

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Artículo para la revista *Avances*

UD.(S) PREGUNTARÁ(N) POR QUÉ CANTAMOS

Resumen:

En este trabajo nos propusimos indagar sobre la aproximación al repertorio renacentista de algunas agrupaciones vocales en la ciudad de Córdoba. Para ello elegimos dos interpretaciones de la *Missa Pange Lingua* de Josquin Lebloitte dit Desprez: la de la *Compagnia Scaramella* en el año 2010; y la del Coro de Cámara de la Provincia de Córdoba ofrecida en 2016. Además, consideramos grabaciones de la misma obra por conjuntos europeos, así como la práctica que lleva a cabo un grupo vocal de música renacentista dentro del proyecto “Escuela Hispanoamericana de Música Antigua”.

Una de las preguntas que nos hicimos –¿por qué cantamos obras del Renacimiento?– nos remitió al verso que se repite en el difundido poema *Por qué cantamos*, de Mario Benedetti. En ese texto, el canto es lucha, compromiso social, es confianza en el poder de la acción colectiva para mejorar el mundo. La finalidad del arte es explícita y clara. ¿Habrá algo de esa intencionalidad en la interpretación de piezas vocales de hace quinientos años? ¿Qué tiene de contemporánea una práctica como esa? ¿Qué más se puede decir –o cómo decir más– después de tantas y tan buenas versiones de todo ese repertorio? ¿Acaso habrá algo de intemporalidad en ciertos cánones de belleza?

Palabras clave:

Interpretación – Renacimiento – Vocal

YOU MAY ASK WHY DO WE SING

Abstract:

In this work, we investigate how the Renaissance repertoire is interpreted in our city by some vocal groups. For this we chose two versions of the Mass *Pange Lingua* de Josquin Lebloitte dit Desprez: the interpretation of *Compagnia Scaramella* in 2010; and the Chamber Choir of the Province of Cordoba offered in 2016. In addition, we consider recordings of European ensembles of the same work and the practice carried out by a vocal

group of Renaissance music within the "Hispanic American School of Ancient Music" Project.

One of the questions we asked –Why do we sing works of the Renaissance?– referred us to the verse that is repeated in a well known poem "Why we sing" by Mario Benedetti. In that poetry, singing is struggle, social commitment, it is trust in the power of collective action to change the world. The purpose of art is explicit and clear. Will there be any such intentionality in the performance of vocal pieces 500 years ago? What more can be said, or how to say more, after so many and so good versions of all that repertoire? Is there anything of timelessness in certain canons of beauty?

Keywords:

Interpretation – Renaissance – Vocal

Introducción:

En el marco del proyecto de investigación “Prácticas musicales contemporáneas en la ciudad de Córdoba”, nos propusimos indagar sobre la actual aproximación al repertorio vocal del Renacimiento por parte de algunos músicos en la ciudad referida. Para ello, elegimos considerar dos interpretaciones locales de la *Missa Pange Lingua* de Josquin Lebloitte dit Desprez: la versión de la *Compagnia Scaramella* que pudo escucharse en el Museo Fray Antonio de San Alberto en el año 2010, y la ofrecida por el Coro de Cámara de la Provincia de Córdoba en el año 2016. Además, recabamos información acerca de la práctica que lleva adelante un grupo vocal que integra el proyecto “Escuela Hispanoamericana de Música Antigua”. Esta experiencia resulta singular, pues las obras son leídas desde la notación musical del siglo XVI.

Una de las preguntas que nos hicimos – ¿por qué cantamos obras del Renacimiento?– nos remitió al verso que se repite en un difundido poema *Por qué cantamos* de Mario Benedetti.¹ En ese texto, que luego fue canción,² el canto es lucha, compromiso social, es confianza en el poder de la acción colectiva para mejorar el mundo. La finalidad del arte es explícita y clara. ¿Habrá algo de esa intencionalidad en la interpretación de piezas vocales de hace quinientos años? ¿Qué tiene de contemporánea una práctica como esa? ¿Qué más

¹ BENEDETTI, Mario: “Por qué cantamos”, en *Cotidianas*, Retratos y canciones. México, Siglo XXI, 1979.

² Alberto Favero musicalizó el poema de Benedetti.

se puede decir, o cómo decir más, después de tantas y tan buenas versiones de todo ese repertorio? ¿Acaso habrá algo de intemporalidad en ciertos cánones de belleza? Para poder pensar en algunas respuestas a este planteo, comenzamos intentando averiguar cómo se acercan a las obras renacentistas los directores, qué fuentes emplean, y qué criterios tienen en cuenta a la hora de tomar decisiones interpretativas.

Coro de Cámara de la Provincia de Córdoba (Director: Gustavo Maldino)

En primer lugar, nos referiremos a la versión de la *Missa Pange lingua* de Josquin ofrecida por el Coro de Cámara de la Provincia de Córdoba, bajo la dirección de Gustavo Maldino, quien accedió generosamente a responder algunas preguntas. El concierto se programó en el marco del Festival Música Sagrada, organizado por la Agencia Córdoba Cultura en colaboración con la Agencia Córdoba Turismo y el Arzobispado de Córdoba; y se llevó a cabo el 23 de marzo de 2016 en la Iglesia de la Compañía de Jesús.

En respuesta a la pregunta ¿por qué eligió esa misa?, Maldino destacó su belleza y la consideró emblemática, porque la obra emplea recursos que “se van a ver muchos años después en la composición”.³ Resaltó la manera en la que Josquin insertó el Himno homónimo en la misa por cuanto no se limitó a citar la cabeza temática, sino que “trabaja sobre varias partes del gregoriano”, “utiliza módulos del gregoriano”.⁴

Su respuesta acerca de los criterios que tiene en cuenta para abordar determinada obra con ese organismo oficial también apuntó a la apreciación personal. Maldino fue contundente: “yo elijo las obras porque me gustan”. Agregó además, que si bien el repertorio del coro es variado y abarca desde el gregoriano hasta el siglo XXI, para la ocasión del mencionado festival generalmente ha preferido hacer música antigua o combinar música medieval o de principios del renacimiento con el siglo XX, sobre todo las obras en las que los compositores toman material medieval. La importancia que le da al material preexistente se vio reflejada en el concierto pues Maldino hizo escuchar completo el Himno de Santo Tomás de Aquino que se entona en la festividad de *Corpus Christi*.⁵ Si

³ Entrevista a Gustavo Maldino, 24 de julio de 2017, en el Teatro del Libertador General San Martín de la ciudad de Córdoba. En lo sucesivo, colocamos entre comilla las palabras del entrevistado pero no insertamos nota al pie.

⁴ Aclaración: se trata de una misa paráfrasis en la cual el material preexistente –en este caso la melodía del Himno *Pange lingua* – se emplea en la misa modificado, con notas agregadas o suprimidas.

⁵ En esta ocasión se interpretó en Semana Santa, como concierto, sin cumplir función litúrgica.

su intención hubiera sido simplemente presentar a la audiencia las frases melódicas en las que se basa la misa habría sido suficiente escuchar la primera estrofa.⁶

La partitura que utilizó Maldino fue descargada de una página web llamada Tomás Luis de Victoria⁷ de Nancho Álvarez⁸ –un matemático que trabaja en la Universidad de Málaga (España)–. Fue editada con el programa *Lily Pond* y es copia de Nancho Álvarez.⁹ La edición no tiene *incipit*, utiliza clave de sol en segunda línea para *superius*, *altus* y *tenor*. En estas dos últimas voces indica a la octava (grave). El *bassus* está escrito en clave de fa en cuarta. Utiliza la blanca como unidad de tiempo, respeta el modo del himno gregoriano (mi) y coloca las alteraciones que sugiere la *ficta* entre paréntesis delante de la nota, en lugar de hacerlo sobre el pentagrama como es convención entre los musicólogos. Maldino confía en la fuente y considera que es acertado que no tenga ninguna indicación metronómica ni de expresión. La distribución del texto que presenta la partitura resulta poco convincente en algunos casos; por ejemplo: la primera vez que cada voz dice *eleison* en el primer punto de imitación comienza el melisma en la segunda negra de *tenor* y *superius* o corchea en *bassus* y *altus* como si la anterior perteneciera a la cabeza temática sobre la palabra *kyrie*.

The image shows a musical score for two voices: Tenor and Bassus. The Tenor part is written on a G-clef staff, and the Bassus part is written on an F-clef staff. Both parts are in 3/4 time. The lyrics are "Ky-ri - e - le - i - son,". Red circles highlight the start of the melisma in the Tenor and Bassus parts, which occur on the second note of the phrase "e - le -".

Ejemplo 01: comienzo del Kyrie de la Misa *Pange lingua* (Distribución del texto en la partitura copiada por Nancho Álvarez).

Los cambios que introdujo el director a la música impresa fueron básicamente: transportar la misa a **fa** y distribuir de manera diferente el texto según un criterio que en general se condice mejor con la curva melódica. Sirva como ejemplo de lo primero el

⁶ El himno musicaliza de manera estrófica un poema. Es decir que todas las estrofas se cantan con la misma música.

⁷ <https://www.uma.es/victoria/index.html> Acceso 25 de julio de 2017.

⁸ El nombre completo es Venancio Álvarez González. Se doctoró en la Universidad Carlos III de Madrid en 1999. Además estudió música desde los 11 años, tocó el violín en la orquesta de las Escuelas Municipales de Música de Madrid y disfruta cantar polifonía de Tomás Luis de Victoria con sus amigos.

<https://www.uma.es/victoria/nancho/> Acceso el 25 de julio de 2017.

⁹ https://www.uma.es/victoria/varios/pdf/Josquin-Missa_Pange_Lingua-1-Kyrie.pdf Acceso 25 de julio de 2017.

mismo pasaje señalado anteriormente en el que anticipa una figura el comienzo del melisma.

The image shows a musical score for two voices: Tenor and Bassus. The Tenor part is written on a treble clef staff, and the Bassus part is on a bass clef staff. Both are in 3/4 time. The lyrics are 'Ky - ri - e e - le - i - son,'. The 'e' in 'e - le -' is highlighted in red in both parts. The Tenor part starts with a half note 'Ky', followed by quarter notes 'ri', 'e', and 'le', and then a melisma 'i - son,'. The Bassus part follows a similar pattern but with a lower pitch range.

Ejemplo 02: comienzo del Kyrie de la Misa *Pange lingua* (propuesta de distribución del Texto).

El director nos explicó que decidió subir un semitono (**fa**) la misa pues la obra fue pensada para voces masculinas, en tanto el coro mixto requirió que se realizaran ciertas adecuaciones: Maldino pasó algunas “contraltos uno” a *superius* y dos “contratenores” a *altus* para lograr un timbre “más cercano a lo que se debe haber escuchado”.

Con respecto a los *tempi*, el primer *Kyrie* se mueve en pulso de blanca = 55/60 por minuto; el *Christe* comienza en blanca = 58 pero el pulso se hace más lento (entre 48 y 52); el último *Kyrie* se mueve en blanca que va de 72 a 60. La explicación que dio Maldino a esta fluctuación del tiempo fue que su intención era que cada línea melódica se moviera con la fluidez del gregoriano teniendo en cuenta que la concepción de la polifonía del siglo XVI era horizontal. Incluso reconoció que a veces se producían desfasajes que luego se acomodaban y que no le preocupaban pues lo que más le interesa es que la música “esté viva” no medida con metrónomo. A esto se sumó su particular manera dirigir que se caracteriza –al menos en esta obra– por emplear una marcación que “procura no indicar el presente, sino lo que está por venir”. Además indagamos acerca de cómo resolvió el cambio de métrica (tiempo perfecto, prolación menor a tiempo imperfecto prolación menor). Esta cuestión dio lugar a que Maldino se explayara acerca de cómo se vincula con la música antigua. Opinó que al no haber grabación de la época, “todo lo que se haya escrito y se especule [son] producto de un musicólogo o un intérprete que decide hacerlo de determinada manera”. Puso como ejemplo que generalmente la música antigua se canta sin vibrato, algo que no tiene una explicación convincente o fundada ya que el vibrato es una cuestión natural del funcionamiento de la voz. Agregó que probablemente, la voz –por imitación de algunos instrumentos que sonaban sin vibrato– era emitida de manera lisa, pero afirmó que no había ninguna base como para aseverar que hubiera sido así.

La cuestión interpretativa fundamental que atendió tuvo que ver con el hecho de considerar que esta polifonía respondía a un pensamiento horizontal que partía del gregoriano. Por lo que, durante un mes, trabajó atimbramiento y fraseo con el gregoriano y desde la notación cuadrada para lograr que el canto llano fluyera y la prosodia del texto fuera la correcta. El *tempo* que eligió es el que permite que el texto se entienda al ser declamado. Es por esta concepción que al pasar de un compás ternario (*Kyrie 1*) a otro binario (*Christe*) no se sometió a una relación matemática; tuvo en cuenta la distinción entre el *Kyrie* que es “la divinidad omnipresente pero alejada” y el *Christe* que es “Dios hecho hombre”. Entonces para contribuir a un cambio de carácter hizo más liviano y ágil el primero; y detuvo un poco la fluidez disminuyendo la velocidad en el segundo. Por lo que escuchamos en la grabación, se mantiene el pulso (blancas) aunque con las licencias que hemos señalado.

Compagnia Scaramella (Asesoramiento de Leonardo Waisman)

Esta agrupación hizo escuchar la versión que consideramos para este trabajo en el Museo Fray Antonio San Alberto en el año 2010. Por entonces, estaba integrada por ocho cantantes a razón de dos por cuerda.

La partitura que emplearon tiene como una única indicación a pie de la primera página AL/SMC¹⁰ 2009. Existe, como en el caso anterior una copia de Nancho Álvarez, pero la transcripción difiere de la utilizada.

En este caso, respecto del original, la transcripción y la versión están transportadas un tono más arriba (**fa #**), y la unidad de medida es la redonda.

Los intérpretes hacen algunos cambios a la distribución del texto propuesta por la edición que, si bien es coherente, en algunos casos prioriza el cierre del sujeto de un punto de imitación en lugar de destacar la cadencia que suele ocurrir antes y concluir con un resto. Ejemplo: en el primer punto de imitación la cadencia del primer *bicinio* se produce entre el final del compás 4 y el comienzo del siguiente. Allí, la voz de tenor podría pronunciar *i-son* sobre **do#** y **re**, y repetir *eleison* en el resto; en tanto en *bassus* se dificulta

¹⁰ Hasta donde hemos podido indagar, SMC son las iniciales del nombre del transcriptor, Sabine Mielke Cassola, músico y musicólogo reconocido por su trabajo en el campo de la música antigua. Desconocemos el segundo nombre. 2009, probablemente sea la fecha en la que realizó la transcripción. Datos obtenidos en <http://www.iam-ev.de/dozenten/namensliste/dozentendetail/sabine-cassola.html> Acceso el 3 de agosto de 2017.

aplicar el mismo criterio sobre la cláusula de tenor pues luego no se podría repetir *eleison* en las últimas dos notas.

AL/SMC 2009
ineipit Kyrie I Missa Pange lingua a 4 Josquin des Prez 1450-1521

Superius
 C1
 Altus
 C3
 Tenor
 C4
 Bassus
 F4

5 10

S Ky- ri- e e- Je- le- i- son.
 A Ky- ri- e e- Je- le- i- son. e-
 T son e- le- i- son. Ky-
 B i- son. Ky- ri- e e-

Ejemplo 03: Primer punto de imitación del Kyrie. Propuesta de distribución del texto.

Las alteraciones de la música ficta que escuchamos son las que indica la partitura y se corresponden con situaciones claras de su utilización (cadencias o evitar tritono).

14

S Chri- ste
 A son.
 T son.
 B son. Chri- ste

AL/SMC 2009

Ejemplo 4: Cadencia, sostenido propuesto según las reglas de la música *ficta*.

En cuanto a los *tempi*, se trata de la propuesta más rápida entre las consideradas: *Kyrie 1*: redonda = 80; *Chrite*, redonda = 76 y *Kyrie 2*, redonda entre 80 y 74. El cambio de carácter entre secciones es también bastante notorio. Como en el caso anterior, el paso de 3/1 del *Kyrie 1* al 2/1 del *Christe* se hace manteniendo el pulso.

Esto merece una consideración según lo que dicen los teóricos de la época: En la notación renacentista, el signo de mensuración para el primer *Kyrie* es tiempo perfecto, prolación menor. Veamos el ejemplo en el tenor:



Ejemplo 05: Kyrie de la Misa Pange lingua. Voz: tenor.

Al pasar al *Christe*, el signo mensural es ϕ . Esto significa que el *tactus* pasa a estar representado por la breve (en italiano *alla breve*). Veamos el ejemplo en el *altus*:



Ejemplo 05: Christe de la Misa Pange lingua. Voz: altus.

Si seguimos la proporción que indica pasar de \circ a ϕ , la breve pasa a durar como la semibreve inicial, con lo cual se acelera la semibreve al doble de su primer valor. Desde el punto de vista de la proporción en el *Kyrie* 1, tres semibreves constituyen una breve; en tanto en el *Christe*; dos semibreves equivalen a una breve (3:2)

La transcripción usada por la *Compagnia Scaramella* emplea el compás 3/1 en *Kyrie*, por lo que la redonda representa a la semibreve; y 2/1 en el *Christe*. Como hemos observado, las tres versiones consideradas mantienen el pulso, es decir la semibreve, transcrita como redonda.

Una grabación de 1992 del Ensamble Clement Janequin y Ensamble Organum¹¹ resuelve de otra manera la proporción entre el *Kyrie I* y el *Christe: Kyrie* en semibreve a 60 y en *Christe* a 90. No es estrictamente *alla breve*, ya que debería ser semibreve = 120.

Escuela Hispanoamericana de Música Antigua

Finalmente, comentamos la postura del grupo vocal (entre seis y ocho integrantes) que forman parte del proyecto “Escuela Hispanoamericana de Música Antigua”. Quienes participamos de este espacio de aprendizaje, leemos desde la notación blanca y procuramos resolver las cuestiones rítmicas, melódicas y de colocación del texto no sólo según lo que dicen los tratados y teóricos renacentistas sino también según lo que se desprende de la práctica. Esto fue expresado por uno de los mentores del grupo, Juan Ruiz, para quien muchas veces “desde la teoría uno dice corresponde o no corresponde, y en la práctica se trata desde otro punto”.¹²

Si bien, no hemos abordado la Misa *Pange lingua*, podemos extraer algunas consideraciones generales. Varios de los integrantes no estamos suficientemente familiarizados con la lectura desde la notación antigua, por lo que gran parte del ensayo consiste en leer entre todos cada una de las voces para luego juntarlas. Desde que comenzamos a trabajar con el grupo, hace un par de meses, no se ha llegado a considerar la “interpretación” propiamente dicha. Tal vez, esto tenga que ver con la concepción que virtió Juan Ruiz al terminar de leer un número de una Misa a cuatro voces de William Byrd respecto de este obra: “absolutamente bella como es, entonces no hace falta inventar nada; además de que es una herejía inventar...”

Sin negar la belleza que resulta simplemente de leer las partes vocales de estas misas, las opiniones de los estudiosos respecto de la interpretación en el Renacimiento van mucho más allá de ese primer acercamiento. Anne Smith, en su libro *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the theorists*,¹³ ofrece testimonios de músicos, teóricos, y biógrafos del siglo XVI que muestran la preocupación de los músicos desde el comienzo

¹¹ Se puede escuchar la proporción en https://www.youtube.com/watch?v=sxAGUAAP_gE&t=101s Acceso 11 de septiembre de 2017.

¹² Entrevista a Juan Ruiz, 3 de mayo de 2017, en Casa Balear de Córdoba (Maipú 251).

¹³ SMITH, Anne: *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the theorists*. New York, Oxford University Press, 2011

del siglo XVI por la expresión elocuente del texto, es decir la retórica. A través de los textos que considera llega a la conclusión de que se exigía un alto grado de expresividad de los músicos de la época, y que la performance no se limitaba a los aspectos musicales, sino también a los visuales, como el lenguaje corporal y los gestos.¹⁴ Anne Smith cita a Adrian Coclico quien dividió a los músicos en cuatro categorías: los teóricos pertenecían a las dos primeras, en la tercera categoría estaban músicos como Josquin que combinaban efectivamente teoría y práctica y en la más alta categoría menciona a los músicos-poetas que poseían la habilidad de presentar su música con elocuencia.¹⁵

Comparando a los músicos con los oradores, Vicentino escribió que era conveniente cantar de memoria en lugar de hacerlo desde partes escritas.¹⁶ Hemos podido comprobar el beneficio que tiene memorizar las partes en la práctica de lectura desde la *particella* puesto que al no tener escrito lo que están cantando las demás voces, escuchar al otro es la única manera de sortear errores o dudas en las entradas, en el ritmo, en las alturas.

Interpretación y ocasión

No nos parece exagerado afirmar que casi sin excepciones, los conciertos de música antigua, en este caso renacentista, se producen en contextos muy diferentes de aquellos para los cuales fueron concebidas las obras; y aunque se tratara de reconstruir aquellas ocasiones, el resultado siempre sería ficticio y artificioso.

En los casos de los que nos ocupamos, la interpretación de una misa –aún en el ámbito de una Iglesia– no estuvo ligada a la liturgia, sino a la idea de concierto tal como lo entendemos hoy, es decir, un espectáculo en el que escuchamos obras sólo por el placer estético de las mismas, por curiosidad, la novedad, o porque pertenecen al canon. Sirva como ejemplo la difusión que hizo *La Voz del Interior* del mencionado concierto del Coro de Cámara. Dicho diario anunciaba ese mismo día que se trataba de la “primera audición en Córdoba”.¹⁷ En la versión *on line* del matutino, se pedía a los lectores que comentaran la nota. Al día siguiente, Leonardo Waisman escribió:

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 109-110.

¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁷ Diario *La Voz del Interior*, Sección Vos, 18 de marzo de 2016, <http://vos.lavoz.com.ar/ciclo-musica-sagrada-1> acceso el 17 de julio de 2017.

Como es tradicional, los organismos de gobierno ignoran el pasado de Córdoba. En los anuncios para el Festival de Música Sagrada, se califica de "primera audición" la ejecución de la Misa Pange Lingua de Josquin. La misa se escuchó al menos tres veces antes: Diabolus in Musica la cantó en Mayo de 1970 en el Centro Unión Israelita; Compagnia Scaramella la hizo escuchar en la Capilla del Museo "Fray José Antonio de San Alberto" el 16/11/2010 y en el Museo del Virrey (Alta Gracia) el 13/4/2012. ¿Podrá reclamarse un poco de seriedad, y un mínimo de investigación antes de escribir algo?¹⁸

Damos cuenta de este episodio mediático sólo con la intención de contribuir a responder alguno de los interrogantes planteados. Afirmar que se produciría un estreno para la ciudad aspiraba, muy probablemente, a ofrecerle al público un valor agregado al hecho artístico, sobre todo si se trataba de una pieza canónica como lo es esta Misa de Josquin.

Esto constituye un punto importante para pensar qué entendemos por una práctica musical contemporánea y dilucidar los motivos por los cuales, siendo que se ha seguido ininterrumpidamente componiendo música, continuamos reproduciendo creaciones de tan larga data en contextos diferentes para los que fueron creadas.

Parecería entonces, que la principal razón de escuchar esta música radica en su belleza aunque se trate de una estética que fue novedad hace 500 años. Si comparamos con lo que sucede en otras expresiones artísticas como la literatura y el cine, la tendencia es a leer o ver creaciones nuevas. El acercamiento a las obras del pasado en estas ramas del arte está más ligado al estudio o a querer recordar algo que ya se conoce. Incluso el teatro, cuando repone obras del pasado suele realizar "ajustes" para acortar las distancias entre lenguajes, contextos, etc. Por su parte, aunque los receptores siguen admirando la arquitectura, las pinturas, las esculturas de pasados remotos, generalmente el gusto no excluye las manifestaciones arquitectónicas más recientes ni las expresiones más novedosas dentro de las artes visuales. Podríamos pensar que en el caso de la música, cada generación tiene derecho a conocer las obras del pasado. Lo curioso es que los públicos suelen estar escindidos, o para emplear una expresión muy actual, suele haber una "grieta" entre los oyentes de la tradición musical hasta el período clásico-romántico y los de música "contemporánea".

Conclusiones

¹⁸ *Ibidem.*

Los estudios de caso realizados nos permiten afirmar que la notación musical –ya sea en partitura con grafía actual o en partes separadas con los signos renacentistas– resulta prácticamente ineludible. Pero no todos los directores se ocupan de buscar buenas transcripciones –excepto el caso de quienes son además musicólogos. Por otra parte, el trabajo de estos últimos está muy poco difundido; se accede mucho más fácilmente a copias editadas por aficionados.

En todos los casos, como se viene sosteniendo desde hace tiempo, la información que ofrece el original o una transcripción es apenas un boceto de la obra. Ésta sólo emerge como tal cuando es interpretada ante una audiencia. Y toda interpretación, en palabras de Javier Marín,

es una construcción discursiva del pasado realizada en el presente, y desde esa óptica, ya sabemos que todas las interpretaciones son igualmente válidas y legítimas, cabe establecer algunas diferencias en función de su voluntad (o no) de conciliar los valores del presente con respecto a ciertas convenciones del pasado, así como su grado de diálogo con las fuentes originales, con los avances paralelos llevados a cabo en el ámbito de la musicología y con la propia historia de la interpretación, sea históricamente informada o no.¹⁹

Por estas razones, las diferencias entre las versiones están en todo aquello que no depende de lo escrito: timbre, dinámica, articulación, tempo, variación del pulso (*tactus*), etc.

Volviendo a las preguntas iniciales, si bien no tenemos respuestas absolutas ni fundadas en trabajos minuciosos de investigación respecto de la vigencia de la música “antigua”, consideramos que:

- Evidentemente, la música renacentista sigue seduciendo al público habitual de las salas de concierto de música académica.
- La belleza de esas creaciones conserva su vigencia.
- A pesar de que fue novedad hace 500 años, las nuevas generaciones no la conocen.
- Muchas (muchísimas) de las obras son estreno para nuestra ciudad o se desconoce que se hayan realizado en otras oportunidades.
- Una buena transcripción puede ser suficiente para lograr una versión históricamente informada. Sin embargo, el abordaje de las obras desde la notación renacentista –sin

¹⁹ MARÍN LÓPEZ, Javier: “Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales”, en *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, n° 1. 2010. p. 294.

barras de compás, sin la distribución minuciosa de las sílabas del texto debajo de cada nota, y sin ni las alteraciones que corresponden a la música ficta— requiere de intérpretes que necesitan adquirir los conocimientos indispensables para completar la información que la partitura no ofrece; y sobre todo escuchar más las líneas vocales diferentes a la propia e incluso memorizar los momentos en los que el contrapunto se presenta con mayores dificultades.

Más allá de todo lo dicho, si Ud. pregunta por qué cantamos:

*cantamos porque llueve sobre el surco
y somos militantes de la vida
y porque no podemos ni queremos
dejar que la canción se haga cenizas.*

Mario Benedetti, *Por qué cantamos*

Bibliografía:

MARÍN LÓPEZ, Javier: “Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales”, en *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, n° 1. 2010.

SAAVEDRA, Rafael: “El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino-Nattiez” en *Revista música en clave, Sociedad Venezolana de Musicología*, Vol. 8 – Enero-Abril 2014.

<http://www.musicaenclave.com/articlespdf/eldilemadelainterpretacion.pdf> Acceso el 6 de agosto de 2017.

SANTA MARÍA, Fray Thomas de. *Arte de tañer Fantafía, assi para Tecla como para Vihuela*. Valladolid, Francisco Fernández de Cordoua, 1565.

SMITH, Anne: *The Performance of 16th- Century Music. Learning from the theorists*. New York, Oxford University Press, 2011.

SOHNS, Eduardo: *La notación musical en el Renacimiento*. Vol.1. Buenos Aires, Eduardo Sohns Libros de Música, 2011.