

Recuperación de patrimonio musical histórico: El largo camino desde el archivo al concierto

Luis Antonio González Marín

CSIC - Institución Milá y Fontanals (IMF)

Director de Los Músicos de Su Alteza

Resumen: La ponencia propone una reflexión sobre algunos de los aspectos que condicionan nuestra visión del patrimonio musical histórico y la problemática que surge a la hora de llevar a la práctica su recuperación, con algunas referencias a la historia de la *interpretación históricamente informada*.

Palabras clave: Patrimonio musical histórico - Interpretación - Ejecución - Práctica musical histórica - Fuentes musicales

Es sabido que pedir a un músico que hable de *música* en abstracto es ponerlo en un compromiso. Hablar de música es a menudo la vía para toda clase de especulación con pretensiones científicas y aun metafísicas; baste ver la compleja exposición de conceptos –a veces con sustento muy elemental y comprensible, y a veces no tanto– que se halla en definiciones y teorías, como algunas de las que encontramos, por ejemplo, en la conocida *fenomenología musical* de Sergiu Celibidache¹. Seguramente sucede esto porque en el fenómeno musical convergen a un tiempo elementos viscerales y primarios con propósitos –y a veces logros– de calado estético que rozan lo inefable². Y además, la música es intangible. De ahí la especulación.

1 “Música es la cantidad de fluido horizontal que la presión vertical deja pasar, dejando claro que en la música ambas fuerzas interactúan”. Esta definición, que sacada de contexto pudiera parecer carente de sentido, se debe al maestro rumano, como queda recogido en Miranda Medina, J. (2014). *Fenomenología musical*. Punto Rojo Libros. Otra clase de especulaciones pueden encontrarse, por ejemplo, en las teorías *schenkerianas* de la armonía funcional.

2 El caso es que la música tiene en ocasiones la facultad de ejercer unos poderes sobre las personas –o sobre algunas personas– que difícilmente podemos explicar, a pesar de la creciente abundancia de estudios sobre psicología de la música,

Bien está. Siempre ha existido, como demuestran muchos de los tratados de música hasta bien entrado el siglo XVIII y numerosos escritos sobre música posteriores. Pero afortunadamente hay otros elementos que son susceptibles de objetivación, de contar, medir, desentrañar y explicar. Son los restos materiales de la actividad musical, que han permitido acuñar la confortable expresión *patrimonio musical*.

Hablar de música equivale a hablar de acciones y de temporalidad, porque –permítaseme la obviedad– la música sólo existe cuando se hace –es un hecho que sucede, empieza y termina–, y lo demás –los objetos– no es música: el órgano de la Capilla Real de Palacio no es música; una partitura autógrafa de, pongamos, José de Nebra tampoco es música, aunque ambos objetos nos sirvan para hacer música. Por eso nos parece más apropiado y más sencillo hablar de *patrimonio musical*, concepto vago que abarca muchas cosas, más allá del hecho musical –éste comprendido también, claro está–.

El patrimonio musical al que nos referimos ahora trae el apellido o calificativo de *histórico* para diferenciarlo del *etnológico*, al que, con éste u otro nombre, ya se dedica otra sesión. En el habla común, ordinariamente diferenciamos *música culta* y *música popular*, cuando realmente estamos distinguiendo, de un lado, tradiciones musicales del pasado –independientemente de sus pervivencias actuales– que han dejado una escritura y, de otro, tradiciones musicales de origen a menudo incierto que se transmiten oralmente: la identificación de lo primero como culto y de lo segundo como popular no es tan simple ni necesariamente acertada, como todos sabemos (ordinariamente no consideramos el cuplé como música culta, aunque conservemos partituras; o al revés, la cultura árabe cuenta con una importantísima tradición de música culta –alejada de lo *popular*– que carece de escritura). Y las cosas no son tan sencillas a la hora de hacer música a partir de restos materiales, porque, queramos o no, la oralidad, la transmisión oral, la *tradición*, intervienen forzosamente.

Los restos materiales que ha ido dejando la actividad musical a través de la historia, que nos permiten elaborar, con mayor o menor acierto, nuestras historias de la música y que nos incitan a tratar de revivir el pasado, forman diferentes tipologías, que abarcan desde las propias fuentes musicales hasta instrumentos supervivientes, espacios históricos donde se hacía música y fuentes diversas de información sobre la actividad musical (sin jerarquizarlas aquí: tratadística musical, escritos sobre música, crítica, libros y papeles administrativos, iconografía musical...). Todos estos restos materiales son valiosos y nos sirven hoy no sólo para escribir historia, sino para reconstruir o más bien crear un patrimonio inmaterial, *espiritual*, intangible –hechos– y volátil: la propia música, su realización y su difusión. Y al fin hay un patrimonio humano, vivo: los músicos y sus organizaciones, los musicólogos e investigadores, los artesanos y profesionales vinculados a la música, que contribuyen al conocimiento y creación de patrimonio material y espiritual.

El patrimonio musical material puede y debe ser catalogado, estudiado, analizado y procesado por los musicólogos. Pero debe darse un paso más allá, debe trascenderse el ámbito académico para lograr una verdadera repercusión social, entre otras cosas para que la sociedad pueda ser consciente de que nuestro

percepción musical e incluso neurología aplicada a la música (como los muy celebrados trabajos de Oliver Sacks). El asunto de los poderes de la música se remonta, por otro lado, a la antigüedad.

trabajo tiene un sentido. La investigación y la aplicación de metodologías interdisciplinarias permiten convertir esos vestigios materiales en música viva, música de hoy que incumbe al público de hoy, aunque sea con características funcionales y posiblemente formales diferentes de las que tuvo en su origen.

Hoy estamos acostumbrados a gustos eclécticos y, en nuestra visión de las artes y del patrimonio cultural, ponemos en un mismo plano manifestaciones artísticas del pasado y del presente. Convivimos con ellas con normalidad: van der Weyden puede estar junto a Goya y a Rothko, y paseamos como si tal cosa entre ruinas romanas y edificios de supuesta vanguardia. Cuando un objeto histórico se encuentra aislado de los elementos más modernos que lo rodean, prescindiendo de toda clase de condicionamientos “culturales” que afectan al perceptor (grado de instrucción, mentalidad, conocimiento de símbolos...), ordinariamente no nos planteamos si nuestra percepción de ese objeto, siquiera del modo más elemental, es o no muy diferente de la imagen que se pudieron formar las personas que lo percibieron por primera vez, cuando fue construido, pintado o esculpido, aunque, por bien conservado que esté el tal objeto, el paso del tiempo habrá dejado sobre él una cierta pátina: podemos ver y tocar igual que en el siglo XV o en otro momento, aunque el significado de lo que vemos y tocamos habrá cambiado sin duda, pues nuestra memoria ha registrado una gran cantidad de información que nuestros antepasados desconocieron y a la vez ha perdido elementos de juicio que antiguamente se poseían y hoy ya no. Muchas circunstancias que pudieron influir en la percepción de esos objetos en otros siglos son hoy diferentes. El objeto del pasado llega, pues, transformado ante nuestros sentidos y nuestra consciencia; y ésta, presumiblemente, ha cambiado respecto de la de aquellos que vieron nacer ese objeto.

La música plantea además otro problema. La música no se conserva a lo largo del tiempo como un edificio, un cuadro o una vasija, sino que se produce: no es un objeto palpable, sino un hecho o una sucesión de acciones, que abarcan tanto el acto intelectual de la composición como también la ejecución –o interpretación– y su escucha³.

Desde hace algo más un siglo es posible grabar y reproducir el sonido, y los registros fonográficos han conseguido así fijar determinadas interpretaciones de tales o cuales composiciones. A veces encontramos grabaciones de música supervisadas o dirigidas por los propios compositores, por lo que creemos captar el pensamiento musical del autor sobre su obra, lo que el autor pretende exponer con su obra: pero, en todo caso, no dejará de ser la visión que el autor expone de su obra en un determinado momento, una visión que también es, en cierta medida, cambiante. Las obras parecen tener vida propia.

Igualmente, desde hace más de un siglo, la actividad musical *culta* se nutre sobre todo de obras debidas a compositores muertos hace tiempo, la mayoría de los cuales no llegaron a conocer las técnicas de grabación y reproducción del sonido. No podemos comunicarnos con los autores para que nos expliquen qué pretendían transmitir con sus composiciones, cómo deben ejecutarse y qué efectos deberían provocar en los oyentes. Di-

3 Nadie duda de la importancia de la interpretación. No hay dos iguales, y es claro que, si una pieza mediocre o vulgar puede adquirir cierta chispa gracias a una buena ejecución, también muchas de las virtudes de una obra maestra pueden ser escamoteadas por mano de un intérprete inexperto o poco inspirado.

fácilmente tenemos acceso directo a su pensamiento, a sus ideas sobre la música, a sus deseos sobre cómo ha de sonar esto o aquello; así pues, resulta verdaderamente complicado y comprometido entender e interpretar justamente sus obras, que sólo conocemos parcialmente a través de diversas fuentes de información y que, sin embargo, constituyen el grueso de nuestro repertorio. Basta dar un vistazo a los programas de estudios en los conservatorios y a las programaciones de conciertos para comprobarlo: incluso los ciclos y festivales de música contemporánea están llenos de música que podemos denominar *histórica* (Schönberg, Stravinski...). Aunque para el caso de estos autores *contemporáneos* sí quedan ciertos testimonios directos (grabaciones, etc.), para la mayor parte del repertorio en uso sólo disponemos de fuentes indirectas, de ese patrimonio material ya descrito. Naturalmente, también contamos con la *tradición* viva, transmitida oralmente –y mediante grabaciones desde el último siglo–, de interpretación de numerosas obras y repertorios. Pero si la tradición es cambiante y puede resultar tramposa, nuestro cometido se complica aún más cuando se trata de poner en pie música que hace siglos que no suena, música que no forma parte de nuestra tradición interpretativa. Esta tradición se remonta al tardorromanticismo y se ha ido codificando académicamente en diversas escuelas. Y aun siendo una tradición de relativamente corto recorrido (siglo y medio a lo más), sabemos que se ha visto sujeta a considerables cambios e innovaciones, desde la generalización de las cuerdas metálicas en los instrumentos de arco tras la segunda guerra mundial, hasta los notorios cambios de gusto en la emisión vocal desde el primer tercio del siglo XX hasta los tiempos actuales. Los registros fonográficos históricos son sumamente ilustrativos. Si hoy no se interpreta la música de Mahler o la de Falla como hace ochenta años, ¿qué podemos saber del ideal sonoro para la música de Bach o de Nebra en su tiempo? Y aún más: ¿realmente nos importa? ¿Nos debe importar?

Ante la ausencia de una tradición viva –o, por usar el concepto tan querido de los pioneros de la recuperación de la llamada *música antigua*, ante una *quiebra o ruptura en la tradición*⁴– no tenemos otro asidero que las fuentes, en primer lugar las musicales y junto a ellas todas las demás, con las cuales hemos de *inventar* –en el sentido latino del verbo, de *invenire*, descubrir, pero, por necesidad, también con el significado creativo de producir algo nuevo– el modo de revivir música del pasado, que de ese modo pasará a ser música actual⁵.

Antes de instalarse en la sociedad occidental el pensamiento historicista, los repertorios musicales constaban casi en su totalidad de música recién compuesta. Sin embargo, siempre ha existido un interés por parte de algunos músicos curiosos por conocer e interpretar composiciones de maestros “antiguos” (término vago que puede abarcar desde los compositores de la generación anterior hasta otros muy anteriores). Pero, ¿qué ocurre cuando Mozart prepara una ejecución de *El Mesías*, o cuando Mendelssohn dirige la

4 El concepto es utilizado por Arnold Dolmetsch ya en la Introducción de su *Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (Londres, 1915), y sucesivamente por otros músicos que han puesto por escrito sus ideas acerca de la interpretación de la música anterior al Romanticismo (Thurston Dart, Nikolaus Harnoncourt...).

5 La historia nos enseña que cuando se intenta recuperar un patrimonio inmaterial antiguo, perdido o sumamente alterado por el paso del tiempo (de larga tradición), lo que en realidad se hace es inventar algo nuevo: el caso de la Camerata de Bardi y la pretensión de recuperar las cualidades de las representaciones de la antigüedad es más que evidente.

Pasión según San Mateo, o cuando Hilarión Eslava recupera y publica el *Requiem* de José de Nebra un siglo después de su estreno? Quienes interpretan esas composiciones antiguas las arreglan a su antojo, según el criterio de su tiempo; las manipulan y transforman en algo nuevo, acorde a su época y gusto; e incluso si no las manipulan en términos de composición, con toda seguridad las ejecutan como si se tratara de música de su momento, esto es, sin preocupación alguna por acudir a las fuentes originales ni por usar unos medios semejantes a los del momento de su creación. Sencillamente, consideran que esa música “antigua” pertenece a su misma tradición práctica, y no requiere mayor reflexión. Lo mismo sucede en el ámbito de la música de iglesia, en el que existían ciertas obras litúrgicas “antiguas” que seguían formando parte de la tradición durante siglos: en España y otros países católicos, durante los siglos XVII y XVIII se seguían interpretando ocasionalmente composiciones de Palestrina, Guerrero, Victoria, Aguilera de Heredia, etc., composiciones que no habían dejado de interpretarse jamás, sino que formaban parte del repertorio habitual, al tiempo que los compositores en ejercicio seguían componiendo algunas obras litúrgicas en estilo antiguo. La interpretación de esas obras antiguas no planteaba problemas particulares de *recuperación*, porque se consideraba que pertenecían a una tradición viva.

En el caso de España, las primeras manifestaciones de recuperación consciente del patrimonio musical histórico se dan a mediados del siglo XIX, en el ámbito de las capillas de música, en terreno eclesiástico (con Eslava, Metón, Lozano...), un espacio en el que convergen la vieja tradición y elementos del nuevo historicismo ochocentista. Hito fundamental en este proceso es la publicación de numerosas composiciones de maestros españoles de los siglos XVI al XIX en la colección *Lira sacro-hispana* (1852-1860) de Hilarión Eslava, mientras otros maestros de capilla eclesiásticos y también músicos civiles (Soriano Fuertes, Saldoni, Lozano, Barbieri, Pedrell...) recopilan toda clase de información sobre la actividad musical en España hasta el momento. Tradición y nuevo historicismo conviven y se confunden cuando se interpretan piezas antiguas o se recopian viejos cantorales en las capillas musicales catedralicias.

Coincide esto en el tiempo con el clima historicista que propicia el lanzamiento de algunos de los primeros grandes proyectos editoriales musicológicos europeos (las ediciones de Bach, las series de *monumentos*, etc.) o la revisión de la tradición musical occidental de más larga trayectoria (el gregoriano, que comienza a someterse a un proceso de búsqueda de una *represtinación*), y también con las actuaciones de ciertos individuos excéntricos, filarmónicos coleccionistas y amantes de antigüedades que atesoran y restauran viejos instrumentos en desuso (claves, violas da gamba...) y organizan veladas musicales con ellos: François-Joseph Fétis (1784-1871), Paul de Witt (Lepizig, ca. 1870-1880)... Este es el caldo de cultivo idóneo para que surja uno de los personajes más influyentes en el proceso de creación de conceptos como *música antigua*, *autenticidad*, *instrumentos originales...*, conceptos hoy sometidos a crítica pero todavía en uso. Me refiero, naturalmente, a Arnold Dolmetsch (1858-1940), a quien se debe, aparte de las primeras reconstrucciones, todavía en el siglo XIX, de instrumentos antiguos (laúdes, flautas de pico, violas *da gamba*, claves...), un libro, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (Londres, 1915) que, elevado a la categoría de manual, influiría radicalmente en el modo en que generaciones sucesivas abordarían la ejecución de música anterior a 1800, y que constituye la piedra fundacional de un edificio literario formado por numerosos nuevos tratados y manuales de *música antigua*, como los de Thurston Dart, Robert Donington, Howard Mayer Brown, Frederick Neumann o las recopilaciones de artículos y reflexiones, fruto de la propia

experiencia práctica, de Nikolaus Harnoncourt⁶. Algunos otros trabajos más recientes, como los de Judy Tarling o Bruce Haynes⁷, se han convertido –o al menos deberían– en referencia inexcusable en la panoplia conceptual de estudiantes y profesionales de la música histórica.

El fenómeno de la *música antigua* crece en el último tercio del siglo XX con el propósito de renovar y ampliar el repertorio habitual en las salas de concierto y en la discografía, sea interpretando de modo *históricamente informado* la música que ya se conocía y practicaba habitualmente (no sólo del Renacimiento y Barroco, sino atravesando incluso la barrera del siglo XX), sea sacando a la luz *nuevas* composiciones antiguas, desconocidas, *estrenos mundiales* de obras olvidadas durante siglos. A pesar de que ha habido detractores, el fenómeno se halla hoy totalmente asimilado por el *establishment* de la música a todos los niveles. Así, la *música antigua*, que comenzó en ocasiones con ciertos tintes revolucionarios, se encuentra desde hace décadas dentro del sistema, dentro de la *tradición*. Y ha generado su propia tradición y sus propias escuelas y estilos, de modo que, a diferencia de lo que sucedía hace treinta o cuarenta años, los estudiantes actuales pueden realizar unos estudios normalizados (con sus indudables beneficios y también con algunos problemas inherentes a la enseñanza musical reglada) y tienen tras de sí varias generaciones de músicos que han experimentado e investigado, desarrollando maneras que sirven como ejemplo a los que se inician. El afán de emulación se extiende, generaliza y estandariza también en virtud de modelos discográficos. Existe, pues, el peligro de la estandarización, de la imitación irreflexiva de lo que otros hacen, de no cuestionarse, de no hacerse preguntas, de no fomentar la curiosidad y el espíritu crítico, que son las bases de todo posible conocimiento. Existe también el peligro, particularmente notorio en el caso de la música hispana, de carecer de criterios de interpretación sólidos, de caer en el tópico, en el folklorismo, en el “todo vale” porque “no se sabe” o “no está claro”. Y existe el peligro de no mantener el difícil equilibrio entre la vitrina de museo y los excesos de la creatividad, entre una música muerta y una falsificación. Pero esos peligros no son privativos de nuestro tiempo actual: siempre han estado ahí, y siempre ha habido –y hay– quien los ha esquivado.

Muy certeramente, Bruce Haynes describe y define cierta manera, generalizada en nuestro tiempo, de ejecutar la música de los siglos XVII y XVIII como *strait* (o *straight*) style, en contraposición a un *estilo elocuente* basado en la concepción de las composiciones de aquel tiempo como *discursos* (con fundamento en las leyes de la retórica)⁸; ese *strait style* es un estilo predecible y por tanto poco interesante artísticamente, una

6 Cfr. Dart, T. (1967). *The Interpretation of Music*. Londres, Hutchinson & Co Ltd.; Donington R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance*. Londres, Faber Music; Mayer Brown, H. y Sadie S. (eds.) (1989), *Performance Practice: Music after 1600*. Londres, The New Grove Handbooks; Neumann F. (1993). *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York, Schirmer Books; Harnoncourt, N. (1982). *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburgo y Viena, Residenz Verlag, y (1984) *Das musikalische Dialog*, Salzburgo y Viena, Residenz Verlag.

7 Cfr. especialmente Tarling, J. (2004). *The Weapons of Rhetoric*. Corda Music; Haynes, B. (2007). *The End of Early Music*, Oxford University Press.

8 La importancia de la retórica como articuladora de la composición musical en los siglos XVII y XVIII, y de la oratoria como ideal de ejecución de esas composiciones, fue puesta de manifiesto por N. Harnoncourt desde sus primeros escritos (y muy notoriamente evidenciada en sus interpretaciones) y ha sido reiterada por otros músicos investigadores como J. Tar-

mera lectura, que puede ser muy cuidadosa y producir ciertos efectos estéticos, pero que probablemente no hace justicia a la composición.

En mi opinión, hoy escuchamos con demasiada frecuencia muestras de este *strait style*, a menudo salpicado de pequeñas excentricidades, pequeños exabruptos, afectaciones (más que *afectos*) o sobreactuaciones no siempre justificables que sirven para conformar pretendidos estilos personales (para ser diferente o para hacerlo diferente a los demás) que a la postre acaban siendo también totalmente predecibles. La reiteración de un número limitado de recursos da lugar a una expresividad demasiado codificada, encajonada y acartonada, que puede conducir a cierto aburrimiento y, sin duda, frivoliza o banaliza muchas composiciones. Pero ocurre que, en el fondo, lo predecible gusta, porque como oyentes nos satisface o nos resulta confortable reconocer lo que suena –sea una composición, sea una manera de hacer–. Y para los que no son verdaderos apasionados de la música, pero acuden a las salas de conciertos –comprando sus entradas– o escuchan grabaciones, resulta más agradable una música predecible, sin sobresaltos, que funciona como fondo musical para sus pensamientos u otras ocupaciones, que no les molesta demasiado, que les relaja, que no les exige atención total a cada instante. Música de amueblamiento, al fin, en cierto modo influenciada conceptualmente por el pop más blando, y mediatizada por la contaminación acústica que nos acosa en casi cualquier espacio (los grandes almacenes, la consulta del dentista, el parking...). Pero los compositores de los siglos XVII y XVIII no pretendían que su música tuviera esta función tan trivial. Y los verdaderos aficionados, independientemente de sus conocimientos históricos y musicales, lo saben, lo sienten. Josep Pla, que como tantos intelectuales españoles presumía de no tener afición por la música, era sin embargo, como buen observador, plenamente consciente de este fenómeno, y así lo explica en *El quadern gris* aludiendo a su amigo Quim Borralleras, melómano impenitente: “Borralleras també viu dins de l’esperit de la música [...] Ara, havent quedat Barcelona sense música, aquests homes divaguen com ànimes en pena [...] Quan no tornen del concert com si els haguessin donat una enorme pallissa, és que la música era dolenta”⁹. La música, por tanto, ha de incomodar –moderadamente– al oyente, excediendo en alguna medida los límites del decoro moderno. Y esto es particularmente evidente tratándose de música compuesta en los siglos XVII y XVIII: la obra barroca no puede dejar indiferente.

Aparejados a la recuperación de la *música antigua* o, mejor dicho, del patrimonio musical histórico, circulan algunos conceptos sobre los que mucho se ha discutido: autenticidad, objetividad, historicismo, criterios de *interpretación históricamente informada* (*HIP, Historically Informed Performance*)... El concepto de autenticidad en la música ha dado lugar a debates que rozan la metafísica y que exceden el propósito de esta ponencia. En cuanto a la objetividad, que algunos dicen pretender, hay que concluir que es imposible incluso en los aspectos más científicos del proceso de recuperación del patrimonio musical histórico. El musicólogo –o quien fuere–, al preparar una edición, ha de interpretar un texto, ha de tomar decisiones que puede

ling y B. Haynes. Hoy es de conocimiento común, al menos en el enunciado, pero con frecuencia no parece hacerse tan evidente su aplicación en la práctica.

9 Josep Pla, *El quadern gris*, entrada del 5 de julio de 1919. Tomo la referencia de la edición *online* autorizada por los herederos de Josep Pla, coordinada por Jordi Palou i Ramon Torrents. <http://www.lletres.net/pla/QG/?p=4393>

argumentar mejor o peor, pero que al fin serán personales, parciales, discutibles y posiblemente discutidas, y que incluirán un cierto porcentaje de subjetividad. ¿Cómo interpretar una ligadura trazada velozmente en una parte manuscrita de violín, que no está claro si abarca dos, tres o cuatro corcheas y que técnicamente resulta posible en cualquiera de esos casos? ¿Por qué “regularizar” y “normalizar” articulaciones, signos de dinámica, etc. en diferentes partes de una composición? ¿Por qué enmendar lo que el compositor anotó cuidadosamente en un manuscrito autógrafo? ¿Con qué argumentos? ¿Sabemos lo que pensaba y quería el compositor? No, si no lo ha dejado explícitamente claro. La interpretación empieza, por tanto, en la edición, o en la misma lectura de la fuente musical.

En cuanto a los criterios históricamente informados para la ejecución de la música histórica, nos enfrentamos igualmente a problemas de interpretación de las fuentes musicales, literarias y de todo tipo. Y por supuesto no existen unos criterios válidos en general para la música de los siglos XVII y XVIII, ni para toda la música de unos años de uno de esos siglos en un espacio geográfico determinado, salvo quizá la omnipresencia de la retórica como elemento vertebrador de la composición, que necesariamente ha de tenerse en cuenta a la hora de llevar a cabo una interpretación que pueda resultar convincente. La formación en retórica y oratoria –y naturalmente el estudio del latín– debería ser fundamental en los estudios de quien pretende dedicarse a la música de los siglos XVII y XVIII; por desgracia no lo es.

Con estas premisas, llega el momento de recuperar –de *hacer*– música histórica –pongamos, en mi caso, música española de los siglos XVII o XVIII–. No queremos que nuestra actividad sea un mero “cambiar el muerto de caja”, como decía Miguel Querol¹⁰, esto es, hemos de hacer música viva y palpitante, que ha de transmitir una sensación de vida al público, que ha de atravesar la vitrina de museo para, si se me permite la expresión, sacudir o agitar al espectador en su asiento. Pero, a la vez, tampoco queremos dar gato por liebre; es decir, nuestro afán de transmitir con la mayor viveza una composición de, por ejemplo, Joseph Ruiz Samaniego, no nos ha de inducir a manipularla de modo inverosímil y anacrónico para adecuarla al gusto actual. Entramos aquí en el terreno resbaladizo de la licitud para intervenir en la obra ajena, que a mi modo de ver es grande, siempre que se advierta. Soy partidario, en todo caso, de tratar de conciliar una verosimilitud histórica –a la luz de las fuentes de información– con una interpretación musical apasionada, con riesgo¹¹ y conmovedora. Sólo hay dos cosas que no caben: engañar y provocar el tedio.

No existen –y por tanto no puedo exponer– recetas infalibles para recuperar patrimonio musical histórico en las mejores condiciones y con garantías de éxito. Puedo resumir lo que yo hago cuando planteo un

10 Querol usaba esta expresión en un contexto diferente, para referirse a las ediciones que a su juicio no resultaban útiles para la práctica.

11 Acerca de la necesidad de asumir los riesgos en la interpretación frente a una ejecución que busca la seguridad, existe una memorable cita de Nikolaus Harnoncourt en las notas a su grabación de *Le nozze di Figaro* en 1994: “The price we have to pay for security is beauty. Every increase in security represents a loss of beauty. [...] I am grateful to a good horn player in a good orchestra if he cracks a note. I have the feeling that he has taken a risk [...] But much that is brilliant, magnificent and really crazy occurs when we are on the verge of a catastrophe. And if we dare to go this far, we can experience things that are unbelievably [*unheimlich*] beautiful.”

programa, lo que considero útil y frecuentemente produce resultados satisfactorios. No presumiré de originalidad: a cualquier músico inquieto se le puede ocurrir lo mismo, y posiblemente muchos obramos de modo semejante, aunque los resultados finales, lógicamente, difieran.

Antes de empezar hay, obviamente, un proceso de selección de repertorio. No todo lo que se conserva en los archivos y bibliotecas nos interesa. Antigüedad no es sinónimo de calidad –sí es que podemos valorar ésta desde nuestros criterios, cosa que sí creo posible–. Únicamente escojo composiciones que, ya sobre el papel, transmiten algo que las eleva por encima de la mediocridad. Es cierto que cuando se hace música puede haber sorpresas: lo que en la fuente o la edición parece sumamente bien construido y suena hermosamente en nuestra imaginación puede no funcionar tan bien en la práctica; y viceversa, algo que en la fuente estimamos soso o excesivamente simple tal vez tenga una gracia especial al ser bien ejecutado. En todo caso, la experiencia nos ayuda a esquivar esas trampas.

Una vez escogido el repertorio, el primer paso consiste en trabajar directamente con las fuentes musicales. Acudo siempre a ellas, tanto si se trata de composiciones del mencionado Joseph Ruiz Samaniego como de Johann Sebastian Bach. Ordinariamente yo mismo transcribo y preparo las ediciones a partir de las fuentes más próximas al autor. Resulta especialmente interesante trabajar con fuentes autógrafas. El empeño en acudir a las fuentes en lugar de utilizar ediciones críticas –las hay excelentes¹²– no se debe a una desconfianza en el trabajo de otros musicólogos, sino a que, de un lado, el contacto con la fuente resulta inspirador –o al menos así lo creo, y a mí me sirve–; de otro, transcribir la música voz por voz podría ser un ejercicio mecánico –tal vez para algunos lo es–, pero para mí constituye una perfecta vía analítica de estudio, de aprehender la composición. Por otra parte, las fuentes musicales a menudo ofrecen mucha información que sobrepasa el propio contenido de la notación musical, información que algunas ediciones parecen no considerar de interés y, por tanto, omiten.

Hoy en día existe una facilidad grande para acceder a muchas fuentes musicales, si no a los propios papeles, sí al menos a buenas fotografías digitales, disponibles en multitud de repositorios. Se puede trabajar con estas fuentes digitalizadas, que a veces permiten, gracias a la tecnología, ver mejor ciertos detalles de la notación. En todo caso, en lo posible, hay que acudir también a la fuente original, al papel del siglo XVII o XVIII. Es difícil de explicar, pero las sensaciones que el original produce (el papel y su preparación, la tinta, el trazo de la pluma...) a veces ayudan a entender muchas cuestiones sobre el proceso de creación musical y de preparación de los materiales para la ejecución.

En este punto hay que aludir a la problemática particular que acarrearán algunas fuentes que, por problemas de conservación o por su propia naturaleza, nos parecen incompletas. En ocasiones, ante una obra incom-

12 Por fortuna, en el panorama musicológico español las ediciones cuidadas y fiables son cada vez más numerosas. Pero también las hay execrables: las que hurtan información vital de la fuente musical, las que caprichosamente maquillan o alteran el contenido musical de aquélla, las que no respetan elementos que, más allá de la notación, son constitutivos de la propia composición y definitorios de los criterios de la ejecución... Por desgracia, se siguen produciendo ediciones inútiles, llenas de erratas de copia y, lo que es mucho más grave, de errores de concepto, ediciones engañosas que no sirven ni pueden servir ni a músicos ni a musicólogos.

pleta que parece excelente, debida a un autor que conocemos como grandísimo compositor, nos vemos en la disyuntiva de, bien rechazarla y dejar que siga durmiendo en el archivo correspondiente, o bien afrontar su hipotética reconstrucción. Esto último sólo puede llevarse a cabo con ciertas garantías cuando se posee un conocimiento profundo del modo de trabajar del compositor en cuestión (si realmente es un gran compositor, sin duda poseerá un sello personal y reconocible) y del ámbito en que se produce. Que una fuente importante se encuentre incompleta puede suceder en toda clase de repertorios, pero es especialmente frecuente en el caso de la música teatral de los siglos XVII y XVIII, por cuestiones relativas al sistema de conservación de esta clase de fuentes, asunto que he tratado en varios lugares¹³.

El segundo paso consiste en estudiar cuanto se pueda saber, a día de hoy, sobre el marco en el que esa música se produjo, las condiciones de trabajo del compositor y los ejecutantes, las voces y los instrumentos en uso y las técnicas de aquel tiempo y lugar, el diapasón y los sistemas de temple, los espacios en que esa música se hacía o se preveía...; estudiar la función y significado de esas composiciones; estudiar la repercusión, si hay datos sobre ello, que esas composiciones y otras de su mismo ámbito producían o se suponía que debían producir. Esta fase involucra el trabajo sobre fuentes de información, a ser posible de primera mano (aunque muchas hayan sido publicadas), de todo tipo, desde las propias fuentes musicales, tratados, libros administrativos... hasta iconografía y conocimiento –experimental a ser posible– de los espacios para los que esa música se compuso.

Además, hemos de contextualizar todo lo anterior con lo que sabemos o creemos saber que sucedía simultáneamente en otros lugares, próximos y alejados. Por poner un ejemplo: no es posible comprender a José de Nebra sin conocer –y sin saber que él conocía– algo de la producción de Pergolesi, de Vinci, de Hasse, de Händel o de otros compositores europeos contemporáneos.

A partir de ese momento, con unos buenos materiales para los músicos y con ese bagaje histórico, podemos dar el paso hacia la práctica. Y es fundamental contar con los medios adecuados para que el paso no sea en falso. Muy a menudo queremos hacer aquello que no podemos permitirnos por falta de medios. Gran parte de la música española de los siglos XVII y XVIII que conocemos exige grandes efectivos, y no siempre es fácil obtener recursos económicos que permitan contar con los medios humanos idóneos (en cuanto a número y en cuanto a calidad) para abordar esos repertorios. La alternativa entre pasar la vida haciendo tonos humanos (que exigen pocos medios en cuanto a número de músicos necesarios, pero mucho conocimiento e imaginación por parte de los mismos para no caer en interpretaciones rutinarias) o acceder a ejecutar otras músicas con medios insuficientes (me refiero sobre todo a cantidad; la calidad ha de darse por supuesta en toda ocasión) propone abundantes quebraderos de cabeza al músico honesto.

13 Cfr. González Marín, L. A. (1993). "El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración", *Anuario Musical. Revista de musicología del CSIC*, 48, 63-102; González Marín, L. A. (2002). "Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo XVII". En Torrente, A. y Casares, E. (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia* (pp. 59-78). Madrid: ICCMU.

Se da, pues, cierta tensión entre lo que sabemos –o suponemos–, lo que queremos hacer, lo que podemos hacer en función de los medios de que disponemos, lo que programadores, público y críticos esperan... A esto hemos de sumar una dificultad añadida a la hora de poner en pie composiciones de los siglos XVII y XVIII, y es que ordinariamente sufrimos un grave problema de descontextualización. Hoy, por necesidades de programación de los festivales, ciclos, etc., debemos interpretar música concebida para una iglesia mudéjar en una sala de un auditorio o, en otra ocasión, música teatral en una iglesia barroca. Despojamos a las composiciones de su funcionalidad original, sin la que muchas veces no se explican ni comprenden, y las convertimos en un espectáculo diferente del que en principio se previó. Todo esto puede dificultar por un lado la ejecución de estas piezas sacadas de su contexto (pues un cambio de espacio y de condiciones acústicas obliga a cambiar el modo de ejecutar la música desde cualquier punto de vista) y, por otro, la comprensión y el disfrute de esta música por parte del público. Pero por desgracia no siempre es posible conciliar repertorio y marco.

Con todo esto, queda lo principal: exponer la música ante el público, transmitirla de modo convincente. Es una responsabilidad, no sólo por quedar bien ante el público y ante nuestra propia exigencia como músicos, sino porque en nuestra mano está, en cierto modo, a través de una interpretación exitosa, revivir la memoria de un compositor tal vez olvidado y hacerle un hueco en el repertorio universalmente aceptado.

COLOFÓN

Cabe preguntarse qué sentido tiene hoy todo esto. Vivimos en una sociedad en que la música no es importante. El declive de la relevancia de la música en Occidente es más que obvio: ha atravesado un largo camino, comenzando por ser elemento constitutivo de ritos sagrados, pasando por ser considerada un arte capaz de mover –y manipular– las mentes y las acciones de las personas, hasta verse reducida a mero entretenimiento y, al fin, a sempiterno y machacón acompañamiento de todos y cada uno de los momentos de nuestra vida (en forma de contaminación acústica), acompañamiento del que, por propia supervivencia, nos aislamos y acabamos, ya no por no escuchar, sino por no oír.

Pero, aunque seamos conscientes de que en realidad trabajamos para una minoría –cuando no para nosotros mismos–, no podemos dejar de hacerlo. Posiblemente siempre habrá habido algo de esto; si muchos de los grandes compositores se han visto en dificultades para obtener reconocimiento y que su obra fuera aceptada, ¿cómo vamos a quejarnos los que siglos después seguimos interpretando –o interpretamos de nuevo tras mucho tiempo de silencio– sus composiciones? Recuperar parte de nuestro patrimonio musical histórico nos parece una necesidad, que afrontamos con dificultades pero con placer. Y en todo caso, como se dice en el argot del *entertainment*, *the show must go on*.