

Cantando Música del Renacimiento

Una Breve Guía de lo Más Esencial

Simon Carrington, director de coros y docente

Hace al menos 60 años que canto música del renacimiento de algún tipo, y la mayor parte del tiempo guiado por el instinto- un instinto afinado, supongo, por los años de mi primera juventud como integrante infantil del coro de una catedral inglesa, luego en el King's College de Cambridge bajo la dirección de Sir David Willcocks, y después en unos 3000 conciertos con The King's Singers. Nunca presumí de ser especialista del repertorio, pero me parecía que sabía de alguna manera cómo debía interpretarse!

Fue sólo cuando empecé a enseñar las misas de Josquin, los motetes de Tallis, los madrigales de Monteverdi y piezas similares a los excelentes cantantes jóvenes del Midwest norteamericano, que realmente comencé a enfocarme en lo esencial y lo que debía hacer, de esta música, la más expresiva de cualquier género. Al escuchar de nuevo grabaciones actuales de conjuntos magistrales especialistas en música antigua, fui cada vez más consciente de cómo las líneas polifónicas fluidas deben a veces comunicar con mayor inmediatez a los oyentes (y de hecho a los cantantes) que no hayan sido inmersos en la tradición como lo he sido yo. Para mí, una afinación perfecta, un tono constante brillante y líneas nítidas no bastan y me siento cada vez más convencido de la responsabilidad de todos los cantantes que interpretan

la música renacentista, sobre todo en situación de concierto, de compartir la belleza de ese repertorio de una manera más abierta y comunicativa con un público ávido de comprenderlo. hace al menos 60 años que canto música del renacimiento de algún tipo, y la mayor parte del tiempo guiado por el instinto- un instinto afinado, supongo, por los años de mi primera juventud como integrante infantil del coro de una catedral inglesa, luego en el King's College de Cambridge bajo la dirección de Sir David Willcocks, y después en unos 3000 conciertos con The King's Singers. Nunca presumí de ser especialista del repertorio, pero me parecía que sabía de alguna manera cómo debía interpretarse!

Decidí que casi todos los programas con mis cantantes en formación debían contener elementos de música renacentista, para trazar, conservar y demostrar el nexo entre la música coral del pasado y la del presente. De la misma forma que los compositores estudiaban las técnicas de sus predecesores, a los cantantes y su público deben de recordarse estos nexos cada vez que sea posible.

Fruto de asistir a numerosos congresos sobre la música coral a lo largo y ancho del mundo en los últimos 15 años es saber que este concepto de programa está lejos de ser aceptado universalmente. Una razón puede ser el desasosiego general entre los directores de coro por la docencia y dirección de la música del Renacimiento ya que se encuentran poquísimas pistas impresas en las partituras, ninguna indicación en lo que se refiere a dinámicas o al rubato o tempo. La inmensa cantidad de grabaciones de música vocal antigua interpretada de forma magistral, aunque no necesariamente con gran expresividad, puede intimidar a los directores, convenciéndoles que dediquen más tiempo al denso lenguaje armónico de ciertas escuelas de música coral contemporánea, por ejemplo, y no a las líneas

largas, elegantes y expresivas de la polifonía del Renacimiento.

Al invitarme la FIMC a escribir algo sobre el género, ofrezco dos pautas principales confiando que animen a más directores a exponer a sus cantantes y públicos a la belleza intrínseca y a los gestos infinitamente conmovedores de la polifonía del renacimiento. Casualmente al redactar este breve artículo, me encuentro en ensayos con un magnífico coro de cantantes profesionales que, a pesar de tener una perfecta formación vocal, no están familiarizados con las técnicas relativamente sencillas que expongo a continuación, de forma que las líneas polifónicas de la misa renacentista que estamos preparando se producen de una manera más bien tiesa e inexorable, a no ser que se aplique una cantidad considerable de “docencia”.

1.El dulce arte de la retórica

“El orador-músico debe sentirse convencido del mensaje que comunica, y para hacerlo necesita comprender las técnicas básicas de la comunicación que se encuentran en el estudio de la retórica. Los compositores estaban tan familiarizados con los principios de la retórica que probablemente no eran conscientes ni siquiera de emplearlos al componer. Las ideas de desarrollo, estructuras y las herramientas emocionales se emplearían de una manera natural para componer música como lo eran en los ejercicios interminables de retórica declamada en el aula.”

Judy Tarling *The Weapons of Rhetoric* –guía para músicos y públicos –

- ¿Qué es lo que le presta a la música su poder único de comunicar? La destreza del compositor al expresar en una línea melódica la retórica fundamental del texto.

- ¿Qué se entiende por el término retórica? El esfuerzo de un ser humano de influir sobre otro a través de las palabras.
- ¿Cuál es el elemento clave en la técnica retórica? Las sílabas acentuadas en cada verso, sea et in terra, pax, Now is the month of Maying, o Ecco mormorar l'onde. Al cantar un solo verso de cualquier pieza de cualquier período, sacra o profana, de cualquier compositor medianamente decente, y dar un poco de énfasis a las sílabas acentuadas y ligereza a las que no llevan énfasis, inmediatamente la línea llega a ser más melódica, más emocionante, graciosa y comunicativa.

Es importante recordar que este subir y bajar retórico sería algo natural para los cantantes del Renacimiento, como el arte de la retórica era parte esencial de la formación académica general. Todos estudiaban retórica; se suponía que todos sabían expresarse de una manera persuasiva. Tenemos que enfatizar las sílabas acentuadas del texto más deliberadamente ya que ahora no es normal este acercamiento al texto cantado. Esto significa que hay que evitar tanto el enfatizar demasiado como demasiado poco. Necesitamos buscar un equilibrio acertado entre el cantar amanerado por un lado y la línea sosa y sin expresividad por el otro. Hay que acentuar las sílabas acentuadas justo lo suficiente para que el oyente instruido las perciba a la primera. Equivocarse en esto resulta en esa polifonía frecuente tipo "hilo musical"- bella pero sosa y sin expresividad.

“Porque toda la música que cantan con voz humana se parece tanto y expresa los afectos naturales, el sonido y la melodía se aplican de tal manera y resultan agradable al tema, sea una oración, o un cántico de alabanza, de paciencia, de pena, de luto o de enojo: la forma de la melodía representa el

significado del tema de tal manera que conmueve, emociona, penetra e inflama la mente del que lo escucha.”

Sir Thomas *More Utopia* 1516

“For all their musicke that they sing with mannes voice dothe so resemble and expresse naturall affections, the sound and tune is so applied and made agreeable to the thinge, that whether it bee a prayer, or els a dytty of gladness, of patience, of trouble, of mournynge, or of anger: the fassion of the melodye dothe so represente the meaning of the thing, that it doth wonderfullye move, stirre, pearce, and enflame the hearers myndes.”

Sir Thomas *More Utopia* 1516

Los compositores del período escribían líneas musicales (con muy pocas excepciones) que embellecían el significado, el ascenso y descenso, y los contornos del texto. A pesar de cantar esta música durante toda una vida, recién ahora me doy cuenta de que voy subrayando la sílaba acentuada en cada línea de polifonía que dirijo como el primer paso en la preparación de la partitura. En el primer ensayo de cualquier agrupación de la me hago cargo, leo el texto entero cuidadosamente, intentando acertar el énfasis retórico y pido a todos los cantantes que subrayen las sílabas acentuadas en su propia voz – y a veces ien otras voces también! Acercarse suavemente a las sílabas acentuadas del texto es para mí el primer “esencial” y, según mi experiencia, hay que persuadir, bromear, empujar a los cantantes (o seguir cualquier técnica que produzca el efecto deseado) para que sigan este orden. No se trata de una técnica que ya resulta natural; los estudiantes de canto en particular necesitan que se les persuade insistentemente para que se apoyen con suavidad en ciertas sílabas mientras (y es todavía más importante) dejan

pasar otras.

2.El poder expresivo del retardo

Considero que identificar todos los retardos en la partitura es el deber esencial de todo intérprete de música renacentista. Yo marco cada uno con un trazo (prefiero el rojo) e insisto para que cada cantante haga lo mismo. Por supuesto en el Renacimiento, con el uso de libros de partes individuales, estas señales habrían sido percibidas auditivamente por los cantantes, que las seguían de manera instintiva. Tenemos la partitura delante, pero con demasiada frecuencia dejamos pasar los retardos sin darles importancia, y restándole así el glorioso sentido de tensión y relajación que crean estos artilugios eternos. Lo que se hace con un retardo es cuestión, en gran medida, de gustos particulares, ya que darles demasiado énfasis puede conducir a un efecto columpio irritante, pero un apoyarse suavemente en su dirección, para luego retirarse, debe de aumentar la expresividad de cada línea, conmover a los cantantes y crear un delicado hormigueo de emoción en el público! Uno de los ejemplos más poderosos de la fuerza del retardo se encuentra en la segunda mitad del Agnus Dei de la Misa a Cuatro Voces de William Byrd en las palabras “dona nobis pacem.”

(Click on the image to download the full score)



Agnus Dei from William Byrd's Mass for Four Voices: the power of the suspension... (Ed. Choral Public Domain Library, David Fraser)

Existen por supuesto otros ingredientes en la receta para interpretar con expresividad la música renacentista, como los que siguen:

- No temer el rubato sutil y la flexibilidad de tempo como recurso de expresividad si la melodía y/o el texto lo requieren. La coma en el texto, por ejemplo, antes de o durante secciones homofónicas en medio de una misa polifónica, pide a gritos la flexibilidad para señalar la retórica al oyente.
- Darse cuenta de y desarrollar la identidad de los distintos motivos.
- Enfatizar las diferencias entre frases largas y cortas.
- Identificar las líneas más significativas en la polifonía para exponerlas.
- Permitir que el aumentar y disminuir de la intensidad de la composición indique los niveles dinámicos.
- Estudiar tanto cada arco individual como el conjunto de

la arquitectura.

- Encaminarse hacia puntos de acumulación – donde las hebras polifónicas convergen en una cadencia, por ejemplo.
- Apoyarse en las dominantes retardadas en puntos cadenciales, y caer con suavidad en los acordes finales, que muy frecuentemente ocurren en sílabas inacentuadas – sobre todo, por supuesto, en latín.
- Animar al cantante para que comparta con el oyente la belleza y rasgos especiales de su línea particular usando los ojos, los gestos faciales y ligeros movimientos corporales como lo haría el orador aventajado imaestro de retórica!

Confío que todos adviertan que estas observaciones (sobre todos las últimas) son puramente personales. Soy consciente del hecho de que muchos expertos del género pueden encontrarlas exageradas.

Sin embargo sigo convencido de que, tras largos años dedicado a la dirección de ensayos y actuaciones en conciertos de música renacentista, los cantantes y oyentes son capaces, hasta un grado mucho mayor de lo que suele ser el caso, de compartir el poder de la música del Renacimiento para estimular las emociones y cambiar vidas.

Casualmente ayer un cantante de 21 años me comentó al final de nuestro concierto cómo este acercamiento a la interpretación de la música del Renacimiento le había recordado su decisión de dedicarse profesionalmente a la música.

¡En efecto palabras estimulantes!

Traducido por Helen Baines Clayworth, Spain