Práctica Interpretativa: La Clave para Comprender el Estilo Renacentista

Steven Grives
South Dakota State University, Brookings, SD

Durante los pasados 40 años, musicólogos y especialistas corales han descubierto y publicado una vasta cantidad de información pertinente a la interpretación de música renacentista, y otras músicas antiguas anteriores a 1750. Los grupos de intérpretes especializados en este repertorio se han vuelto parte de la corriente musical principal, y aunque no todos los grupos aspiran a producir interpretaciones auténticas o históricamente atinadas de este repertorio, muchos intérpretes ya no ven la música renacentista exclusivamente a través del prisma del siglo XIX. Ahora más que antes, los intérpretes son conscientes de -y a menudo se esfuerzan en emular- la práctica interpretativa, el estilo y el timbre de la música renacentista.

Lamentablemente, las tradiciones de interpretación establecidas son difíciles de cambiar. Más aun, todavía existe la percepción de que la investigación histórica de la práctica de interpretación es sólo pertinente a conjuntos especializados, y no es aplicable al típico coro del colegio o la universidad, de la comunidad, la escuela o el de iglesia. Como espero demostrar más adelante, esto es simplemente falso.

Aunque el estudio de la interpretación musical sea comúnmente mencionado como "práctica de interpretación", el plural –*prácticas de interpretación*- describe con mayor exactitud la

variedad de contextos y condiciones bajo los cuales la música vocal fue compuesta e interpretada durante el período comprendido entre aproximadamente 1430 y 1600. Mientras los eruditos han enumerado algunas semejanzas estilísticas generales en la música de la época -suficientes como para llamar al lapso de estos 170 años un período histórico de estilo-, la naturaleza exacta de la interpretación durante este período dependía de una variedad de factores que incluían el tipo de música (sagrada o secular, litúrgica o no litúrgica), el contexto (la iglesia o la corte, dentro o fuera) y la geografía, entre otros. A no ser que se interprete el repertorio específico, de un período específico, de un lugar específico, los eruditos e intérpretes no pueden hacer más que asociar los puntos históricos y geográficos y revelar algunas tendencias generales que influyeron en la música compuesta e interpretada durante este período. No hay una práctica de la interpretación renacentista, sino más bien una multitud de tradiciones interpretativas que comparten varias características comunes.

Más que proporcionar un conjunto restrictivo de reglas para los intérpretes, la investigación tiene el potencial de inspirar al intérprete moderno para explorar y experimentar con las ricas y variadas prácticas de la interpretación renacentista. Siempre habrá un lugar para reconstrucciones litúrgicas e interpretaciones por *collegium musica* o conjuntos de instrumentos réplicas de época. Los directores de conjuntos no especializados, sin embargo, no deberían dejar que el miedo "de hacerlo incorrectamente" les impida interpretar música renacentista. La investigación acerca de la práctica de la interpretación puede iluminar tanto los aspectos estilísticos de la música como proporcionar directrices prácticas para la interpretación que puedan ser utilizadas por cualquier conjunto coral.

Práctica de la Interpretación: Música anterior a 1600 (New York: Macmillan Press, 1989) de Howard Mayer Brown y Stanley

Sadie es un recurso excelente para el estudiante de práctica interpretativa. En el capítulo introductorio a la sección referida a música del Renacimiento, Brown se expresa con elocuencia acerca de varios asuntos que rodean la interpretación de una obra vocal o instrumental antigua. Brown indica que "los [m]úsicos tienen que tomar varias decisiones fundamentales antes de poder ofrecer una interpretación convincente de cualquier obra de los siglos XV o XVI que elijan ejecutar o cantar, independientemente de si emplean una edición moderna, un manuscrito o libro impreso durante el Renacimiento, un facsímil o el pseudofacsímil de dicha fuente" (p. 147). Brown considera varias de estas cuestiones -el texto subyacente, la *musica ficta*, el tipo (voces o instrumentos) y número de voces por parte, ornamentación, *tempo* y proporción, altura, articulación y *vibrato*— en las que los intérpretes informados deben detenerse antes de la interpretación.

Según Brown, existe una división de obligaciones y responsabilidades entre el erudito y el ejecutante. El erudito de práctica interpretativa, por ejemplo, determina cómo las cuestiones de interpretación fueron resueltas en la época en que la música fue escrita, mientras el ejecutante moderno decide si las soluciones propuestas por los eruditos son prácticas, y si pueden (o deben) ser aplicadas hoy a las versiones contemporáneas. En otras palabras, se espera del erudito moderno, o del editor de música coral antigua, que tome rutinariamente decisiones interpretativas que durante el Renacimiento fueron tomadas por el ejecutante.

Mi primera sugerencia al moderno director de coro, por lo tanto, es que encuentre una edición confiable y autorizada de la música seleccionada para interpretar, o que cree su propia edición. Un editor de confianza siempre delineará claramente entre el material original y cualquier alteración editorial. Además, un buen editor siempre citará las fuentes manuscritas que fueron usadas en la creación de la edición, y explicará los métodos y procedimientos editoriales. Finalmente, el

editor proporcionará los valores originales de las notas, la mensuración, la altura, y las claves -a menudo en compás de *incipit* al principio de la obra. Al preparar una obra para su interpretación, los intérpretes deberían consultar varias ediciones, si las hay disponibles, incluyendo las obras completas del compositor. En resumen, un editor competente de música coral puede resolver con autoridad la mayor parte de las cuestiones pertinentes al texto musical, elementos objetivos como alturas, duraciones, *tempo*, y proporción.

En muchos casos -especialmente la *musica ficta* y la ornamentación-, los eruditos, por necesidad, anotan ahora elementos de la música que durante el Renacimiento eran improvisados extemporáneamente por los ejecutantes. A no ser que el ejecutante moderno sea capaz de leer la notación mensural y entienda los parámetros que gobiernan la ornamentación o la *musica ficta*, el trabajo del erudito es indispensable para descifrar la notación y guiar la interpretación del texto musical. Mientras algunos pueden argumentar que anotar la ornamentación o la *ficta* niega su característica esencial -el hecho de que fuera improvisada-, es preferible ejecutar ornamentos anotados y *ficta*, a la omisión de estos importantes aspectos de la interpretación.

Un copartícipe equivalente del texto musical -y que a menudo es pasado por alto por los ejecutantes- es el conocimiento del contexto musical. Al investigar las condiciones de interpretación de la música coral del Renacimiento, encontramos que los compositores/ejecutantes renacentistas son muy similares a sus colegas modernos: *nosotros*. Siempre práctico, el compositor renacentista se vio afectado por los recursos financieros proporcionados por la iglesia o la corte que lo empleó. Ocasiones extravagantes en cortes ricas permitieron a compositores producir música exorbitante. De la misma manera, los compositores de pequeñas iglesias parroquiales o cortes menos abundantes compusieron música apropiada a su contexto. Cada obra musical servía para una

función específica y única, fuera la liturgia, la ceremonia, o el entretenimiento.

De los asuntos relacionados con la práctica de la interpretación, acaso el que ha sido discutido con mayor vehemencia, y más extensamente tratado, es el del tipo y número de las voces que participaban en la interpretación de la música renacentista. A diferencia de los ejecutantes modernos que son entrenados para satisfacer las exigencias del repertorio, los compositores renacentistas escribían música que, al menos inicialmente, era propia de la estructura y se acomodaba a las limitaciones de sus conjuntos. Conocer el número y el género de cantantes empleados por la Capilla Sixtina, y el hecho de que no hubiera allí ningún órgano, por ejemplo, puede revelar información en cuanto al timbre del conjunto: reproducir simplemente el número de cantantes no necesariamente arrojará una interpretación "ideal" de un motete de Palestrina. De la misma manera, los compositores que tenían acceso a instrumentos, a menudo los empleaban para doblar voces *colla parte* para añadir color, y, con frecuencia, sólo para reforzar alguna parte. Los intérpretes modernos, por lo tanto, lograrían mejores resultados trabajando para alcanzar el equilibrio apropiado entre las partes, modificando el índice de *vibrato* de los cantantes, y asegurando la articulación apropiada, más que siguiendo servilmente una lista de cantantes e instrumentistas. En suma, si los ejecutantes modernos están guiados por la practicidad, pueden alcanzar y comunicar el estilo apropiado de la música renacentista independientemente del tamaño del conjunto. La práctica de la interpretación alerta acerca del estilo, el cual, a su turno, despierta la interpretación.

Los avances en -y la accesibilidad a- la investigación acerca de las prácticas interpretativas renacentistas y de otros períodos históricos, han permitido a los directores y a los coros explorar las variadas texturas y timbres representativos de cada período estilístico particular. Mientras antes era

aceptado que los coros cultivaran un sonido autógrafo, e impusieran dicho sonido al repertorio, ahora los directores corales se animan a entrenar a sus cantantes a interpretar la música coral a partir de varios períodos históricos con integridad estilística. Aunque las viejas tradiciones de interpretación sean duras de eliminar, y la interpretación coral apropiada en estilo esté lejos de ser mundialmente aceptada, si podemos aceptar la premisa de que cada período de música coral tiene sus sonoridades únicas y propias, la tendencia hacia la interpretación coral estilísticamente bien informada tiene el potencial para estimular y vigorizar la profesión coral.

Profesor Asociado de Músioca, el Dr. **Steve Grives** dirige el *Concert Choir*, los *Madrigal Singers* y el *Statesmen*, enseña Dirección, y coordina el área coral de la SDSU. Grives recibió el grado de D.M.A. en la *University of Colorado* en Boulder, el M.M. en la *University of Maine*, y un B.A. en el *Bowdoin College*. El Dr. Grives es solicitado con frecuencia como director invitado, expositor, miembro de jurados, y presentador de investigación científica. Contribuye regularmente con el *Choral Journal* y con *Melisma*, el boletín de la *North Central* ACDA. Grives es miembro activo de varias organizaciones profesionales. Se desempeña como *Repertoire and Standards Chair* de coros masculinos para la SD-ACDA, es miembro del Consejo Directivo de la *National Collegiate Choral Organization*, y miembro de la sociedad honorífica *Pi Kappa Lambda*. Además de su trabajo en la SDSU, el Dr. Grives dirige el *Dakota Men's Ensemble*, un grupo coral que semanalmente canta para pacientes internados en hospitales en Brookings y aledaños. Correo electrónico:

Steven.Grives@sdstate.edu

Traducción por Oscar Llobet (Argentina)