

La Interpretación Contemporánea de la Polifonía Renacentista

¿Pueden los Compositores Servir de Ayuda?

Graham Lack, Compositor y Editor del BCI

Una grata tendencia en la interpretación de la polifonía renacentista en nuestros tiempos es sin duda la manera en que enfoques históricamente fundados y realizaciones prácticas de la música han comenzado a unirse. En primer lugar, nunca fueron mutuamente excluyentes. Hemos adquirido igualmente el sentido de distancia crítica en cuanto al increíble resurgimiento de la música antigua que se inició hace casi 50 años. Los directores corales ya no tienen que enfrentar necesariamente el dilema entre la “edición académica” y la “edición práctica” de ciertas obras. Dicho esto, algunas diferencias entre las diferentes versiones impresas siguen aún existiendo.

Los estudios musicológicos más recientes confirman que la formación del cantante en el Renacimiento debió haber sido muy distinta a los estudios vocales de hoy en día. Es claro que un coro en aquellos días sonaba radicalmente diferente a uno moderno.

Una opinión común de muchos académicos es que las misas de Guillaume Dufay son mejor interpretadas con no más de diez hombres y niños, mientras que las de Josquin son interpretadas por dos a tres cantantes por partes, lo que forma 15-20 voces y obras de este género de Palestrina y Lassus probablemente

eran idealmente interpretados por coros de alrededor de 20 a 25 cantantes. El peso de la evidencia histórica está a favor de dichos puntos de vistas. Ciertamente, las melodías adornadas e itinerantes evocadas por Dufay en las voces agudas requieren de una gran flexibilidad, la cual puede ser lograda únicamente con solistas bien entrenados. En cuanto a los últimos tres compositores, cada voz, de una textura habitualmente a cinco voces, es tan importante como las otras; evidencia de ello son las declamaciones textuales en todas las partes. Generalmente, la música del siglo XVI es menos recargada que la del siglo anterior. Vayamos un instante a Inglaterra, los coros de la era pre-reformista no eran tan amplios comparados con los estándares modernos. De acuerdo con Hugo Benham:

“En 1476, en el Colegio Eton, el coro estaba conformado de siete hombres y niños...había solo un intérprete en algunas de las partes masculinas en las pocas antífonas más extensas del cantoral de la institución...Había abundancia de niños, quienes cantaban las dos partes más agudas en la mayoría de las piezas pero un gran número de voces más débiles era necesario para mantener el equilibrio...El coro de Taverner en la Iglesia Colegial Tattershall tenía seis hombres y seis niños...El tamaño de su otro coro en el Colegio de Cardenales Wolsey, Oxford, con doce clérigos y dieciséis cantores, reflejaban con claridad el deseo general del Cardenal por la magnificencia”.^[1]

Sin embargo, si pensamos que duplicar las condiciones interpretativas originales es una tarea fácil y que la “verdadera personalidad de la música” se revelará inmediatamente solo cuando nos acercamos a “lo que el compositor se imaginó”, nos enfrentaremos, como directores y cantores, a una inmensa frustración por numerosas razones.

Por naturaleza, la polifonía renacentista exige un tipo especial de precisión por parte del intérprete. Ya es cosa del pasado la era en que la manera estándar de interpretar música

vocal polifónica era con un vibrato excesivo, y debemos asumir igualmente la obra pionera de muchas agrupaciones musicales, por ejemplo, The Tallis Scholars, fundada en 1973. La música polifónica del Renacimiento poseía tantos detalles que no se escucharán a menos que se inculque el sentido de claridad en los vocalistas. El vibrato no es nuestro enemigo y su uso moderado puede ser indicado para algunos repertorios. Sin embargo, si es demasiado pesado y deja de cumplir la mera función de modular el timbre, las líneas vocales se volverán con certeza turbias y obscurecerán cualquier detalle.

En una era en que se pueden conseguir online ediciones de música renacentista -siendo CPDL un excelente ejemplo-, debemos darnos cuenta, sin embargo, de que la plétora de coros que tratan de cantar este tipo de polifonía compartirá diferentes orígenes y tradiciones. Howard Mayer Brown se percató de ello hace tres décadas:

“Muchos coros en el mundo cultivan hoy sonidos derivados de sus propias historias locales. Los coros alemanes se han desarrollado aparentemente de la tradición del siglo XIX de academias de canto y asociaciones de aficionados, los grupos italianos de los coros operísticos y las agrupaciones estadounidenses de los orfeones universitarios (por lo que a veces me vienen a la mente recuerdos de partidos de fútbol americano en el otoño) o de sociedades de canto alemanas o escandinavas que nacieron en muchas ciudades estadounidenses a finales del siglo XIX y principios del XX”.^[2]

El autor tampoco escatima críticas contra los coros ingleses de grandes iglesias y profiere un término ligeramente sarcástico, “la sirena de catedral”.

A los miembros de grupos especializados reducidos, que emplean un intérprete por parte o como mucho dos cuando una sección pequeña de voces ininterrumpidas o voces femeninas ejecutan la parte aguda en música a cinco voces y las dos partes agudas en obras de seis partes, se les recomienda que no continúen

leyendo: mi propósito es ofrecer a coros mixtos más grandes recomendaciones prácticas para resolver algunos espinosos problemas que se discutirán a continuación.

Históricamente, la música renacentista fue escrita en dos tonos visuales distintos, llamados “claves altas” y “claves bajas”. Estos eran respectivamente, *chiavi alti*, también conocido como *chiavi trasportati* (literalmente claves traspuestas) o simplemente *chiavette*, y *chiavi naturali* (literalmente claves naturales). Las claves bajas comparten un “código de clave” de Do1, Do3, Do4, Fa4 y son apropiadas para música compuesta para un coro renacentista establecido de voces masculinas adultas pero las claves altas utilizan un código de clave de Sol2, Do2, Do3, Fa3 o Do4 y no parecen encajar con ninguna agrupación en particular; el resultado en voces modernas conduce a mucha tensión y estrés. De hecho, ambos códigos podrían equivaler a uno y el mismo tono para un coro moderno. Esto es porque las claves altas, se asumía hasta hace poco, significaban que la música necesitaba ser traspuesta, que se llevaba a cabo moviendo las claves a la tercera inferior o superior, pero también existe al menos alguna evidencia de que la transposición hacia lo grave era necesario, *alla quarta bassa* o *alla quinta bassa*, por ejemplo, a una cuarta o quinta justa descendente. Las partes agudas traspuestas de música de clave alta generalmente no bajan a más de *do'* y son usualmente manejables con sopranos y altos en tándem. La música de Palestrina y Lassus se vuelve más amigable. Como lo explica Gustave Reese:

“En realidad, aunque adoptada para beneficiar a los cantores y aplicada a la música vocal, la *chiavette*...tuvo una mejor relación con las tareas de los instrumentistas que las de los vocalistas: el organista tenía que transponer concienzudamente, ya sea en el teclado o en papel, derivando su parte a uno de...los diferentes procedimientos..., mientras que los cantores descubrieron la importancia del pentagrama tomando menos en consideración la tonalidad fija que la

tonalidad relativa.”^[3]

En tiempos recientes, algunas supuestas interpretaciones de obras del Renacimiento en “clave alta” han sido cuestionadas y consideradas como música interpretadas en una tonalidad espuria. La seriedad y sonoridad de la música están aparentemente ausentes, y obras de los compositores hasta ahora mencionados, e incluso las de Monteverdi, son, según se afirma, “vendidas” al público como algo osado y genial. Lo opuesto podría ser incluso el caso, la música caracterizada en realidad por timbres sonoros y oscuros. Incluso el venerado Denis Stevens creyó alguna vez, quizás de manera errónea tal como ocurrió, que no había necesidad de transponer Monteverdi...a pesar de la gran cantidad de evidencia y sentido común que dicen lo contrario. Estudios recientes han demostrado que los códigos de clave tenían un uso mucho más práctico. En 1969, un académico visionario, Willi Apel, señaló:

“El significado de *chiavette* ha levantado una considerable controversia entre los musicólogos”, agregando que las primeras teorías aparentemente no tenían una base histórica y afirmaban que “se movían las claves principalmente con el fin de evitar el uso de las líneas adicionales”.^[4]

(Click on the images to download the full score)

Missa Papæ Marcelli

Score for the beginning of the Kyrie I of the Missa Papæ Marcelli. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso Continuo. The music is in a 4/4 time signature and features a complex polyphonic texture with multiple voices and instruments.

Continuation of the musical score for the beginning of the Kyrie I of the Missa Papæ Marcelli, showing the vocal parts and basso continuo.

Continuation of the musical score for the beginning of the Kyrie I of the Missa Papæ Marcelli, showing the vocal parts and basso continuo.

Continuation of the musical score for the beginning of the Kyrie I of the Missa Papæ Marcelli, showing the vocal parts and basso continuo.

Palestrina, Missa Papæ Marcelli, Kyrie I. Edition by Lewis Jones held by the Choral Public Domain Library. Transposed down a perfect fifth according to the chiavette principle.

Sin embargo, el debate es de alguna manera totalmente fútil, ya que depende de la existencia de un tono absoluto en el siglo XVI, sobre el cual no se sabe nada y que probablemente no existió. En cualquier caso, a mediados del siglo XVI, la mayoría de las piezas se escribían en *chiavette*, no en claves “normales”. Dos tercios de la obra entera de Palestrina se escribieron de esta manera. Y como señala Jeffrey G Kurtzmann:

“A pesar de numerosos estudios dedicados a la *chiavette*, no se ha dado todavía una explicación totalmente satisfactoria de la razón por la que en primer lugar surgió en la polifonía vocal a principios del siglo XVI. Ciertamente, la evasión de las líneas adicionales es un factor significativo pero estos pueden ser evitados cambiando simplemente las claves en el curso de una parte vocal: dichos cambios de claves no eran inusuales en los manuscritos del siglo XV ¿Por qué se utilizó un completo conjunto separado de claves para escribir partes en un registro visualmente más alto que el *chiavi naturali*, o conjunto normal de claves? Superficialmente, la incógnita resulta aun más desconcertante cuando consideramos que no existían estándares de tonalidad absoluta, que la música vocal del período no necesitaba de acompañamiento por instrumentos de tonalidad fija (los cuales eran prohibidos en la Capilla Sixtina), y que los cantores fijaban la tonalidad de cualquier pieza en el registro que fuera más cómodo para sus voces. Incluso con acompañamiento de órgano o alternancia del órgano y versos corales, la comodidad de los cantores fue el factor crítico para determinar la tonalidad, lo que requería que el organista fuera competente en transposición”.^[5]

Hasta el siglo XIX, no existían los estándares universalmente reconocidos de altura. Lo que se usaba en una parte de Europa variaba enormemente de las tradiciones mantenidas en otras partes. Existe incluso evidencia que variaba de una ciudad a otra dentro de un mismo país o una limitada área geográfica, con la misma música interpretada en tonalidades totalmente diferentes. En términos generales, los niveles de altura oscilaban entre A=465 (en la Venecia del siglo XVII) y A=392 (en la Francia del siglo XVIII). Afortunadamente, es posible generalizar un poco: la altura era alta en el norte de Alemania y más baja en el sur de Alemania, era baja en Roma y alta en Venecia; en Francia variaba según la música que se interpretaba: música de cámara, ópera o sacra.

Como lo afirma tan racionalmente Herbert Myers: “...la altura de

la ejecución no era considerada como un problema moral en el Renacimiento y no debería serlo ahora...” y prosigue: “no existe mérito en adherirse a un estándar”.^[6]

(Click on the images to download the full score)



Palestrina, Missa Papæ Marcelli, Kyrie I. Edition by David Fraser held by the Choral Public Domain Library. Music not transposed, remaining at ‘visual pitch’.

Otro punto de vista que vale la pena resaltar es el de Roger Bowers, quien argumenta de forma convincente que en la música del Renacimiento tardío en Inglaterra, por ejemplo,

“Los mismos músicos tomaban las decisiones...bajo su propia discreción”, y “revela mucho sobre la naturaleza del equilibrio coral y el de la orquestación vocal que ellos concibieron como apropiado para su música y también, por inferencia de esta última, su altura”

Las acertadas observaciones de John Caldwell nos ayudan al respecto:

“A principios del siglo diecisiete, existía un doble estándar de altura en iglesias inglesas donde se cantaba música polifónica: el del coro y el del órgano. El primero era menos de una tercera menor más alto que el actual y el último era más bien más de una tercera mayor más bajo;;, en otras palabras, estaban una quinta aparte. Esa era al menos la situación normal”.^[7]

Ya sea si se opta por una transposición de una cuarta descendente o una tercera menor ascendente, para tomar dos soluciones comunes aplicables a una vasta parte del repertorio coral, el director todavía tiene confrontar el hecho de que a finales del Renacimiento y principios del Barroco la altura era casi un semitono más bajo, con A=415 y no 440. Esta comparación acalla cualquier reclamo de propiedad académica.

Ahora bien, asumamos que los directores corales actuales deban reunir una agrupación del tamaño apropiado, con una “auténtica” distribución de partes vocales y hayan tomado en cuenta las conclusiones de musicólogos sobre la altura interpretativa e incluso hayan racionalizado la falta de *castrati*, tendrían que confrontar todavía el problema insoluble de descubrir o imaginar cómo los cantores del siglo XV y XVI producían realmente sus voces. Simplemente, tenemos que admitir que los cantores poseen una inmensa desventaja a

la hora de intentar recuperar técnicas pérdidas. Están confinados a leer descripciones de cantores y de canto. Los instrumentistas por lo menos tienen a la mano los objetos tangibles, pueden examinar las pistas inherentes y aprender sobre sus limitaciones. Una voz descrita como de “dulce sonido” en el siglo XVI probablemente no corresponderá a lo que consideramos como “dulce”. Y, en cualquier caso, ¿cuáles son los adjetivos apropiados para describir la voz de cualquier cantor viviente? Nuestra opinión es muy subjetiva y apenas podemos adivinar lo que los escritores antiguos quisieron decir. Nadie ha construido aun una máquina del tiempo y no existe ninguna certeza sobre la veracidad de nuestras conjeturas.

Las denominaciones modernas de “soprano”, “alto”, “tenor” y “bajo” significaban muy poco o algo completamente diferente en el siglo XVI. Para nosotros, aluden a características propias de los cuatro tipos particulares de voces. Se relacionan en términos generales con las denominaciones más antiguas que siguen a continuación: ‘S’ = *cantus*, un falsetista o *castrato*; ‘A’ = *altus*, un tenor alto; ‘T’ = *tenor*, nuestro actual Tenor II o un barítono alto; y finalmente ‘B’ = *bassus*, un “verdadero” bajo con un rango bajo que se extiende desde Re o a veces hasta Do.

Cualquier recelo que se percibe del director coral moderno de aceptar estos hechos históricos es a menudo causado por una confrontación con un coro mixto que sabe un poco de todo y mucho de nada. Este grupo SATB se ha convertido, para bien o para mal, en la regla. Varios enfoques de cómo dicha agrupación puede lograr una mejor polifonía del Renacimiento, cuando la transcripción vocal “normal” empezó con música a cinco partes y se extendió a obras en 19 voces^[8], se han establecido con los años; algunos son buenos en partes.

La objeción por la que las mujeres no deben cantar la parte de tenor se basa en la evidencia de que muchas -si no la mayoría-

de las mujeres que desempeñan este papel no poseen la formación apropiada sobre cómo utilizar correctamente los otros registros de sus voces. Si estas cantantes fueran lo suficientemente jóvenes, se supone que se les podría enseñar, para permitir que el rango medio sea el rango considerado "normal". Sin embargo, el problema del manejo del tiempo y el inherente desgaste emocional dentro de un coro, ciertamente superan los beneficios. No es justo exigir que las mujeres le "hagan" esto a sus voces.

Citando a Jim Loos:^[9]

"... el mayor problema, además de la salud vocal de la cantante, es que la voz de pecho de las mujeres no poseen el mismo timbre que las voces masculinas en los registros medio alto y de cabeza. Por lo tanto, en un grupo que sea lo suficientemente grande para permitir que timbres individuales se conviertan en partes de un todo, el problema no es tan importante como en un grupo más pequeño, en que podría haber tres cantores en una parte. Aun así, el problema es de preferencia de timbre. Prefiero no mezclar los timbres cuando el grupo es pequeño y voces individuales tienen una gran representación dentro de un todo. Opino lo mismo con respecto a los hombres que cantan alto".^[10]

En cuanto a la posibilidad de entrenar a tenores altos en un coro de voces mixtas para que canten falsete cuando se presente la necesidad, no existen ciertamente los recursos, en términos de tiempo y esfuerzo, para hacer de ésta una alternativa viable. Además, el problema sobre la salud vocal surge de nuevo: las voces maduras se someterán a estrés y tensión y los tenores en coros escolares y juveniles serán forzados a seguir una dirección que no es necesariamente beneficiosa para ninguna carrera de canto en el futuro.

Otro gran problema concierne al rango vocal y la tesitura^[11] demostrados por cada voz en una textura polifónica. En una

obra típica renacentista de cinco partes, una parte vocal se extiende usualmente a una octava y una cuarta. Soprano I y Soprano II irían a menudo de re' a sol''', el alto de, digamos, do' a fa', el tenor de sol a do'' y el bajo de Sol a do'. El problema real, como siempre, es la segunda o tercera voz baja. Parece que los cantores de aquellos tiempos eran simplemente capaces de "realizar diferentes cosas" con sus voces.

Los teóricos también indican que el rango vocal de cada tipo de voz así como el espectro total tienen sus límites naturales. Gioseffo Zarlino, en su célebre *Istitutioni armoniche*, declara que sería bueno que cada una de las partes no:

"...excedieran de ocho notas y permanecieran confinadas dentro de las notas de su diapason. Pero las partes sí exceden las ocho notas y a veces resultan muy conveniente para el compositor...las partes pueden a veces extenderse hacia arriba o abajo por un tono, e incluso, si lo amerita, por dos o más tonos más allá del diapason, pero se debe cuidar que las partes se canten cómodamente y que no excedan en sus extremos de la décima o undécima, ya que se volverían forzadas, agotadoras y difíciles de cantar".

De gran interés para la presente discusión y con el fin de ver sus escritos a la luz de las prácticas actuales, les presento los siguientes comentarios:

"Al calcular la nota más baja del bajo en una composición y la más alta de la soprano, un compositor debe cuidar de no exceder de una decimonovena aunque no sería muy inconveniente si alcanzara la vigésima nota, pero no más allá de eso. Cuando se cumple lo anterior, las partes permanecerán dentro de sus límites y podrán ser cantadas sin esfuerzo".

Como compositor, es claro para mí que la orquestación "ideal" de cinco partes de un coro moderno es SSATB o SAATB, por ejemplo, tres voces femeninas pero dos masculinas. En la

mayoría de la música renacentista el resultado, si se confían en las ediciones académicas, es usualmente SATTB o SATBarB, una inversión de esta “mejor” distribución. En música de seis partes compuesta en la actualidad, estoy convencido de que la mayoría de los coros aceptarían SSATBB o SSATTB,^[12] si no SSAATB, esta última configuración debe ser entendida no como una situación *in extremis* sino como una aceptación pragmática del sonido que tantos coros del siglo XXI pueden alcanzar mejor. Las obras del Renacimiento en seis partes generalmente terminan, en términos de orquestación vocal, como SATTBB, exactamente lo que menos desea el director coral.

Con todo, el director de un coro mixto “promedio”, lo que sea que eso signifique, se confronta con la necesidad de elegir una edición práctica con transposiciones que sean efectivas para la agrupación y la tarea en cuestión, o elaborar sus propias ediciones. En muchas ocasiones, nuestras manos están atadas: una cornucopia de formaciones polifónicas funcionarán excepto en una transposición en particular: la voz de la soprano subirá hasta sol” y el bajo bajará hasta Fa. Estas notas actúan como límites para un coro contemporáneo. A veces, existe un módico espacio para maniobrar y el rango general de una partitura es un tono menos, permitiendo la elección de Hobson: la soprano se extiende hasta sol” y el bajo baja hasta Sol o la soprano sube hasta fa” y el bajo alcanza Fa.

El problema, como siempre, concierne a las voces internas. Este es el quid de la cuestión. Lo que el director o editor/arreglista decida como la mejor transposición y orquestación, la segunda o tercera voz baja en una textura de cinco voces no sólo utilizará un rango de una octava y una cuarta, sino que, en su tesitura, se aventura incómodamente hacia lo grave y permanecerá ahí por un tiempo o se alejará osadamente hacia lo agudo, solo para quedarse tercamente ahí. Tomemos un ejemplo inventado pero no ficticio: una línea de “alto” que se extiende de sol a do” o la a re”.

Hasta ahora, no he discutido sobre la idea de utilizar contratenores. Un verdadero contratenor es de hecho una *rara avis*, y el coro que sea lo suficientemente afortunado de tener algunos, asumiendo que ya no hayan sido cazados por un ensamble vocal especializado, se encuentra en una posición inusualmente fuerte. Es la única solución vocal. Punto. Tampoco ayuda a la mayoría de los directores corales ya que no tendrán esas voces a su disposición.

Ahora que hemos excluido efectivamente el uso de mujeres para cantar líneas de tenor, el "baritonal" -para denominarlo de alguna manera-, y en mi mente y oídos un sonido muy desagradable, y hombres cantando en falsete en un intento desesperado de manejar una línea de contratenor, me gustaría ofrecer una solución innovadora pero no realmente radical: la re-composición de estas líneas, con el propósito de arreglar música de cinco voces que necesite de seis partes y música de seis partes que requieran de siete. Esto viene siendo un método mínimamente invasivo, como diría un cirujano plástico. Mi idea consiste en reescribir simplemente, digamos una parte de contralto en una textura SSATB para dos voces discretas en el coro: por lo tanto, "A" produce dos partes, "A" y "T I", el "T" original se convierte ahora en "T II".

Con un poco de tejemanejes y yendo "más allá de las notas", generalmente es posible fijar las voces "nuevas" de modo que tomen parte en la polifonía de una manera importante y no se detengan a medio camino. Algunas veces pueden simplemente "errar" y atrapar una parte existente, una voz "T II" se dirige hacia una voz baja e incluso unírsele durante unas notas. Por supuesto, hay que obedecer las cadencias: sería extraño que algunos miembros del coro no participaran en puntos clave de la partitura; y al final de toda la obra, es también necesario que todos los cantores estén realmente "haciendo algo".

En términos prácticos, eso quiere decir que una voz interna que suba demasiado, incluso para los tenores agudos que hayan

empezado con ella, sea pasada a las contraltos graves previamente *tacet*, quienes continúan mientras la línea permanezca interpretable. La nueva línea tenor, como se indica arriba, no puede simplemente detenerse pero debe ser recompuesta de modo que se una con, digamos, un bajo, y entonces llegue a un punto de cadencia adecuado. Es vital que no aparezcan nuevas notas en la armonía, ya que el objetivo es "cazar" notas de partes vecinas. Si no existe una salida en una trayectoria melódica, puede introducirse una altura que no esté presente en la estructura armónica pero tendrá que ser forzosamente limitada a doblar a la octava. El resultado auditivo no será notado por el público y seguramente no perturbará a uno que sea altamente exigente.

Los directores de coros son personas ocupadas y generalmente no son compositores entrenados pero estoy seguro de que una gran mayoría, si se les ofrece la oportunidad y un lápiz HB, será capaz de distribuir una sola voz entre dos partes vocales de modo que: la música continúe teniendo sentido, los cantores utilicen la mejor parte de su rango y nadie que los escuche sea consciente del hecho de que una música de cinco partes haya sido rescrita para seis partes vocales y que obras de seis voces son efectivamente siete líneas vocales.

Confío en que los siguientes ejemplos darán prueba de los beneficios de este enfoque.

The moment the singers in a modern mixed voice choir open the music and start to sing, many a compromise will already have been made. Choir directors will have chosen a Renaissance work that was originally sung either with just male voices, or with trebles taking the highest part or top two lines. Either way, countertenors would have been part of the proceedings – be it as the upper voices in the former case, or the inner ones in the latter, assuming, say, we are dealing here with polyphony in six real parts and upwards. The problems of pitch, clefs, vocal scoring, range and tessitura have all been discussed in detail above. We concluded that a new approach is needed.

The work I have chosen for this experiment (and this may come as no surprise) is the *Missa Papae Marcelli*, by Palestrina. There are two reliable editions held by the Choral Public Domain Library (www.cpdl.org), and these are in stark contrast to each other. In the first, the editor, Lewis Jones, has assumed *chiavette*, and transposed, rightly or wrongly, the music down a perfect fifth. The result is an ATBarBarBB scoring. Clearly, this can only be sung convincingly today by a male voice ensemble. There is nothing wrong with that. In the second version, edited by David Fraser, the music has been transcribed at original 'visual pitch'; the result is a score calling for SATTB forces, although the two 'T' parts are only nominally tenor lines, considering their range and tessitura. The actual visual ranges of the six voices in the *chiavette* scoring are as follows: Cantus = *g-c'*, Altus = *g-c'*, Tenor I = *B flat-d'*, Tenor II = *B flat-d'*, Bassus I = *F-g*, Bassus II = *F-g*. In the 'original' scoring these are: Cantus = *d'-g'*, Altus = *g-c'*, Tenor I = *f-a'*, Tenor II = *f-a'*, Bassus I = *c-d'*, Bassus II = *c-d'*. Even a cursory glance at this latter version reveals some musical difficulties. The bass part goes no lower than *c*, and extends as high as *d'*, not a happy sing as it were for many men. (I used to hate parts like that as a student.) My intuitive reaction is transpose this version down a minor third, giving the bass a range from *A-b*, but this causes problems with the soprano range, which would then become *b-e'*. Although there is nothing wrong with high *e'* as a top note; it could be quite bright, with good use of the mask. There is no reason why every piece sung in a programme must extend *de rigueur* to *g'* in the soprano.

(Click on the image to download the full score)



Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Kyrie I, bars 14-19. Altus recomposed as two discrete voices: 'A I' and 'T II' in a modern transcription. Music transposed down a tone from 'visual pitch'. Original Tenor I notated as small notes for reference. Upper voice of the two 'new' voices notated in small notes where it has 'roamed' to original Tenor I and is in unison with this part, in normal notes where it takes original Altus line. Lower voice of the two 'new' voices notated in small notes where it has entered with original Tenor I and is in unison with this part, in normal notes where it has 'roamed' to the original Altus line.

Perhaps, then, a transposition down by a whole tone is best. The entire setting of this mass now admits an overall vocal compass extending from *B flat* in the bass to *f'* in the soprano. A music director must choose the best key – to use a modern term – in which to sing the music. A high key will produce a performance that is brilliant and dramatic, an interpretation favoured by some scholars, whereas a low key will engender a sense of reverence, a more fitting rendition of the music other musicologists would maintain. With a new key signature of two flats (the music down a tone) as opposed to three sharps (the music down a minor third) the score looks quite benign. The basses, let us note, now have a range *B flat-c'*, and no longer need to work at getting from *c'* to *d'* cleanly, this being the moment where chest voices runs over into head voice, much like the somewhat higher *passaggio* that all tenors have to conquer.

Let us now turn to the inner voices, 'T I' and 'T II', both of which now extend from *e flat* to *g'*. A good choir with some real tenors, not high baritones, will now be able to tackle one if not both of these parts. (Specialist Bach choirs will no doubt manage the 'original', with no need for further downward transposition and the tenors' range remaining *f-a'*.) A less able choir should be able to mix the timbres of alto and tenor in these two tenor voices; the tone downwards transposition alleviates the need – one hopes – for falsetto singing by the tenors, even if the large range belies *prima vista* a high tessitura.

The voice I would actually like to recompose is, of course, the second one down: Altus. In the original MS. whether one stays with Fraser's transcription, the pitch of which is the 'visual' one, or sings this down a whole tone, the part remains a beast – *g-c'* or *f-b' flat*. It just can not be sung adequately by the altos, and nor by the tenors. I would opt strongly for transposition down a whole tone. And I would then distribute the voice in two discrete parts. Using modern clefs, the higher passages in this alto part remain 'A', whilst the lower ones become 'T I'.

There is a knock-on effect: one could now consider notating 'T I' and 'T II' as baritone parts, in bass clefs, even if this produces more extra ledger lines than when reading in tenor clefs. Also, the highest voice – Cantus in the original and soprano in a modern transcription – has a not unproblematic range: from *c'* to *f'*, and this could well be recast as two discrete parts, 'S' and either 'A I' or 'MSop'. Thus, the six-voice texture could appear on the page as music for seven, eight or even nine voices. As ever, the proof of the pudding is in the eating, as Cervantes put it in *Don Quixote*.

The CPDL website offers both Sibelius and Finale files, presumably for download, and these could surely form the basis for a choral director's new bespoke version. And volunteers should step forward now.

(Click on the images to download the full score)



Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Kyrie I, bars 21-24. Altus recomposed as two discrete voices: 'A I' and 'T II' in a modern transcription. The 'new' lower voice offered in three variants, A, B and C. Original Cantus, Tenor I, Tenor II, Bassus I and Bassus II included to complete full score. Upper voice of the two 'new' voices notated in normal notes because it takes only original Altus line. Lower voice of the two 'new' voices notated in small notes where it has entered with original Tenor I, 'roamed' to original Tenor II, moved back to original Tenor I and 'roamed' again to Tenor II at the cadence (version A); notated in normal notes where it has entered with original Tenor I, 'roamed' to original Tenor II, moved back to original Tenor I and finally joined the original Altus at the cadence (versions B and C).

[1] Hugh Benham, *Música Litúrgica Latina en Inglaterra*, Barrie & Jenkins, Londres, 1977, p. 31.

[2] Howard Mayer Brown, "La música coral en el Renacimiento", *Música antigua*, Vol. 6, No. 2, (abril 1978), Oxford University Press, p. 166.

[3] Gustave Reese, *Música en el Renacimiento*, J. M. Dent & Sons, Londres, 1954, p. 531.

[4] Willi Apel, *Diccionario Harvard de Música*, Heinemann, Londres, 1969, 2da. ed., p. 149.

[5] Jeffrey G. Kurtzman, "Tonos, modos, claves y tonalidad en Magnificats cíclicas romanos del siglo XVI", in *Música antigua*, 1 de noviembre 1994, p.7.

[6] Herbert Myers, 'Altura y transposición', en *Guía del ejecutante sobre la música renacentista*, Jeffery T. Kite-Powell, (Ed.), Indiana University Press, IN, USA, 2007, 2da ed., p. 299.

[7] John Caldwell, "La altura de la música de órgano en la época de los Tudores", en *Music and Letters*, Vol. 51, No. 2, Abril 1970, p. 156.

[8] El motete *O bone Jesu* de Robert Carver (ca. 1485–ca. 1570) se encuentra en el Libro de coros Carver, MS Adv. 5.1.15.5

[9] Music Program Chair, Choral Director, Des Moines Area Community College, Ankeny, Iowa.

[10] En discusión con el autor.

[11] No exactamente los mismo.

[12] “SSA” podría ser también “SAA”, pero no es relevante ni académico en esta etapa.

Graham Lack estudió composición y musicología en el Goldsmiths’ College y en el King’s College, en la Universidad de Londres (BMU Hons, MMus), pedagogía musical en la Universidad de Chichester (certificado estatal) y se trasladó a Alemania en 1982 (Universidad Técnica de Berlín, tesis doctoral). Ocupó un cargo de Música en la Universidad de Maryland, presidió el Simposio de Música Contemporánea de Finlandia (Universidad de Oxford, 1999) y el Primer Simposio Internacional de Institutos de Compositores (Instituto Goethe, 2000), y contribuye con el Diccionario Groves 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 los King’s Singers, *Estraines*, grabado por Signum. El Coro de la Filarmónica de Munich le ha encargado *Petersiliensommer*, y el Coro Bach de Munich, Gloria (coro, órgano, arpa). *The Legend of Saint Wite* (SSA, cuarteto de cuerdas) fue ganadora en una competencia de la BBC en 2008. *Refugium* (coro, órgano, percusión) fue estrenada por el Trinity Boys Choir en Londres en 2009. Sus trabajos recientes incluyen *Wondrous Machine* para el multipercusionista Martin Grubinger, *Five Inscapes* para orquesta de cámara y *Nine Moons Dark* para gran orquesta. Los estrenos de la temporada 2010-11 incluyen el trío de cuerdas *The Pencil of Nature* (música viva, Munich), *A Sphere of Ether* (para el coro Young Voices of Colorado) y el cántico *The Angel of the East*. Sus futuros proyectos siguen siendo un Primer



Concierto para Piano de Dejan Lazić, y *The Windhover* (violín solista y orquesta) de Benjamin Schmid. Es miembro correspondiente del Instituto de Estudios Musicales Superiores del King' College de Londres, y asistente regular de las conferencias de la ACDA. Sus editores: Hayo Musikverlag, Cantus Quercus Press, Schott Music, Josef Preissler, Tomi Berg.

Correo electrónico: graham.lack@t-online.de

Traducción: Diana Ho, Venezuela