

EL REPERTORIO CORAL RENACENTISTA Y EL DIRECTOR DE COROS

p o r

Noah Greenberg

El director de coros imaginativo tiene hoy día gran número de obras renacentistas a su disposición, las que puede obtener en ediciones eruditas o de divulgación práctica y que no presentan dificultades técnicas serias para ningún coro de calidad promedia.

¿Por qué, entonces, el director coral no programa estas obras maestras? Es éste un período durante el cual los compositores dedicaron sus energías y su talento a la creación de música coral, seguramente la más inspirada que se haya escrito. Un verdadero ejército de eruditos la ha transcrito fielmente durante los últimos cien años, y editores de Europa y de los Estados Unidos han editado gran parte de ella; las más importantes revistas musicales publican artículos analizando los distintos estilos y los problemas de ejecución y los directores corales consideran las obras medievales y renacentistas verdaderas joyas. No obstante, subsiste el problema de que las ejecuciones de obras tomadas de esta monumental literatura musical siguen siendo escasas y que son pocos los coros o conjuntos vocales que las cantan.

Creo que existen por lo menos dos razones básicas que explican esta situación anómala; una relativamente sencilla y fácil de remediar y otra que lo es muchísimo menos. En primer lugar, un buen número de directores corales no está bien informado sobre las ediciones que anuncian los catálogos de las distintas editoriales y se contentan, en cambio, para la selección de sus repertorios, con las colecciones populares de música renacentista. El resultado es que las pocas obras del Renacimiento que incluyen en sus programas son precisamente las más familiares y como éstas, por lo general, son las obras menores y no las grandes Misas o motetes, sólo se ha logrado divulgar en forma limitada, y por omisión, esta gran literatura musical. Pero no hay razón alguna para que esta impresión no se corrija a corto plazo. La mayoría de las editoriales europeas han editado una importante cantidad de grandes obras corales, puede que no siempre en ediciones muy prácticas, pero con un poco de paciencia el director de coros puede encontrar en ellas magníficas obras para su repertorio.

La otra razón es, como dije más arriba, mucho más difícil de reme-

diar. Y es, en suma, que la mayoría de los directores de coro están convencidos que esta importante literatura musical es, hasta cierto punto, el patrimonio exclusivo de los eruditos. Esta manera de pensar tiene algún fundamento no muy bueno por cierto, y es lo que trataré de comprobar. El compositor medieval y renacentista, como se sabe, no estimaba necesario indicar en la partitura ni los tiempos, ni la dinámica o la distribución de las partes vocales e instrumentales y, en ciertos casos, ni siquiera los accidentes. Consideraba esto innecesario, porque muy a menudo era él mismo el ejecutante y también porque existía una rica y muy flexible tradición de ejecución. Como esta tradición no ha sido legada "en toda su vivencia" desde el Renacimiento hasta nuestros días (aunque existe una tradición romantizada, siglo XIX, acerca de cómo cantar estas obras corales), el director, a menudo se siente poco competente para enfrentarse a los problemas de interpretación y de escritura que los músicos del Renacimiento usaban con toda naturalidad. Es por eso que busca el erudito para que le ayude a solucionar estos problemas. En los últimos cien años los musicólogos han realizado una brillante labor, desenterrando estos tesoros musicales del pasado y traduciendo la notación antigua a símbolos modernos. Están en espléndidas condiciones para informar sobre la manera de interpretar la música renacentista, pero no es el erudito quien traduce los símbolos en sonidos y en música que llegue a los auditores. Esta es la labor del ejecutante. Lo que el director olvida bastante a menudo es que el musicólogo no es compositor ni tampoco, en la mayoría de los casos, un ejecutante. Estas obras antiguas fueron escritas —como, por lo demás, ocurre con toda la música— no para ser editadas sino para ser tocadas, y es el director quien debe apoyarse en su propia musicalidad para ofrecérselas con la frescura y espontaneidad que sabemos tenían para los auditores del siglo XVI.

No cabe la menor duda, no obstante, que el director que presenta una obra del Renacimiento no puede fiarse exclusivamente en su musicalidad para solucionar dudas y vacilaciones con respecto al tempo, dinámica e instrumentación. Hay ciertas cosas que debe conocer profundamente si quiere realizar un trabajo serio, y otras cuyo conocimiento le serán muy útiles. Debe —para comenzar con lo esencial— conocer íntimamente no sólo la obra elegida, sino también una gran variedad de otras obras del mismo compositor. Le será de gran utilidad conocer las raíces del estilo del compositor y el desarrollo ulterior de ese estilo. También es necesario abarcar el medio histórico, saber por ejemplo, si

el compositor fue un maestro de capilla que tocaba sus propias obras, si el coro tenía veinte voces y si en esa capilla había instrumentistas que acompañaban al coro. Lo esencial, no obstante, como acabo de indicarlo, es que el director tenga un conocimiento íntimo de la obra elegida y del estilo de ese compositor, basado en el estudio total de su obra. La habilidad para distinguir el estilo de Josquin del de Lassus es absolutamente similar a reconocer la diferencia entre una obra de Beethoven y Brahms, y el músico que no tiene este don no está preparado para dirigir obras de ninguno de estos dos maestros.

¿Cuál, si alguno existe, es el “valor real” de nuestras volubles descripciones sobre una versión “en estilo” o “fuera de estilo”? Concretando, ¿qué es lo que queremos decir realmente cuando usamos este término abstracto? No cabe la menor duda de que no se trata de la precisión del ejecutante para cantar las notas y acatar las indicaciones, sino que de su facultad para asir la manera real en que estos símbolos funcionaban en un período determinado y para un compositor en particular. Tomemos, por ejemplo, a Beethoven. Un *sforzando* en su música no es igual al *sfz* de otro compositor; en sus *Allegro con brio*, aunque las raíces parten de Haydn, no pueden ser confundidas por un intérprete con sensibilidad con un movimiento Allegro de Haydn, porque pide un brío especial. Dejando de lado el tempo, dinámica y orquestación, el “estilo” se refiere al tratamiento único que Beethoven le imprime a la forma musical, a la línea melódica y a la estructura armónica; o sea, factores que no están ni podrían estar indicados en sus partituras como tampoco lo están en aquellas de los maestros del Renacimiento. Estos son, precisamente, los factores que distinguen a Josquin de sus contemporáneos y de aquellos que lo siguieron, y eso es lo que el intérprete debe captar. La compenetración con “este funcionamiento íntimo” de la imaginación musical del compositor será su mejor garantía contra los *ritardandos* “de mal gusto” y con las dinámicas “fuera de estilo”.

Es difícil que el director de coros capte el estilo individual de cualquier compositor renacentista si se limita a estudiar aquellas pocas obras que se han transformado en “caballos de batalla” del repertorio coral habitual. Su primera preocupación, por lo tanto, debe ser la elección de un compositor individual cuya obra completa debe estudiar. Descubrirá que casi su totalidad es tierra virgen con respecto al repertorio coral. Podría, por ejemplo, elegir a Dufay, uno de los más grandes maestros del siglo xv. La mayoría de los músicos conocen a Dufay a través de una sola de sus obras —el brillante canon con obstinato “Gloria ad mo-

dum tubae"—, aunque la totalidad de su obra está siendo publicada en los Estados Unidos por el American Institute of Musicology y puede obtenerse en cualquiera buena librería del país. Los primeros volúmenes con motetes y misas, ya editados, contienen obras maestras incomparables. La edición no es muy práctica y el director de coros tendrá que reescribir su propia partitura, basada en esta fuente. Pero esto no es difícil. Significa copiar las notas sustituyendo la llave de Do del compositor por las más accesibles llaves de soprano y bajo, o, quizá, transponer todo el trozo a una tonalidad más adecuada a sus posibilidades. (También podría reducir a la mitad el valor de las notas si ello facilita la labor de los cantantes.) En el caso de Dufay, tenemos la suerte de poseer una grabación de su "Missa Caput", cantada bajo la dirección de un sobresaliente musicólogo y director, Denis Stevens. El director de coros que se interesa por la obra de Dufay puede aprender mucho sobre cómo se interpreta su obra al escuchar esta brillante grabación. El Dr. Stevens usa un coro masculino pequeño, solistas y trombón, y su partitura enseña cómo debe interpretarse la música religiosa del siglo xv. Dentro de este campo, no obstante, ningún director debe conformarse con imitar lo que otros han ensayado, sino que debe experimentar por su propia cuenta. No existe fórmula alguna para interpretar a Dufay y se puede explorar toda suerte de posibilidades antes de decidir cuál será su enfoque personal.

Es posible que el análisis de una obra ayude a ilustrar este punto de vista. Veamos, por ejemplo, el himno de Dufay *Hostis Herodes*, que está editado en el Vol. 49 de la *Serie Chorwerk* (editado por Mössler Verlag, Wolfenbüttel). Esta es una obra que alterna entre el canto llano y la polifonía. Dentro de la parte polifónica, Dufay coloca una variación melódica del tema en canto llano en la voz más alta. Pues bien, el director puede transcribir esta pieza en cualquiera de las maneras siguientes, según sus posibilidades:

- 1) Para *сtв*: Usando la clave original, con tenores y bajos en el canto llano y sopranos y contraltos en las partes agudas de la polifonía y tenores y barítonos o dos instrumentos tenores en las graves.
- 2) Para hombres: Transportada una cuarta justa más abajo, con el canto llano ejecutado por los bajos y la polifonía por los tenores en la parte más alta, y los bajos o instrumentos bajos en las dos partes graves.
- 3) Para mujeres: En el tono original con todo el coro, cantando el

canto llano y la parte aguda de la polifonía y dos instrumentos tenores en la baja; o bien, transportándolo una quinta alta con las contraltos cantando el canto llano, las sopranos en la parte alta de la polifonía y contraltos o instrumentos contraltos en ambas partes bajas.

El uso de instrumentos está específicamente indicado en este himno de Dufay, porque las dos partes más bajas son de carácter definitivamente instrumental y ésto lo comprueba el hecho de que en el manuscrito original no tienen texto. El director puede, si decide usar voces mixtas e instrumentos, usar trombones, cañas dobles o cuerdas. En esta edición, el editor agregó el texto en tipo más pequeño para facilitar el trabajo a aquellos que desean usar voces sin acompañamiento, manera perfectamente legítima de interpretar esta obra. Aunque la edición *Chorwerk* es muy buena, desgraciadamente sólo transcribe dos de los cinco versículos que normalmente se cantan en este himno de la Epifanía. Dufay sólo escribe el primero porque no tenía necesidad de hacerlo, dada la familiaridad de su coro con el himno tradicional. Si el director de coros contemporáneos busca en el *Liber Usualis*, p. 464, encontrará los cinco versículos y puede preparar su partitura de la siguiente manera: Estrofa 1, canto llano; Estrofa 2, transcripción de Dufay; Estrofa 3, canto llano; Estrofa 4, transcripción de Dufay; Estrofa 5, canto llano, con el Amén cantado al final.

Mi ejemplo pretende demostrar varias maneras de cómo se puede resolver el problema de una partitura vocal-instrumental. El director, no obstante, tendrá que enfrentarse también a los problemas del tempo y dinámica, y es obvio que en estos aspectos tampoco puede haber soluciones absolutas. Un conocimiento profundo de las obras del compositor es la base indispensable para decidir sobre estos problemas. No obstante, también debe quedar muy en claro que el texto es un gúfa importante en la interpretación y que, por lo general, los compositores así lo deseaban. Después de todo, no es un accidente que la aparición de la dinámica y el tempo coincida con el incremento de la música para conjuntos instrumentales a comienzos del siglo xvii. Pero debe prevenirse al director para que no presuma que la relación entre texto y música es una regla fija, sin variaciones y, por lo tanto, de fácil comprensión. En realidad, esta relación pasó por cambios constantes y sutiles a través de la Edad Media y el Renacimiento y hasta hoy día sigue experimentándolos. Tomemos un sólo ejemplo del Renacimiento: la *Salve Regina* de Obrecht, para tres voces, revela un enfoque del texto

totalmente diferente al de la *Salve* de Lassus, para cuatro voces. Examinemos el dramático contraste, aunque de relación igualmente íntima, entre texto y música del sector final de ambas obras, *O dulcis virgo María*. En la obra de Lassus, en las palabras *O dulcis*, la música se transforma en dulce y relajada; esta es “descripción de la palabra” dentro de la mejor tradición del último período del siglo xvi. En Obrecht, la música de pronto adquiere un carácter casi de danza en el “dulcis” y una cualidad casi estática en *María*. Esto no es descripción de la palabra, sino que la manera en que Obrecht asociaba quizá un sentimiento muy personal a su idea de la Virgen María. Mi ejemplo no pretende comprobar que a través de estas variaciones el texto no está relacionado con la música, sino, más bien, que tiene una relación igualmente íntima, aunque en muy *distinta* forma, en los diferentes compositores y en las distintas épocas.

Como ya lo he sugerido, existe un solo remedio infalible para afrontar las dudas y vacilaciones de un director con respecto a la ejecución de obras renacentistas: un mayor estudio debidamente enfocado hacia la ejecución de obras de un compositor determinado, especialmente sus Misas y motetes, y una mayor audacia al experimentar con la transcripción y la programación de estas obras desconocidas. El director que sólo de vez en cuando programa una obra del Renacimiento puede llegar a tener demasiada reverencia por ella. Es una tentación tratarla como joya o una antigüedad muy frágil, con todas sus suspensiones alargadas interminablemente y cada progresión armónica poco usual, convertida en “experimento emocional”. Si se tiene una actitud más valiente y experimental, no obstante, el director, para quien la ausencia de indicaciones fue en un principio una desventaja, puede llegar a sentirse feliz frente a la comparativa libertad que se le presenta para ejercer su propia imaginación musical.