

Interpretar la polifonía (parte 1)

Por Peter Phillips – Director de los Tallis Scholars

Las dudas de Brodsky sobre *Cantos*, de Ezra Pound, podrían ser fiel reflejo de muchas de las anticuadas definiciones de polifonía: elige una pieza musical que parezca sencilla, algo que a primera vista sea básico en cuanto a técnica e inocente en expresión comparado con lo que conocemos habitualmente, e impón la belleza sobre dicha pieza. Altos, bajos, *rubatos*, *crescendos*, *diminuendos*, el mecanismo. A continuación, esa simplicidad, que puede albergar bellos resultados, se verá reducida a escombros.

El debate que se plantea a continuación se preocupa más de cómo evitar una interpretación polifónica aburrida que una mala. Se puede pensar que serían lo mismo, pero no es cierto. Una mala interpretación, que no muestra respeto alguno por la naturaleza de la música al destruir la claridad de sus líneas, obliga al susceptible espectador a abandonar la sala de inmediato. La experiencia es espantosa. Por otra parte, en una interpretación aburrida se puede llegar a mostrar un respeto muy estudiado, en el que el canto es “blanco” en lugar de colorido; en este tipo de interpretación, los músicos utilizan un tono de voz “renacentista”, lo que quiere decir que solo cantan a medias para conseguir una combinación que tenga mayor éxito.

Hay poco que pueda decirles a los que pertenezcan a la primera categoría, menos ahora de los que solían ser hace 40 años. Quizás ya he dicho todo lo que tenía que decir, ganando más fieles a la perspectiva de la “claridad” y llevando el mensaje lo más lejos posible. Los intérpretes aburridos, tan comunes y atrapados en su propia confianza, son los que poco a poco están haciendo que el público de todo el mundo se vuelva en

contra de la música; no solo eso, también están llevando su visión de la polifonía lejos, pero nunca más allá, haciendo que parezca algo bello. No obstante, es fácil dejarse engañar por la belleza pura de la música renacentista y pensar que eso es todo lo que hay. ¿Qué más se necesita? La religión es el lugar en el que dejamos de lado todos nuestros buenos pensamientos y fragantes deseos: ¿seguro que esta antigua música hecha a medida se creó para complementarla? En este punto de vista se olvida que prácticamente todos los compositores que hemos elegido componían únicamente música sacra, a diferencia de la época contemporánea, en la que raramente se encuentran composiciones sacras, pues ya solo suponían una pequeña parte del trabajo del compositor. Los compositores del Renacimiento no tenían otra salida para sus emociones que su música de iglesia, ya fuesen estos sentimientos buenos, tempestuosos o malos. Quizás no estaban tan bien formados en la autocrítica como nosotros, con todos sus consiguientes complejos que nos producen ansiedad; no obstante, para ellos, sin duda había algo más que belleza.

A continuación intentaré tratar los problemas prácticos que se producen a la hora de alcanzar la claridad en el canto polifónico. Nada de lo que hable se refiere a coros que solo ensayan e interpretan con algún tipo de acompañamiento instrumental, ya sea piano, órgano u orquesta. En el mismo momento en que los instrumentos entran en escena, más de la mitad del trabajo desaparece de las manos de los cantantes, pues pierden el protagonismo y sus posibilidades de madurar como grupo se ven considerablemente mermadas. Cada coro que aspira a alcanzar un gran nivel necesita cantar a cappella como algo básico: después de eso descubrirán que el trabajo coral es pan comido. Tengo que añadir que, a la hora de ensayar, deberían plantearse cantar Palestrina de la misma forma que los pianistas ensayan con Mozart: por los detalles. En sus respectivos campos, ambos compositores crearon el mismo tipo de música, en la que la precisión absoluta es la única forma de hacerles justicia. Con sus texturas, donde la

claridad es fundamental, cada pequeño fallo se multiplica; por lo tanto, y en cierta forma, interpretarlos bien es enfrentarse al mayor desafío técnico. Por supuesto, hay música más difícil para piano que la de Mozart, y piezas corales en papel más difíciles de cantar que las de Palestrina; no obstante, lo que se adquiere con ambos a la hora de aprender a articular sus texturas prístinas tiene un valor incalculable para cualquier repertorio.

Una breve historia de la interpretación en los últimos años

En creación musical, hay pocas cosas más opuestas que la visión de un aficionado y un profesional a la hora de ensayar polifonía. El punto de vista del aficionado, en los casos más extremos, concibe la polifonía como un añadido a la "música coral" tardía, que quizás cantaban personas que no podían leer música y estaban dirigidas por maestros que tal vez desconocían como hacerlo si no podían seguir un ejemplo melodramático y probablemente egocéntrico. Sin duda, esta visión se ha desarrollado desde las prácticas corales del siglo XIX, cuando cantar en grupo con partituras era algo nuevo, y tiende a encontrar la reservada naturaleza de la polifonía: la falta de melodías accesibles y una emocionante armonía cromática. Esto no ayuda para nada. El simple número de notas, para nada memorables, en el motete polifónico más sencillo, puede requerir de horas y horas de ensayo para cantantes que no están acostumbrados a leer a primera vista. En este proceso se corre el riesgo de saturar una dulce pieza y fulminarla sin remedio. La perspectiva profesional se basa en lo siguiente: las notas son tan sencillas que no es necesario casi ensayarlas, lo que conlleva un riesgo justamente contrario al anterior, pues los cantantes jamás llegan a conocer todos los detalles de la música, lo que supone una muerte por abandono. Los ensayos de los cantantes aficionados son acontecimientos grupales, emocionantes, que tienen una duración flexible. Para los profesionales, los

ensayos no se conciben sin un concierto ese día o al día siguiente, y a menudo se ven como un mal necesario. Es irónico pues, que a pesar de los caminos completamente diferentes que llevan a la interpretación, cuando un concierto empieza todos nos encontramos en la misma situación. Ya no ha tiempo para melodramatismos o llamadas, ya sean dulces o amenazadores. Solo queda preguntarse si las notas estarán bien y si los cantantes sentirán algo hacia ellas.

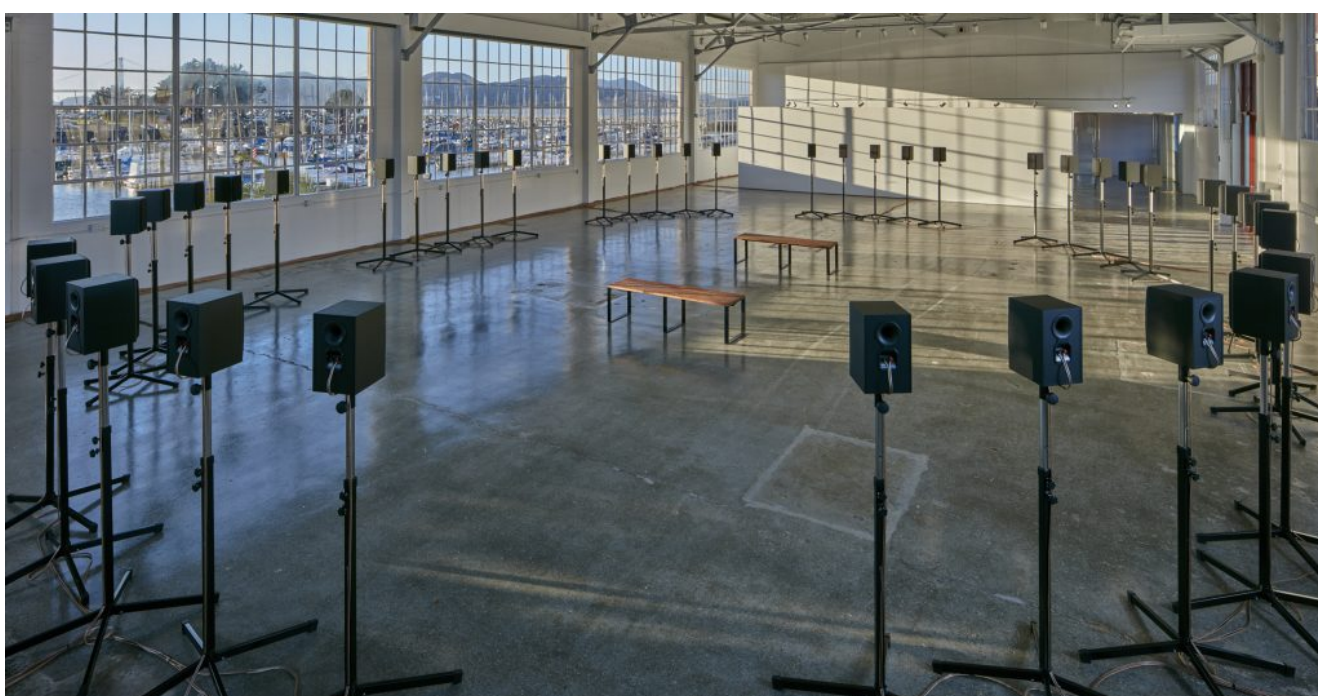
La antigua suposición de que los coros son un rebaño de ovejas que requieren de un pastor y sus directores son héroes románticos, se ha dejado de lado en los últimos años. Los coros de cámara que cantan a capella se han vuelto más comunes y hay una idea general de lo que cuestan. Creo que se ha aceptado que los Tallis Scholars no son un grupo de aficionados y que yo no soy un héroe romántico; sin embargo, todavía nos encontramos con que no se nos toma tan en serio como a una orquesta (por ello el título de este libro). Esto ocurre seguramente porque, como explicaré posteriormente, supone demasiado esfuerzo para muchas personas imaginar que un grupo de cantantes pueda ser tan profesional como un grupo de instrumentalistas. Por esta razón y de forma instintiva, no nos gusta que se nos llame "coro", preferimos conjunto. Resulta irónico, y no quiero profundizar en el tema, que la mayoría de mis cantantes procedan de esa formación extremadamente profesional que se requiere en las misas vespertinas de las catedrales, cuando el ensayo no durará lo suficiente para que todas las canciones del día se lleguen a cantar incluso una sola vez. Muchas orquestas se resistirían a ese régimen.

Uno de los malentendidos que pueden surgir de la unión de la polifonía con la mentalidad de la sociedad coral es que la polifonía tiene que adaptarse a la visión de un gran coro: parece muy sencillo sobre el papel. Esto puede ser, pero esta sencillez se disfraza bajo el hecho de que a la hora de interpretar es fundamental que todos los participantes no solo

tengan una línea, sino que la canten hacia la cadencia con el apoyo necesario y una proyección tal y como si estuvieran cantando en solitario. Incluso en la pieza musical a cuatro partes más sencilla no hay lugar en el que esconderse: ninguna orquesta u órgano puede mantener el tono o esconder las imperfecciones, no hay guarida para los pasajeros que deambulan o se caen de su parte. Si esto es cierto en *If ye love me* de Tallin, ¿no lo será aún más en *Spem in alium* que con su amplia estructura, ha sido una tentación para las sociedades corales durante mucho tiempo? No obstante, el *Spem*, en la práctica, no necesita 250 personas lanzándose a por ello, sino 40 (u 80) capaces de cantar con confianza líneas polifónicas inusualmente difíciles. Es la prueba definitiva para un conjunto que representa la antítesis de un “coro” y que, hoy en día, pocas veces se representa al más alto nivel, incluso cuando lo llevan a cabo profesionales.

El papel del director también ha tenido que cambiar para adaptarse a las necesidades de la escritura polifónica: ha cambiado en colaboración con la nueva visión del papel de los cantantes. Es cierto que, en el mejor de los casos, la figura del héroe autocrático del siglo XIX puede producir intérpretes muy disciplinados partiendo de un gran número de participantes, pero también es cierto que esto viene condicionado por la música que impone a su voluntad: esta es la única forma que tiene para justificar ser un autócrata. Esto quiere decir que hay que escoger música que pueda aguantar la imposición de altos y bajos, ataques especiales y *diminuendos* repentinos, aguantar y correr después. En interpretación, dejar que las cosas pasen sin guión alguno no es una opción para este tipo de director. Muchos coros ensayan durante muchas semanas antes de un concierto, lo que se traduce en un montón de tiempo del que el director dispone para imponer su voluntad en la música y los cantantes. También tiene que llenar su tiempo, especialmente porque las notas no son tan difíciles como en muchos repertorios posteriores; hay poca elección, solo “hay que hacer” algo con ellas. Necesita

encontrar nuevos rincones que desentrañar, nuevas perspectivas que desenmascarar; inspeccionar las palabras en profundidad para encontrar el significado más oculto. He conocido una especie de competición que se ha desarrollado entre directores para encontrar estos significados, especialmente cuando el idioma en cuestión es latín, que requiere de horas de dedicación para expresar sus palabras de forma romántica, en lugar de emplear ese tiempo construyendo un sonido coral base que pueda usarse como un instrumento fiable en distintas situaciones.



Janet Cardiff, "The Forty Part Motet" (installation view, Gallery 308, Fort Mason Center for Arts & Culture), 2015; co-presented by Fort Mason Center for Arts & Culture and SFMOMA. Photo: JKA Photography

No se puede hacer que la polifonía funcione de esa forma, porque, teniendo en cuenta sus orígenes elitistas, su estilo es principalmente democrático. La igualdad de las partes vocales en la música renacentista debería condicionar todos los acercamientos a ella, recordando que en las democracias más eficaces, los votantes pensaban en lo que iban a aportar. Es perjudicial para este idioma que los cantantes tengan que obedecer como esclavos a lo que dice un extranjero, pues el

director no canta: elige mandar sobre ellos. Una interpretación satisfactoria de la polifonía solo puede proceder de un grupo reactivo de personas que escuchan lo que sucede a su alrededor y entonces, cuando la música lo pide, añaden algo propio. Esto tiene muchas repercusiones en el papel del director, la naturaleza del ensayo, la secularización de algo que se cantaba originalmente en la iglesia; la verdadera interpretación de pies a cabeza, de todo lo que se necesita para interpretar la polifonía correctamente.

¿Por qué hay que tener un director para la polifonía?

El papel del director en polifonía es ambivalente en muchas formas; sin embargo, bajo todo esto, el problema del director reside en cómo mantener su sentido del propósito mientras realiza un trabajo que, por necesidad, requiere obediencia inmediata cuando hay, digamos, unas 20 personas y aún así necesita algo diferente cuando hay menos. En mi opinión, tiene que ceder mucho poder a sus intérpretes, los cuales pueden llegar a incomodarlo, pues está atrapado entre tener que controlar todo y dejar que los cantantes sigan adelante como un conjunto vocal que se dirige a sí mismo. De hecho, tanto en el mundo de los aficionados como el de los profesionales, el director tiene la tarea, a priori insignificante pero de gran importancia, de comportarse como un árbitro estético. Hay muchos grupos de cantantes que, al verse solos en los ensayos, pueden comenzar a discutir rápidamente, pues todo el mundo puede opinar sobre lo que hacen cuando se les pregunta. Un director astuto permitirá esas discusiones; por ejemplo, si se discute sobre el fraseo de un punto de imitación que todo el mundo tendrá que terminar cantando, el director se decantará por el punto de vista más frecuente y más cercano a lo que piensa y lo impondrá. De esta forma mantendrá un sentido del progreso donde la anarquía, en muchas ocasiones, sería la única alternativa. En teoría de la democracia debería haber un

tiempo ilimitado para hablar de lo que siente cada uno, pero los ensayos tienen una duración determinada, como la paciencia de las personas con unas vidas ajetreadas. Teniendo esto en cuenta, un director hábil tiene un trabajo difícil, poco común, pero absolutamente fundamental. Debe tener el suficiente ego para acallar el de los presentes, no por su poder divino como director, sino porque esta es la tarea de la persona que se llama director. Nadie más lo va a hacer.

En el mundo profesional es frecuente que los cantantes quieran ensayar lo menos posible, sobre todo porque los ensayos suelen estar mal pagados. Saben de antemano lo que vale un ensayo, y una vez se sienten cómodos sabiendo que su canto no se va a ver expuesto de forma ridícula en la interpretación, querrán hacer lo mínimo posible. Enviarles a casa pronto siempre es bueno para el espíritu, lo que contrasta de forma dramática con el punto de vista del aficionado entusiasta. En un entorno profesional, el director tiene que tomar decisiones rápidas y justas, sabiendo que siempre tendrá toda la atención y la cooperación de los presentes, puesto que cualquier otro punto de vista mina los principios a los que se han comprometido los músicos asistiendo a los ensayos. Un cantante con una perspectiva académica puede estar en absoluto desacuerdo con el camino que normalmente cojo a la hora de enfrentarme a problemas en la música, en lo relacionado al tono, el tempo, el fraseo, la anotación, ficta, etc.; pero este asunto solo se abordará durante un ensayo y si creo que sus preferencias harán que la interpretación sea deficiente. Si esto no es así, están intentando con todas sus fuerzas hacer lo que quieren, que debe ser algo con estilo y acorde a lo que el compositor les ha dado. Esto recuerda en cierta forma a lo que imagino que sería un ensayo de orquesta en el siglo XIX, con la diferencia de que todo este proceso de mandato y obediencia se ha desmontado y vuelto a construir desde cero. En esta versión, los intérpretes saben que están en igualdad de condiciones con el compositor, pero al mismo tiempo han puesto su talento para el proyecto en cuestión, al servicio de un

ideal artístico.

Mi única decepción como director a la hora de dirigir músicos aficionados o semiprofesionales en polifonía es que, en ocasiones, los cantantes no tienen la experiencia para responsabilizarse de las líneas que están cantando, y el nivel de su interpretación dependerá de su nivel de disposición para adquirir esa experiencia. El intérprete coral básico probablemente nunca estará preparado para asumir ese riesgo y necesitará que se le diga todo lo que se espera de él o ella, pues está familiarizado con los ensayos de los coros de oratorio. El problema reside en que la polifonía no puede estar preparada para algo así. Es imposible asociar una dinámica a cada nota, a cada contorno exacto del fraseo en cada punto, un esquema fiable de idas y venidas que el músico que participa habitualmente en el coro o el lápiz que inevitablemente siempre lleva encima puedan plasmar sobre el papel y reproducir con exactitud en cada concierto. Cualquiera que haya intentado elaborar un detallado esquema dinámico para un motete del Renacimiento sabrá el tiempo que lleva y lo contraproducente que resulta al final. Las frases que sobre el papel parece que van a empezar fuerte y descenderán antes de comenzar el siguiente turno de entradas pocas veces siguen tal pulcritud en el fulgor del momento. No obstante, si la copia que tiene todo el mundo dice que se tiene que hacer así, hasta cierto punto esto se cumplirá, y probablemente el resultado sea forzado y poco convincente. La mejor respuesta es atreverse a dejarlo casi todo en manos del momento.

La historia de la publicación de la música del Renacimiento, casi sin quererlo, ha reflejado el giro hacia esta dirección. Las ediciones más antiguas incluían una parte de piano e indicaciones detalladas sobre la dinámica en las partes vocales. Es difícil cantar siguiendo estas ediciones si no se pretende seguir exactamente lo que Fellowes, o el editor que sea, sentía sobre la pieza; uno se da cuenta bastante a menudo de lo común que era en los coros de antaño grabar polifonía

siguiendo al detalle todas las dinámicas que marcaban las ediciones más destacadas de la época. La grabación del King's College del *Sabat Mater* (1964) y la edición contemporánea de Novello son un buen ejemplo (y si el editor estaba siguiendo las indicaciones extremadamente influyentes que Richard Wagner había impuesto en la edición de la pieza de 1948, puede entenderse lo necesario que fue una nueva perspectiva en la interferencia editorial). Está claro que en las primeras fases de la diseminación general de la polifonía, el rango estaba presente y no se podía confiar en tomar decisiones interpretativas de ninguna clase; por tanto, siguiendo la tradición, alguien con autoridad debía hacerlo. Nunca sabremos lo justificada que estaba esa actitud, bastante condescendiente, puesto que el conocimiento general y el entendimiento de esta música se encuentra ahora bastante extendido, entre otras razones gracias a los esfuerzos de Fellowes. Llegado cierto punto, se reconoció que era difícil cantar cualquier otra cosa que no fuese *forte* cuando la copia impresa lo decía, y el siguiente paso era hacer que las indicaciones se quedasen confinadas a la parte de piano. No obstante, esta parte para piano tenía sus méritos: podía ser útil al dar una segunda lectura cuando la polifonía impresa claramente tenía errores: las sugerencias para esquemas dinámicos podían ser útiles o podían ser ignoradas. A pesar de todo, y aunque esto serían requisitos adicionales (las partes para piano eran lujos muy costosos para el editor o la editorial), ahora se pueden comprar copias completamente limpias, sin ninguna de estas ayudas. Estoy a favor de esto pues permite que tanto yo como mis intérpretes asumamos los riesgos que estoy defendiendo; acepto, sin embargo, que al nivel del principiante, esto puede hacer que la música sea más desalentadora y poco acogedora. Una forma muy sencilla mediante la cual el editor actual puede facilitar el acceso a la música es marcar durante todo el texto aquellas sílabas en las que se haría más énfasis a la hora de hablar. Esto puede hacer que las frases cobren vida en el ensayo de forma inmediata, sin tener la mentira del director explicando cada

subcláusula editorial.

Se me ha preguntado, y muchas veces de forma irónica, si un director es verdaderamente necesario a la hora de interpretar polifonía; esta es una pregunta que el grupo británico sin director *Stile Antico* ha sacado a la luz. Sin duda es anacrónico tener un director frente a los compositores, moviendo sus brazos de un lado a otro e "interpretando" la música. La mayoría de nuestros predecesores del siglo XIV hubiesen tenido como director a alguien manteniendo el pulso, probablemente de alguna forma que se escuchase bien, como dando toques en el atril o justo donde se colocaba el coro, bien con un dedo o con un pergamino. Ya he dicho que en los ensayos actuales, tener alguien controlando la situación siempre va a ahorrar tiempo; no obstante, en la interpretación, este no se resuelve así de rápido. Se tiene que dar el tempo y el ritmo inicial al comienzo, pero uno de los cantantes podría indicar esto. Teniendo en cuenta que la polifonía, en teoría, raramente cambia de tiempo en medio de un movimiento, no sería difícil que los cantantes se dirigiesen ellos mismos, asumiendo que pueden estar pendientes. Este método, que hasta ahora es lo que entendemos como la práctica original, tendría el mérito de ser auténtico. Efectivamente, la naturaleza de la polifonía de música de cámara podría servirse bien de esta forma de hacer las cosas; los cuartetos de cuerda alcanzan tales matices escuchando con atención en el grupo, y los coros de cámara pequeños deberían hacer lo mismo.

¿Cómo puedo justificar lo que hago sobre el escenario? Sin duda soy un excedente en los requisitos a cumplir las pocas veces que cantamos como lo hace, por ejemplo, el Hilliard Ensemble, con cuatro o cinco personas sobre el escenario. Sin embargo, en el momento en el que hay ocho o diez músicos, y dos de ellos son los responsables de una línea, el director gana en importancia. Los dos extremos de la línea empiezan a no poder escucharse entre sí, los dos cantantes que

interpretan la misma parte no se pueden mirar a los ojos sin dar la espalda a los otros cantantes, comienza a haber consenso en el momento sobre nimiedades de la interpretación que están menos al alcance. Es cierto que, la mayoría del tiempo, todo lo que estoy haciendo es establecer y mantener el tempo, pero hay momentos en los que la presencia del director es absolutamente clave; lo que quiero decir es que si el director no estuviese ahí, el nivel de la interpretación bajaría al momento. A pesar de que parece que los cantantes no siempre me están mirando directamente, tengo el poder de cambiar , con un solo movimiento de mano o expresión facial, lo que están haciendo: velocidad, nivel dinámico o fuerza en la interpretación. Un mal gesto por mi parte puede interrumpir inmediatamente el transcurso de la música; una mirada intencional o un gesto pueden subir el listón en una décima de segundo.

Muchos buenos cantantes piensan instintivamente que pueden hacer su trabajo perfectamente bien sin el engorro de un director; no solo eso, también podría haber un aumento considerable en los matices de la música de cámara si se les dejase presentar la música como grupo. En el supuesto de que las condiciones en las que interpretasen fuesen ideales (que no es frecuente, especialmente en las iglesias) para que todo el mundo pudiese escucharse y verse perfectamente, y que el grupo estuviese preparado para aceptar a alguno de sus componentes como una especie de líder, en algunas ocasiones tendrían razón; sin duda, algunos de los resultados, el fraseo o el diálogo en la música serían apasionantes. El punto negativo está en el hecho de que no habría nadie que pudiese comentar sobre el equilibrio del conjunto, porque su líder, mientras canta, solo puede tener una impresión parcial de todo el grupo (puede verse un ejemplo en mi pieza *Spectator* en la pág. 320); la "interpretación", a la que se ha llegado de forma democrática, correría el riesgo de perder su camino. Aunque no lo he experimentado, también he comprobado que es prácticamente imposible asumir la responsabilidad como

cantante y dar la cara por todo el conjunto como grupo.

Este artículo procede del libro "What We Really Do" (segunda edición) y se ha publicado en el BCI por cortesía de Peter Phillips, autor del libro. Si está interesado en comprarlo, visite [la página web: https://www.amazon.com/What-We-Really-Do-Scholars/dp/0954577728](https://www.amazon.com/What-We-Really-Do-Scholars/dp/0954577728)

Traducido del inglés por María Ruiz Conejo, España

Revisado por el equipo de traductores de español del BCI