

Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural

JUAN JOSÉ CARRERAS, MIGUEL ÁNGEL MARTÍN

Universidad de La Rioja, Logroño, 406 págs.

Libros cómplices de la música

Carmen Rodríguez Suso
1 diciembre, 2005

El discurso escrito fue un importante elemento de los movimientos de «apreciación musical» de la segunda posguerra. Junto con las conferencias-concierto, los comentarios hablados en emisiones radiofónicas, o las retransmisiones televisivas con artistas espectaculares como Leonard Bernstein, facilitaba el acceso a una experiencia musical de cierta calidad a grandes franjas de la población alejadas hasta entonces de la música de concierto. Los libros y revistas de música ayudaron así a incrementar la audiencia y a mantener orquestas, teatros y sociedades de conciertos.

Pero los grandes cambios que están produciéndose en la tecnología del sonido y en sus formas de distribución comercial han convertido la música en un arte cada vez más difuso, polarizado entre la

indiscriminada superabundancia de ofertas enlatadas y el elitismo de las actuaciones en directo. La música que circula por los medios electrónicos elude el material escrito, y lo que se baja de Internet son «sólo» sonidos: pistas o *tracks* sin documentar. En el universo digital, cada tipo de música y cada pieza individual compiten con todos los demás sin más ayuda que su perfil sonoro. Y es esta presentación indocumentada, más que la reproductibilidad infinita del sonido digital, lo que está transformando el panorama musical de nuestros días.

Como consecuencia de estas nuevas circunstancias, el papel de la literatura musical está cambiando también aceleradamente. La de carácter divulgativo se ve cada vez más constreñida a una función propagandística, mientras que la de nivel más especializado tiende a funcionar como un género literario autónomo, y, en lugar de vincularse al concierto en vivo o a la vida musical ordinaria, se asocia a otras actividades como, por ejemplo, encuentros, simposios y congresos.

Este no es el caso del libro colectivo que, recogiendo diversos materiales presentados a la X Bienal de Música Barroca, ha publicado la Universidad de La Rioja bajo el cuidado de los profesores Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín. En él es patente una preocupación por mantener el nexo con la música viva, como se comprueba por su importante apéndice musical o las referencias a puestas en escena e interpretaciones de las obras tratadas en el texto. Éste reúne una serie de trabajos sobre áreas particulares de lo que hoy llamamos «música barroca» y, para evitar una excesiva parcelación, los coordinadores han incluido tres interesantes introducciones generales a cada una de las partes en que está ordenado. La novedad de su orientación y el atractivo de los temas abordados favorecen una informada lectura del resto, haciendo deseable quizás una mayor extensión.

En la primera parte del libro se presentan detalladamente los procesos de producción de algunas óperas en los siglos XVII y XVIII, ampliando los horizontes de una erudición musical que hasta ahora solía concentrarse en la reconstrucción de las partituras y en su documentación complementaria. En su lugar, se presentan esas óperas como «producciones», es decir, como algo permanentemente cambiante, en las que lo sonoro, además, se entrecruza con otros elementos visuales y narrativos. Destacan en esta primera parte los trabajos de Martin Adams y Andrea Bombi por trascender la mera crónica de hechos y apuntar algunas conclusiones sobre la pregunta de por qué la ópera fue «sólo» italiana.

Si no es casualidad que la ópera se encuentre actualmente en una posición central de la vida musical, tampoco lo es que este tema ocupe la mayor parte de esta publicación. El predominio del espectáculo audiovisual explica el retorno de la función narrativa al mundo de la música, en detrimento del concierto y la música denominada «pura». Los editores muestran así que su interés por la música del pasado no está exento de una consciencia clara de las circunstancias del presente, y responden indirectamente a la crítica dirigida contra la investigación musical histórica según la cual ésta consistiría en poco más que en remover el polvo de los archivos.

Esa dimensión «transcronológica» de la primera parte del libro se transforma en «transterritorial» en la segunda, donde podemos seguir varios casos particulares de difusión de determinadas piezas o repertorios barrocos en lugares tales como los grandes archipiélagos del Pacífico (Japón y Filipinas), o en otros países de la América hispánica (México, Paraguay y Bolivia). Los autores muestran las reelaboraciones y transformaciones a que se sometieron en esos lugares obras musicales que en

Europa son canónicas, y con ello, nos recuerdan también que toda partitura es más una sugerencia que un monumento inmutable. La pretendida unicidad de la creación musical europea se ve desafiada cada vez que se la traslada del atril al sonido real, y en esta segunda parte del libro comprobamos esos desafíos al analizar las duras pruebas a que fueron sometidas algunas piezas barrocas cuando se trasladaron a otros contextos culturales. Vista la facilidad con que los medios tecnológicos permiten manipular y modificar repertorios musicales procedentes de cualquier parte del globo, este tema es también de rabiosa actualidad.

Por último, la tercera parte del libro realiza una arqueología del concepto de «música barroca», observando también varios casos en que este tipo de música se utilizó como memoria histórica o como elemento de movimientos culturales y políticos de mayor envergadura que la puramente sonora. Con ello, se presenta la música barroca como un fenómeno que trasciende el salón de conciertos y que alcanza así la categoría de artefacto cultural. Katharine Ellis, por ejemplo, expone el papel desempeñado por la música barroca francesa en el marco de la recuperación del orgullo nacional tras la guerra franco-prusiana, lo que le lleva a preguntarse por las tópicas asociaciones entre nacionalismo y música, no tanto en lo que de aproximación mutua puedan tener, sino por la modalidad de esa asociación. Es esta una pregunta ciertamente cualitativa y hasta ahora poco usual en los estudios sobre música, por lo que ha sido realizada antes desde campos tan diversos como la historia social, la antropología, la sociología o la psicología social. Era tiempo ya de que esta pregunta se planteara también desde dentro de los ambientes musicales, y, sobre todo, en lengua española, en la que circulan todavía concepciones ciertamente atrasadas de este tema.

La dificultad para pasar desde la suma de datos técnicos propia de la erudición musical a un discurso comprensivo y actual es grande, pero los autores y editores muestran ser conscientes de ella. En el capítulo firmado por Leonardo Waisman, sin embargo, este paso se convierte en salto. Trata el autor sobre las modificaciones y usos varios que se dieron en las reducciones jesuíticas de Chiquitos a ciertas obras instrumentales del compositor italiano Arcangelo Corelli (1653-1713) ya desde mediados del siglo XVIII. Se conozca o no la leyenda de la habilidad de los indios guaraníes con la música (barroca europea), este tema ha de parecer muy atractivo a cualquier lector actual, y sin duda lo es. Waisman describe las obras musicales y las tradiciones interpretativas conservadas en ese medio, y compara las versiones resultantes con precisión, mostrando cómo fueron simplificadas al destinarse a su uso entre los indígenas.

Este tipo de adaptación musical no es único en Chiquitos: existen muchas fuentes que demuestran que, incluso en un contexto europeo, la práctica de modificar, simplificar y desagregar las partes de obras de autores canónicos fue habitual. Este tipo de fuentes, sin embargo, no son muy conocidas fuera de los círculos de especialistas porque la presión de las industrias musicales, las necesidades del sistema educativo y la juventud de la investigación musicológica han priorizado la confección de versiones de referencia, y, con ello, la idea de la obra musical como algo definitivo. Pero el actual protagonismo de los músicos en detrimento de los compositores está favoreciendo la valoración positiva de la idea de la obra musical como proyecto inconcluso que debe ser reelaborado en cada interpretación, y que, por tanto, no alcanza nunca una versión definitiva. Que en los siglos XVII y XVIII la difusión de una obra musical implicara normalmente sus posibles modificaciones y adaptaciones, por tanto, no debería ya extrañarnos.

Las transformaciones de la música de Corelli que se realizaron en las misiones jesuíticas pueden entenderse en relación con este proceso habitual también en otras sociedades. Pero, al insistir en el proceso de bricolaje realizado por los jesuitas para los indios sobre el material musical corelliano como si fuera un caso único, Waisman proyecta sobre sus conclusiones un discurso *políticamente correcto* que le lleva a considerar que la causa de la no aceptación por los indígenas de la música de Corelli, incluso en esas versiones adaptadas, radicaría en la confrontación entre su artificioso carácter «arcádico» y la natural vida indígena. El lector no entenderá, entonces, por qué otras obras europeas de carácter culto sí resultaron integradas en el legado cultural indígena, o, incluso, que se llegaron a componer obras vocales «barrocas» en lengua guaraní, moxeña o chiquitana.

Con sus barrocos planteamientos, este capítulo contribuye a sumar visiones contrastadas, unas veces novedosas, otras polémicas y otras más tradicionales, de realidades musicales poco conocidas en repertorios de amplia difusión. En el libro se percibe, además, un trabajo de equipo de varios años: algunos de los autores comparten perspectivas comunes, se citan unos a otros, y orientan sus trabajos mediante procedimientos similares. Hay que agradecer al profesor Juan José Carreras el hecho de haber inspirado estas orientaciones, acogiendo manifestaciones diversas de la amplia variedad con que se abordan actualmente los estudios sobre música del pasado, así como haber animado todo el trabajo colectivo que se adivina por detrás. Y, sobre todo, haber abordado desde el punto de vista musical temas de fuertes implicaciones en la vida cultural actual. Este tipo de publicaciones, ciertamente, muestran un camino deseable para una literatura musical capaz de aportar algo de valor añadido a la música que deambula por nuestro universo digital.