

Entrevista a Paul Van Nevel, Director del Huelgas Ensemble

Jeffrey Sandborg, Director de Actividades Corales y Cátedra Wade de Música en el Roanoke College

El director belga Paul Van Nevel (nacido en 1946) es el director artístico del Huelgas Ensemble, que él mismo fundó en 1970. Tanto él como el coro están especializados en música vocal de la Edad Media y el Renacimiento. Van Nevel estudió en el Conservatorio de Maastricht y actualmente es profesor invitado en la Music High School de Hanover, así como director invitado del Danish Radio Choir y del Coro de Cámara de los Países Bajos.

Van Nevel es considerado una autoridad en historia cultural, en los primeros sistemas de notación musical y en la práctica interpretativa. Gracias a su amplio conocimiento coral, ha redescubierto a compositores tan importantes como Gombert o Ciconia. Este último es un representante del *ars subtilior*, un repertorio que plantea grandes desafíos interpretativos sobre los que Van Nevel y el Huelgas Ensemble han arrojado luz.



Paul Van Nevel ©Luk Van Eeckhout

El nombre de la formación proviene del monasterio cisterciense cercano a Burgos (España) que alberga el códice de *Las Huelgas*, en el que Van Nevel estudió manuscritos cuando era estudiante. El núcleo del Huelgas Ensemble está compuesto por diez cantantes, pero el grupo puede ampliarse para adaptarse al repertorio como lo hacen, por ejemplo, cuando interpretan el *Spem in Alium* de Thomas Tallis, una obra a cuarenta voces.

Su aclamada y a menudo premiada discografía de cerca de cincuenta grabaciones abarca desde la Alta Edad Media hasta el Barroco temprano; la más reciente es una grabación del *Manuscrito de Eton*.

Página web: <http://www.huelgas.be/>

Jeffrey Sandborg: ¿Es este su trabajo a tiempo completo?

Paul Van Nevel: Sí, lo es.

JS ¿Cuántos conciertos ofrece al año con el Huelgas Ensemble?

PVN No hacemos más de 25 o 30 conciertos. También hacemos una grabación por año. La oficina trabaja con un año de antelación a la temporada, para organizar y planear todo.

JS ¿El Huelgas Ensemble recibe algún tipo de ayuda?

PVN Recibimos 220.000 euros del gobierno flamenco.

JS ¿Quiénes son los cantantes del coro? ¿Son todos de Bélgica?

PVN Son cantantes a jornada completa, pero no todos son belgas. Por ejemplo, en el concierto de ayer había representantes de Francia, Inglaterra, Holanda, Italia, Alemania, España, Austria y Bélgica.

JS ¿Cómo elige a los cantantes?

PVN Desde hace 35 años, organizo una audición anual para tener las voces idóneas que necesito para la música que estoy preparando.

JS ¿Qué tipo de voz busca, en general?

PVN Para la música que cantamos se necesitan voces con una entonación perfecta, una apreciación extraordinaria para los ritmos más complicados, así como para la pronunciación antigua del latín y del francés. No busco cantantes con el espíritu de un cantante de coro del siglo XIX. Nos acercamos a la música no como coristas, sino como solistas, con el mismo espíritu que los compositores de esta música, que además fueron todos

cantantes. El objetivo es adaptarse al máximo posible para que haya unidad en todas las partes. La polifonía es la música escrita más egoísta de todas. Cada voz ha de crecer por sí sola, con un entendimiento común acerca de los acentos y los ritmos. Por eso necesito cantantes que piensen igual acerca de todo ello. Por ejemplo, en la música armónica que cantamos ayer (polifonía de los siglos XV y XVI), los cantantes tienen que ser conscientes de que están cantando las mismas terceras y las mismas quintas. Es el único modo de cantar esta música tan transparente.

JS ¿Cómo plantea la audición específicamente para estas cualidades?

PVN En Europa, las audiciones para el Huelgas Ensemble son famosas. Es una audición de 20 minutos de duración y cuando finaliza sé todo lo que necesito saber. Quiero saber si pueden cantar un hexacordo sin cambiar la entonación, si pueden cantar sensibles pitagóricas y sensibles de temperamento mesotónico. Si los cantantes llegan y preguntan: «¿Dónde está el piano?», pueden marcharse.

Les doy a leer un texto de un poema de Petrarca y entonces les pido que canten dicho texto en todos los tonos de un hexacordo. Al final debería estar afinado pero la mayoría acaban más agudo o más grave. De acuerdo, puede pasar, han hecho un largo viaje, o quizás están nerviosos, pero es importante que sepan si están altos o bajos. Si no lo saben, entonces no tienen la combinación de oído y voz que se requiere. El resultado de la mayoría de las audiciones es que ningún cantante puede hacer estas cosas.

JS ¿Qué más evalúa?

PVN Lo que ya he mencionado lleva diez minutos. El resto del

tiempo les pido que canten unos ritmos muy complicados del *ars subtilior*. Después les pido que canten algo de su elección. Los buenos eligen canto gregoriano.

JS Estos cantantes, ¿se reúnen para proyectos específicos y después regresan a sus lugares de origen?

PVN Exactamente.

JS ¿Utiliza el mismo sistema de afinación para todo el repertorio o lo cambia según el estilo?

PVN Lo cambio. Por ejemplo, mañana por la noche, en el repertorio medieval vamos a utilizar afinación pitagórica para Machaut, usando sensibles muy agudas; lo mismo para Perotin. Desde mediados del siglo XV en adelante, aproximadamente desde 1460, utilizamos afinación de temperamento mesotónico, desde los últimos trabajos de Dufay. Desde el período de Josquin, usamos temperamento mesotónico.



Huelgas Ensemble in concert ©Luk Van Eeckhout

JS ¿Por qué es necesario ese cambio?

PVN Porque se utiliza la técnica del fauxbourdon con encadenamientos de sextas, así que no puede usarse la pitagórica. En la música de ese período, la afinación pitagórica sería totalmente disonante. Los compositores lo habrían escuchado como mesotónico en sus propios oídos.

JS ¿Cómo decide cuántos cantantes utiliza para cada voz?

PVN Depende del tipo de capilla para el que fue escrita la pieza. Por ejemplo, si el repertorio es de Ockeghem o Josquin, sabemos que estamos en Italia, en Milán, con los Sforza, pero también en Mantua y seguramente en la Capilla Sixtina en el Vaticano. Había unos dos, tres, hasta cuatro cantantes por voz. Lo malo acerca de nuestras ideas de la interpretación

viene de los grupos de música antigua ingleses, que, debido a motivos financieros, convirtieron cada voz en solista. Sin embargo, esto no tiene nada que ver con las distribuciones originales. Así que cuando representamos ese repertorio, utilizo dos cantantes para cada voz, siempre. En muy raras ocasiones las convertiría en solos, únicamente si lo requiere un repertorio en concreto.

JS ¿Cómo puede estar seguro de las «distribuciones originales»? ¿Por las fuentes?

PVN Exactamente. Los archivos, donde se puede consultar a cuántos cantantes se contrataba, cuándo y demás detalles. Quién se marchaba, quién reemplazaba a quién, quién murió, quién volvía. Nunca existió un conjunto fijo en aquella época. No creo que fuera un paraíso. El coro del Vaticano cambiaba cada tres semanas. Me refiero a la música sacra; el madrigal y la chanson son estrictamente voces solistas.

JS ¿Qué hay del repertorio medieval? Por ejemplo, Perotin.

PVN Sabemos que alrededor del 1200 había dieciséis cantantes masculinos en la capilla de Notre Dame de París, y había ocho niños cantores.

El espacio en el que se cantaban los *organa*, *Viderunt Omnes* por ejemplo, no tiene nada que ver con el espacio que vemos hoy en día. El coro estaba junto a un gran muro, separado del lugar en el que se encontraba la gente, para que los músicos pudieran ser oídos, pero no vistos. El espacio en el que se cantaba la música es en realidad pequeño comparado con el resto de la catedral.

Los *organa* como *Viderunt* siempre se cantaban durante las fiestas, no durante los días normales de la semana. Durante

las fiestas, el muro contra el que el coro cantaba estaba cubierto con tapices y eso hacía que la acústica fuera mucho más seca. El eco en Notre Dame es de nueve segundos, pero el *Viderunt* se cantarían con un eco más cercano a tres o cuatro segundos. Eso dice un montón acerca del tempo. Muchos piensan que no puedes cantarlo rápido debido a la acústica que tenemos actualmente. Pero esta acústica no es la acústica en la que trabajaba Perotin.

JS Sé que tiene muchas cosas interesantes que decir acerca de cómo la música cuenta aspectos importantes de las personas que la compusieron y ofrece una profunda visión de la vida tal y como se vivía hace siglos. ¿Puede hablarnos más acerca de esto?

PVN En la historia de la pintura, nos encontramos con que el cubismo de Picasso no podrían haberlo hecho ni Memling ni Rubens. En el desarrollo del estilo, lo que nos dice la pintura acerca de alguien o de su vida está muy claro para nosotros. Con la música, quizás se conoce menos, o se tiene menos en cuenta, pero ocurre lo mismo. Por ejemplo, la apreciación para lograr una afinación perfecta y un ritmo perfecto, matemáticamente perfecto, era mucho más sencilla en aquella época que ahora. Lo veo en mis audiciones. Los cantantes jóvenes tienen cada vez más dificultad para cantar exacta, matemáticamente, lo que está escrito. Una corchea con puntillo y dos semicorcheas suenan como un tresillo.

Ocurre lo mismo con el famoso canon de Josquin en *Qui habitat*, si los cantantes no tienen la apreciación de cantar perfectamente siguiendo el *tactus*, la arquitectura del edificio empieza a tambalearse. La claridad y la perfección es la misma que podríamos ver en un dibujo de tinta japonés. Es perfecto. La belleza era congruente con la perfección. Dicho de otra forma, la perfección se veía como belleza. En el caso de Josquin, si no se canta con una rítmica perfecta, se

convierte en algo que cualquiera puede hacer y no es el espíritu de los compositores de este estilo. Incluso sin relojes ni ordenadores, ellos tenían una profunda sensibilidad para todos los aspectos del tiempo. Créame, Josquin sabía exactamente cuándo eran las 8:15 y no las 8:20.

Y esta apreciación del tiempo era mucho más sensual y unida a la vida que ahora. Por ejemplo, en el siglo XV las horas no eran las mismas en invierno que en verano. En invierno el día y la noche eran iguales, pero la noche era mucho más larga que sesenta minutos en sus mentes. Y por eso había flexibilidad sobre el tiempo y esto podía sentirse en la sensibilidad para el tiempo en la música.

Hoy en día todo el mundo, desde que nace hasta que muere, está acompañado de un pulso. Nuestros hijos viven toda la vida con una batería, con música rock: pulso, pulso, pulso. Pero han perdido su apreciación personal de qué es un segundo. El pulso de un ordenador o de un reloj es externo, así que el pensamiento independiente no tiene lugar.

JS Según tengo entendido, «el pulso» de la música deriva del pulso humano.

PVN Sí, pero no olvide que el pulso no es el mismo que el del siglo XVI. Ahora es más rápido.

JS ¿La presión sanguínea?

PVN Sí. Y seguramente la vida urbana, como aquí, en Nueva York. Y el medioambiente ha afectado a nuestro cuerpo. Le pondré un ejemplo. En la época de Lassus, Josquin Desprez y Dufay, la voz cambiaba a los dieciocho años. Ahora en Europa, a los once o doce, al menos cinco años antes que en los siglos XV y XVI. De hecho, hay estudios sobre el tema. Tiene que ver

con la comida y los conservantes que han influido en nuestra vida hormonal. En aquella época, la vida era sosegada, había menos estrés y el mismo horario cada día, así que el cuerpo no tenía que cambiar. He aquí otro ejemplo de este cambio físico. Hace unos pocos meses, grabamos el *Manuscrito de Eton*. Se considera la polifonía más rítmicamente complicada que existe. Las voces superiores son increíblemente difíciles y, hoy en día, no se pueden cantar con niños. Los niños de once y doce años no pueden hacerlo. Sin embargo, en aquella época ya habían pasado por ocho años de educación y sí podían hacerlo.

Otra cosa que hace falta entender es cómo usaban la memoria. Podemos verlo por cómo unían la música. Componer era adictivo. Brumel nunca vio la partitura que cantamos anoche. Solo en el siglo XVI los músicos realmente sentían que era necesario escribir juntas las distintas partes, verticalmente. Los cantantes tenían sólo su parte, lo que hacía que se centraran por completo en la entonación. Estaban obligados a escuchar.

Cuando empezamos a utilizar partichelas en el Huelgas, los cantantes dijeron: «Paul, nos estás complicando la vida». Después de tres ensayos, se dieron cuenta de que estábamos dedicando menos tiempo a centrarnos en la afinación. Los cantantes estaban escuchando con más atención, tal y como hubieran hecho en el siglo XV. La música estaba en el aire y la controlaban con los oídos.

JS ¿Cómo organiza el ensayo y prepara la partitura?

PVN Al principio, hablo un montón, habiendo tomado previamente decisiones acerca del texto y la *música ficta*, por ejemplo, pero después de comenzar es mejor para los cantantes que se encuentren a sí mismos y siempre hay un debate. Preparo la partitura no como un producto final, sino como un vehículo de trabajo.

JS Casi me olvido de preguntarle acerca de su formación musical.

PVN Desde los doce hasta los dieciocho años, canté durante dos horas al día en el coro del Bishop's College en Hasselt. Después fui al conservatorio para aprender técnica.

JS ¿Técnica vocal?

PVN De flauta dulce y bajón (fagot barroco). Nunca he dado clases de canto. Fui el primer cantante en el Huelgas, pero no impresioné a los críticos (risas).

Jeffrey Sandborg tiene el profesorado de música Naomi Brandon and George Emery Wade en la Universidad Roanoke, donde ha sido Director de Actividades Corales desde 1985. Sus mayores méritos como director coral y orquestal con la Orquesta Sinfónica de Roanoke incluyen el Requiem de Verdi, la Gran Misa en Do Mayor de Mozart y el Mesías de Handel. También ha dirigido la Sociedad Coral y Orquesta del Valle de Roanoke en presentaciones del Hodie de Vaughan Williams, la Misa en Si Menor de J. S. Bach, y los Requiem de Joonas Kokkonen y de Andrew Lloyd Webber. Sandborg continúa activo impartiendo clínicas, como jurado, arreglista, compositor y estudioso coral. Es el autor de 'English Ways: Interviews with English Choral Conductors' junto con numerosos artículos de literatura y práctica coral y vocal. Correo electrónico: sandborg@roanoke.edu



Traducido del inglés por Ana Medina Martín, España

Revisado por Carmen Torrijos, Madrid, España

Edited by Hayley Smith, UK