

ALBERTO ZEDDA

El barroco musical: más allá del historicismo

Con el barroco, la música inicia un proceso de simplificación que le permite abrirse a un público diferente del público privilegiado de las cortes, propiciando la apertura de teatros y espacios gestionados por la iniciativa privada, más allá del mecenazgo de príncipes y cardenales. El abstruso contrapunto de los flamencos —que, transgrediendo el dominio milenario de la monodia, había dado inicio a la exultante excepción de la música occidental— cede el paso a la más simple organización del bajo continuo; la polifonía se transforma en un *recitar cantando* en el que la palabra, por fin comprensible, entreabre el camino a la fortuna de la ópera lírica. Todo esto sucede en el espacio temporal de un siglo, el XVII, en un país, Italia, crisol de experiencias de las cuales surgirán las escuelas nacionales que darán caracteres distintos a un arte hasta ahora cohesionado por una *coine* lingüística europea.

La ópera romántica y verista ha absorbido hasta tal punto el interés del público e intérpretes que los ha alejado de formas de arte que, para ser restituidas y comprendidas eficazmente, requieren una vocalidad y un estilo instrumental diversos a los habituales. Nace así la meritoria recuperación de técnicas y prácticas inusuales, gracias al esfuerzo de musicólogos y filólogos que han orientado a los músicos hacia interpretaciones capaces de recrear, con relativa fidelidad, un contexto musical del que se había perdido toda tradición. Al inicio de este proceso cognoscitivo era justo atenerse, en la medida de lo posible, a criterios rigurosamente historicistas, con el fin de que el punto de partida fuese lo menos arbitrario posible. Hoy, con las reglas y nociones ya convertidas en patrimonio difundido y asimilado, se impone cada vez más la exigencia de salir de los doctos pero estériles esquemas del rigor historicista para buscar una traducción de la música barroca que responda a la sensibilidad del oyente contemporáneo, exactamente como se hace para cualquier composición musical de otras épocas.

Si el axioma de los historicistas fuese válido, se debería concluir que las sinfonías interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Berlín o la Orquesta Filarmónica de Viena o las sonatas tocadas en un piano Steinway, de sonido tan diverso a las escuchadas por los contemporáneos, dan una imagen falsa de Mozart y Beethoven, incapaz de devolver la esencia del mensaje; en cambio, precisamente el poderoso Steinway puede llegar a transmitir la energía desencadenada, el anhelo de infinito contenido en la sonata opus 106 escrita por

Beethoven para un *Hammerklavier* (piano de martillos) que el genio profético y su carga de futuro han obligado a transformarse en un piano de gran cola.

La reconstrucción fidedigna del mundo musical y teatral del siglo XVII es un objetivo tan quimérico como inútil: aunque fuese posible alcanzarlo, no es seguro que llegase a ser útil a un público que ha estratificado otros conocimientos y elaborado claves de lectura capaces de desvelar contenidos imposibles de aprehender en su época. Lo mismo se puede decir del aspecto visual. Es igualmente improbable que los artilugios teatrales del gran Giacomo Torelli da Fano, las árganas que admirablemente cambiaban a vista fondos y bastidores de papel mal iluminados por velas que goteaban y humeaban, lleguen a competir con los efectos de la tecnología moderna en la tarea de devolver al desencantado espectador de hoy en día la sorpresa de apariciones celestes, la sugestión de bosques encantados, el juego turbador de ninfas y pastores.

El esfuerzo por interpretar lenguajes diferentes en época y cultura de forma que queden a salvo los rasgos estilísticos principales debe también poder aplicarse razonablemente al repertorio protobarroco, incluso si la *Ausführungspraxis* correspondiente se ha perdido. Si la práctica interpretativa se ha interrumpido en la tradición, quedan de ella múltiples huellas en los centones de las bibliotecas, descubrimientos que ayudan a colmar vacíos y a recuperar certezas a partir de las cuales se pueda reconstruir un panorama interpretativo creíble.

Los manuscritos de óperas de principios del siglo XVII que han sobrevivido son los restos de partituras nunca escritas con detalle, que contienen a menudo solamente el canto con el bajo correspondiente. Sólo los ritornellos y las sinfonías añaden al bajo una realización instrumental a tres, cuatro o cinco voces, en las que nunca se indica el nombre del instrumento destinado a ejecutarlas, puesto que no era costumbre del compositor precisar aspectos de la composición considerados secundarios y complementarios, como es el caso de la instrumentación.

Cuando Monteverdi recibe la invitación de imprimir su *Orfeo* (1607), no puede limitarse a entregar un manuscrito sólo con el canto y el bajo, como hace con los *Madrigales* (aunque éstos los acompañaba con la advertencia “con su bajo continuo para poder acompañarlos con el clavicémbalo y otros instrumentos”): ha de sugerir un modelo de realización, fijando sobre el papel el trabajo que ha desarrollado en la corte de Mantua como maestro concertador. Lo hace de forma abierta, limitándose a informar: “*Este ritornello fue interpretado por dos violines ordinarios, un bajo de viola, un clavicémbalo y dos guitarrones*” (no “Este ritornello debe ser interpretado...”); se sobreentiende que estas indicaciones deben entenderse como orientativas, válidas para aquellas ocasiones concretas, pero no aplicables taxativamente a otras.

Considerar los manuscritos del siglo XVII, del mismo modo que una partitura actual de orquesta, como texto de referencia exhaustivo es el error que lleva a considerar *filológicas* algunas interpretaciones, frente a otras que aplican los criterios teorizados, por ejemplo, por Agostino Agazzari, músico activo, compositor consolidado, autor de un pequeño tratado, *Del Sonare sopra'l Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Conserto* (Domenico Falcini, Siena, 1607): “Puesto que se ha encontrado recientemente el verdadero estilo para expresar las palabras, imitando el mismo razonar del mejor modo posible... no es necesario hacer partitura ni tablatura; es suficiente un bajo con sus signos...”

Un texto abierto, por tanto, semejante al de muchas músicas aleatorias de la vanguardia musical del siglo XX, a la que se religa sorprendentemente el momento revolucionario e innovador de la explosión barroca, que implica automáticamente la intervención del intérprete para decodificar e integrar los símbolos de la esquemática notación. De ahí se deriva la necesidad de revisar y transcribir los manuscritos con una visión musicológica dispuesta a acoger la contribución de fantasía y creatividad prevista de los compositores, esforzándose por intuir sus exigencias.

Exigencia que Emilio Del Cavaliere, en la advertencia a los lectores de su *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600) recoge en la frase: “...y el señor Emilio agradecería que se cambiasen los instrumentos conforme al sentimiento de los recitativos”; y que Claudio Monteverdi ejemplifica en la citada partitura del *Orfeo* (1609), en los *Madrigales guerreros y amorosos* del octavo libro, en la *Selva moral y espiritual*, y expone con coloridos argumentos en sendas cartas a Alessandro Striggio y a Ferdinando Gonzaga: es ilustrativa la descripción de una orquestación ideal imaginada por él para dar distinta voz al mar, a los vientos, al cielo, a la tierra, en un *Intermedio* para Mantua que proyectó pero no llegó a realizar.

La recepción del sonido ha cambiado profundamente con respecto a la del individuo post-renacentista, inmerso en un silencio turbado sólo por los ruidos de la naturaleza y de los seres vivos; el modo de presentar el repertorio barroco deberá ser diferente en los nuevos espacios teatrales para hacer posible su escucha. El acompañamiento de la voz estaba sujeto a los graves problemas de entonación causados por la concomitancia de instrumentos construidos sin la referencia común del diapason. El predominio de cuerdas y flautas se debía, entre otras cosas, a la facilidad que estos instrumentos tenían para equipararse a la afinación del continuo y del canto.

Es inútil debatir sobre la preferencia de escoger instrumentos antiguos o modernos, conjuntos especializados o institucionales, directores barrocos o de repertorio: la elección debe tener en cuenta el valor profesional del intérprete, su preparación específica. El uso del instrumento antiguo no confiere automáticamente un sello de autenticidad, que encuentra en otra parte

sus razones primarias. Las reconstrucciones actuales han alterado profundamente la técnica original, adoptando el temperamento y extendiendo los límites del registro. El uso de instrumentos modernos es legítimo cuando garantiza el respeto de cánones estilísticos e interpretativos que no deben ser trastocados hasta el extremo de evocar la imagen de una orquesta del siglo XVIII o, peor aún, del siglo XIX. El intérprete de un instrumento moderno que conozca el sonido y técnica de emisión de su equivalente barroco y los principios básicos de la práctica interpretativa de la época consigue resultados tan válidos como los de un buen intérprete de un instrumento antiguo.

Los instrumentos utilizados eran más o menos los equivalentes de los actuales, de los que los distingue el trayecto evolutivo fisiológico que ha mejorado su técnica, entonación, extensión y la gama ampliada de los colores dinámicos. Su empleo, singular o colectivo, variaba sustancialmente. Cuando el señor en cuestión ponía a disposición abundancia de medios para aparentar magnificencia, las compañías orquestales presentaban dimensiones considerables, como demuestran la ejecución en Mantua del *Orfeo* de Monteverdi promovida por los Gonzaga o las crónicas de la Cappella Marciana en Venecia. En los teatros públicos, gestionados con criterio empresarial, se contentaban con dos violines, dos violas, un violón y algún instrumento empleado como continuo (clavicémbalo, arpa doble, organo portátil, archilaúd, tiorba, guitarrón...).

En cuanto a la copiosa documentación fonográfica, muchas de las versiones de óperas antiguas que fascinan a los adoradores de la alta fidelidad, trasladadas a la normalidad de un teatro actual, se revelarían insoportablemente aburridas por la escasa variedad de los colores instrumentales y vocales, la precariedad de la pronunciación italiana, la insignificancia de acompañamientos instrumentales que sólo el apoyo artificial del micrófono hace expresivos y suficientes.

De una práctica articulada de este modo deriva —también para el intérprete moderno— una gran libertad de elección que encuentra un límite infranqueable en los confines trazados por el buen conocimiento de la sintaxis musical del siglo XVII y de sus coordenadas estilísticas, encuadradas en un panorama multidisciplinar que logre definir la estética del barroco.

En el repertorio lírico barroco, el canto es el protagonista absoluto: el marco instrumental sólo puede ser su subordinado, para que cada matiz de las palabras del texto sea perceptible en todo momento. El compositor, tan flexible y abierto a la hora de fijar los contornos instrumentales, es exactísimo cuando se trata de precisar las figuras del canto y su ámbito armónico, verdaderos puntos cardinales de la composición. Limitar la elección de los

intérpretes a vocecillas anémicas y fijas, incapaces de extraer de la palabra las luces y las sombras que la hacen vivir y palpitar, es un error, como es un error confiar papeles que extraen de la palabra fuerza y dramatismo a alguien que no sea capaz de dominar la prosodia, de restituir hasta el fondo el valor evocativo de sus símbolos.

Hay que evitar, además, elegir a un soprano o contraltista —hoy impropriamente definido como contratenor— para desempeñar papeles concebidos para el *castrato*. La voz del *castrato*, aunque estaba alterada artificialmente por la castración para impedir el descenso de una octava con la llegada de la madurez física, era una voz natural producida con emisión de pecho, no una voz artificial obtenida con la técnica del *falsetto*. Aunque transformada en atípica y dúctil, la voz del muchacho permanecía masculina, capaz de una consistencia tímbrica que el llamado contratenor no puede conseguir, especialmente en el registro medio-grave. La elección de un contratenor implica un difícil equilibrio sonoro entre los intérpretes que obliga a excluir voces importantes y potentes, las únicas capaces —si son estilísticamente apropiadas— de liberar plenamente la fuerza expresiva del canto.

La investigación de criterios operativos debe partir del canto, el elemento base del melodrama barroco: del modo en que se plantean y resuelven los problemas de la vocalidad derivan los modos de acompañamiento instrumental y, más en general, los procedimientos metodológicos que gobiernan la recuperación de los textos. Elegir un canto de naturaleza belcantista, rico en refinamientos y preciosidades virtuosísticas, no significa renunciar a la densidad de la emisión, el fervor del *vibrato* expresivo, la caracterización de los papeles dramáticos. Esto permitirá una mayor circulación al melodrama barroco, todavía relegado a instituciones y festivales especializadas y al coleccionismo discográfico, que influirá mucho en la formación del gusto del público y los intérpretes.

Más que con la elección del revestimiento sonoro, la búsqueda de la autenticidad en las partes instrumentales añadidas por el editor para completar el esqueleto de la partitura constituido únicamente por las líneas del canto y del bajo debería relacionarse con los modelos conservados, que no son pocos. Debería haber un esfuerzo por imitar los presumibles comportamientos de los instrumentistas de la época, que ciertamente no podían limitarse a intervenir sólo en los pocos casos documentados. Se trata de intervenciones para las que la lógica de una práctica interpretativa ampliamente basada en la improvisación del momento aconseja sobriedad y un carácter contrapuntístico-imitativo de línea horizontal opuesto al acordal y vertical de la armonía. Los intérpretes podían improvisarlas dialogando con el canto o leerlas en *particellas* anotadas durante los ensayos del concierto con el director al clavicémbalo y con el violoncello, el violón o la viola da gamba que, por turnos, sostenían el bajo continuo.

Los integristas que limitan el empleo de instrumentos melódicos a los raros casos ejemplificados en los manuscritos constituyen ya una limitada retaguardia. Hoy, la controversia, cuando existe, se refiere más bien a la magnitud, el número, la naturaleza de tales intervenciones, no a la conveniencia de efectuarlas; y prefiere dedicarse al terreno de la práctica: elección de intérpretes, ejecutantes y cantantes; problemas estructurales y dramáticos del texto; cortes, supresiones, cambios, parodias, préstamos de otras composiciones; añadidos o repeticiones de ritornellos y sinfonías, transportes de tonalidad; elección de una versión determinada cuando existe más de una *lectio* auténtica, reflejo de sucesivas intervenciones o de reposiciones en circunstancias diferentes.

Como siempre sucede cuando se avanza sobre el terreno minado de la aleatoriedad y el gusto, se imponen cuestiones de medida, de cultura filológica templada por el buen sentido del musicólogo militante, de conocimiento historiográfico abierto a la confrontación de artes y movimientos estéticos concomitantes. No es la pretensión de mejorar y embellecer las obras que transcribe lo que debe mover la mano del editor, sino el propósito de traducirlas y presentarlas de modo apropiado a los oyentes que las redescubren en situaciones tan diferentes. A veces, soluciones que parecen alejadas de la literalidad del manuscrito son las que mejor respetan su espíritu, las más fieles a las intenciones originarias, las más cercanas al milagro de la creación.

