claves naturales o *chiavi naturali* en italiano, usualmente con clave de soprano en el agudo y clave de bajo en el grave; y las claves “agudas” o *chiavette*, usualmente con tiple arriba y tenor o barítono abajo. La *Misa del Papa Marcelo* de Palestrina es un ejemplo familiar de claves agudas: tiple-mezzo-alto-alto-tenor-tenor; su *Sicut cervus* está en claves naturales: soprano-alto-tenor-bajo. Ojeando un volumen de obras escogidas de Palestrina o Victoria puedes ver cómo se mantienen estrictamente estos dos patrones – y esto es algo peculiar porque la diferencia entre ambas claves al momento de cantarlas, es de alrededor de una tercera, y al menos en el caso de Palestrina sabemos que toda la música fue escrita para el mismo coro.

Sabemos algunos aspectos de importancia sobre el coro de la capilla papal dirigido por Palestrina, en el siglo XVI. Sabemos que el número oficial de integrantes era veinticuatro, pero en la práctica eran alrededor de treinta; que a menudo

cantaban uno por voz; que eran adultos varones: los niños no eran aceptados y las mujeres, por supuesto, nunca eran tomadas en cuenta. Tenían algunos pocos castrati, pero hablando en términos modernos, los cantantes eran contratenores, tenores y bajos. Sabemos que cantaban sin ningún instrumento: la Capilla Sixtina ni siquiera tenía un órgano; y también eran profesionales, educados en escuelas corales y el repertorio que interpretaban – en gran medida, era escrita especialmente para ellos- durante varias horas al día, todos los días, y era tal su preparación musical que podían cantar virtualmente sin ningún ensayo. Todo esto nos hace inferir que los dos patrones de claves en realidad significan algo importante.

Siéntete en total libertad de comprobar esto en una partitura si así lo deseas, pero el resultado es que la música en claves naturales generalmente funciona bien alrededor de $La=440$ para un grupo de falsettistas, tenores y bajos modernos, y que la música en claves agudas no funciona. Como dije, es alrededor de una tercera más aguda, en todas las partes, y una tercera es mucho, especialmente en el transcurso de una pieza larga: si alguna vez has intentado cantar entera la Misa del Papa Marcelo en su tono original, sabes lo agotador que es, especialmente para los bajos. Entonces la teoría es que la música en claves agudas estaba pensada para ser transportada alrededor de una tercera más grave (o siendo más preciso, entonado una tercera más grave) para que toda esa música estuviese aproximadamente en el mismo registro, y que los compositores, cantantes y maestros de capilla de cualquier parte –no sólo en la capilla papal- supieran esto y lo llevaran a cabo como una práctica usual. La razón por la cual la música no era escrita una tercera más grave en primer lugar, es que esto hubiese requerido utilizar sostenidos para la escritura, y estas alteraciones no estaban permitidas en las normas del sistema de notación musical latino y la *musica ficta*.

Estoy simplificando demasiado este asunto, por supuesto: aún

hay muchas complicaciones y gran cantidad de debates alrededor de estos detalles (mira especialmente el artículo y la bibliografía de Andrew Johnstone en las lecturas adicionales señaladas abajo). Pero la idea general de transportar hacia abajo la música de clave aguda, es sustentada por la opinión de teóricos y también, por ejemplo, por las partituras de órgano que han sobrevivido de los tiempos en que la música no era ejecutada *a cappella*. Así que, en resumen, parece inmensamente claro que Palestrina y muchos de sus contemporáneos escribieron su música teniendo en mente ciertos códigos de claves.

El problema es que hoy tenemos nuestro propio código de claves no declarado para esta música, y va en la dirección opuesta. Nuestros coros son mixtos, no únicamente de hombres. Nuestras mejores sopranos son entrenadas como solistas y gustan de cantar agudo, nuestros altos son mujeres, y nuestros tenores son pocos y preciados. En general, la música de claves agudas funciona mejor para los coros que tenemos hoy; y el resultado es que cuando cantamos música renacentista, tendemos a elegir música de clave aguda o transportar la música de clave natural. (La clásica edición Schirmer de 1922 del *O magnum mysterium* de Victoria, nos muestra el motete en las claves agudas originales de soprano-alto-tenor-bajo.) Para ser honesto, la causa –si hay alguna– no ha sido apoyada por el número de coro mixtos profesionales especializados en repertorio renacentista que habitualmente, y con gloriosos resultados, transporta desde el tono original.

Hay mucho más, pero ofreceré sólo tres ideas rápidamente antes de que continuemos. Primero, me he concentrado en Palestrina, en parte porque él es un compositor popular y conocido aún hoy, y en parte porque su música y su situación en conjunto producen un caso modelo para el tema planteado; las lecciones que aprendemos allí realmente parecen aplicarse con naturalidad a sus contemporáneos en el continente, como Victoria, Lasso y Guerrero, y es seguro suponer que algún

código de clave fuese entendido allí también, y presumiblemente en repertorios como el madrigal italiano. Pero es menos seguro aplicar esta noción a compositores ingleses como Byrd y Tallis, cuya música presenta sus propios problemas, más complejos de lo que podemos abordar aquí. Segundo, es difícil saber qué tan atrás ir con la idea de las claves agudas y naturales: la música de la generación de Gombert, Willaert, Clemens, entre otros, no parece demostrar una clara diferenciación de la estereotipada combinación de claves, y mucho menos la música de la época de Josquin, Ockeghem o Dufay. Y tercero, como dije al principio, los estándares de afinación exacta importan sólo cuando estás cantando con, o alternando con, un órgano u otros instrumentos: en un mundo fundamentalmente a cappella, cierta fluctuación tendrá lugar.

Hay una tentación de juntar todo esto y decidir que las cosas son lo suficientemente desastrosas como para absolvernos de preocuparnos por cualquier decisión que podamos sentir la necesidad de tomar con respecto a la afinación, pues si ella variaba entonces, no tiene ningún sentido preocuparse por ella ahora. Eso sería, en mi opinión, un error. Las alturas escritas, en el Renacimiento, podrán no haber indicado una afinación exacta para su ejecución en música coral, pero sí significaban algo, como bien lo prueban los códigos de claves. Los compositores y copistas sufrieron en cierta medida para ajustar el nivel de sus alturas escritas, y en general - códigos de clave y casos excepcionales (como el de los ingleses) aparte-, los ubicaron de una forma que funciona bien con cantantes masculinos adultos, desde el contratenor hasta el bajo, en una ubicación aproximada de $La=440$. En resumidas cuentas, la afinación flexible no es equivalente a una afinación caprichosa o errática: si transportamos la música libremente hacia arriba o hacia abajo, nos arriesgamos a interpretarla de manera errónea. Y ése, volviendo algunos párrafos atrás, es el problema que debemos afrontar con honestidad y valentía. Cualquier director coral que no ame la

música renacentista y quiera cantarla, probablemente debería buscar otra línea de trabajo; pero también tenemos que reconocer que los coros mixtos modernos son un instrumento muy diferente del que los compositores tenían en mente. El truco está entonces en negociar esta diferencia de manera que haga el menor daño al sonido de la música que se buscó. Y esto significa en la medida de lo posible no entrometerse con el nivel de afinación indicado en la pieza, más de lo que sea necesario.

Así que: algunas palabras prácticas. Para la mayoría de la música sacra de finales del siglo XVI, si está originalmente en claves naturales, no transportarla; si está en claves agudas, bajarla un poco. Si esto le causa problemas a tus cantantes, he tenido buenos resultados moviendo un tenor a la voz de alto y un barítono o dos a la voz de tenor. Para la música inglesa y música anterior a Palestrina, piensa en las reglas sólo como una guía: cualquier cosa que claramente luzca como claves agudas quizás deban ser transportadas hacia abajo, de otra manera, vale la pena intentar apegarse a la afinación escrita. Si amamos esta música, tenemos que respetar cómo se suponía que debía sonar; debemos adaptarnos a ella, no ella a nosotros.

Lecturas Adicionales

- Fallows, David. "The Performing Ensembles of Josquin's Sacred Music." *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985): 32–64.
- Haynes, Bruce. *A History of Performing Pitch: The Story of "A."* Lanham : Scarecrow Press, 2002.
- Johnstone, Andrew. "'High' Clefs in Composition and Performance." *Early Music* 34 (2006): 29–53.
- Kreitner, Kenneth. "Very Low Ranges in the Sacred Music

of Ockeghem and Tinctoris.” *Early Music* 14 (1986): 467–79.

- ——. “Renaissance Pitch.” In *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton and David Fallows, 275–83. London: Dent, 1992.
- Kurtzman, Jeffrey. “Tones, Modes, Clefs, and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century.” *Early Music* 22 (1994): 641–664.



Kenneth Kreitner

es Profesor de Musicología en Benjamin W. Rawlins en la Escuela de Música Scheidt de la Universidad de Memphis. Es autor de los textos *Discoursing Sweet Music: Town Bands and Community Life in Turn-of-the-Century Pennsylvania* (Illinois, 1990) y *The Church Music of Fifteenth-Century Spain* (Boydell, 2004), el cual ganó el premio Robert M. Stevenson de la Sociedad Americana de Musicología en 2007. Email: kkreitnr@memphis.edu

Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela

Revisado por Juan Casabellas, Argentina