

APORTES DE LA HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA A LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICAS DEL PASADO: UN CASO EN TORNO AL VILLANCICO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI

Camilo Mallo - Sabina Maza - Irene Rodríguez - Martín Eckmeyer
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen

Este trabajo se enmarca en la caracterización de las dos corrientes de investigación de mayor incidencia en la musicología. La *Historia de los estilos* o *romántico-positivista* y la *historia social de la música*, —*nueva historia* o *nueva musicología*. Aplicaremos este debate al caso específico de la música secular polifónica española del último tercio del Siglo XV, cantada en la corte durante el reinado de los Reyes Católicos. ¿Qué es eso que se ha llamado nueva historia? ¿Hasta qué punto es nueva? La historia social se suele definir por lo que no es en contraposición con la historiografía romántico-positivista. ¿Tiene aportes que realizar más allá de la crítica a lo tradicional?

Palabras claves

Historiografía musical – Nueva historia – Partitura – Objetividad - Villancico

Historia Romántico–Positivista e Historia Social de la música

El modelo historiográfico más predominante o hegemónico en historia de la música surge a partir de una tradición del siglo XVIII, y se impone más fuertemente en el XIX, enmarcado en la Europa de la modernidad, donde se estaba gestando el modo de producción capitalista-industrial. Regía el espíritu del Iluminismo, el cual partía de la base de que todo aquello que rodeaba al hombre podía ser explicado a partir del método científico y la razón humana. “El proyecto de la modernidad es el de la Ilustración. Los hombres de la Ilustración se esforzaban en desarrollar una ciencia objetiva, leyes universales atravesadas por la idea de humanidad y un arte autónomo separado de la religión. Suponían que la acumulación de conocimiento científico y de la cultura enriquecería la vida y llevaría a su organización racional. A partir de la Ilustración la ciencia se basó en las ciencias naturales, y esto se trasladó a una interpretación de lo social”. (Lado y otros, 2010:34)

En base a este proyecto, en el siglo XIX el positivismo se constituyó en la doctrina científica por excelencia, a partir de la idea de comprender los fenómenos sociales a través de un esquema tomado de las ciencias naturales. Ideas como el conocimiento acumulativo y la objetividad fueron las bases de este modelo, el cual aún a pesar de haber atravesado numerosas crisis, demuestra seguir teniendo incidencia en la actualidad.

Uno de los campos en los que tal vez pueda verse con mayor claridad esta influencia

persistente es en la historiografía musical. La historia tradicional de la música, la *historia de los estilos* (Samson, 2009) o *romántico-positivista* (Eckmeyer, 2010) considera que la música es un objeto, fundamentalmente un objeto de consumo, y es por ello que la partitura primero y la grabación después, son las obras de arte en sí mismas. Esta conceptualización tan rígida del arte, deja fuera del relato a un sinnúmero de prácticas musicales, porque antepone como indicadores del hecho musical a esa obra-objeto creada por - y propiedad de- un compositor individual que es considerado un genio. Creación que es idea, concepto en papel más que sonido, partitura que será irremediamente mancillada por los intérpretes que la harán sonar: los sirvientes de la música (Cook, 2001).

Por lo tanto este modelo historiográfico solo toma en cuenta como sujetos históricos a los autores, casi en su totalidad hombres, y a sus obras ideales, gracias a lo cual el elemento más importante para este modelo serán las partituras, documento considerado único y verdadero, ya que expresaría “objetivamente” la voluntad del compositor. Esta forma de tratar la obra escrita como objeto privilegiado y exclusivo de la labor historiográfica produce como es natural que toda música que no haya sido anotada en pentagrama no pueda ser estudiada y no tenga historia, como por ejemplo la música popular; o sea considerada un repertorio menor y marginal, como el caso de la música electroacústica.

De hecho la categoría de estilo se funda en la posibilidad de cotejar el tipo de procedimientos en torno a los elementos del lenguaje musical, que resultan recurrentes en la producción de un compositor y aparezcan como regulares en la música de una época. Este pretendido uniformismo de la composición - recordemos, restringido únicamente a los repertorios basados en la notación musical y en los cuales el compositor sea individualizable y separado de los ejecutantes- es el punto de partida para la periodización de la música de la historia tradicional, la cual sólo está basada en un grupo muy restringido de prácticas musicales (los relacionados con la élite) a partir de rasgos estilísticos que ni siquiera pueden concebirse sin problemas como representativos de una época, aún dentro de esa música de élite (¿Qué rasgo define al estilo Barroco, la heterofonía del bajo continuo o la trama contrapuntística de la fuga? ¿El desenfrenado virtuosismo instrumental de conciertos y sonatas, o la serena austeridad áulica del recitar cantando?). Este sentido tan estrecho de la información que es relevante en términos históricos hace que los investigadores adscritos a este modelo sólo se interesen en los aspectos musicales *expresados en la partitura*.

La idea del autor para la historia positivista es la del genio inspirado que solo responde a su subjetividad. Pero a la vez es una imagen “crística” (Badiou, 2009) ya que el compositor, actuando como médium, seguiría los dictados de una rara especie secular de “voz divina”, creación revelada en la obra inmanente. “La música, utiliza al compositor de genio como un médium por decirlo así, y de modo enteramente espontáneo [...], los compositores corrientes simplemente escriben lo que quieren pero, en el caso del genio, la fuerza superior de la verdad —de la Naturaleza, por así decirlo— funciona misteriosamente tras su conciencia, guiando su pluma, sin preocuparse lo más mínimo de si el artista es feliz o si quería hacer o no lo correcto” (Cook, 2001:9)

La imagen por excelencia de este compositor genio será la de Beethoven, cuya figura fue enaltecida por el Romanticismo. El hecho de haber logrado componer numerosas obras estando sordo no es considerado aquí una proeza circense ni una oda a la superación personal. Es la prueba principal de que el genio procede escuchando esa voz de la naturaleza interior. “Su sordera ha pasado a ocupar un papel que va mucho más allá de

un mero detalle anecdótico. Esto se produce porque actúa como un potente símbolo de la independencia, o alejamiento, de Beethoven respecto de la sociedad en la que vivió: trovadoresco; la polifonía flamenca, emblema de la música contrapuntística renacentista; y la sonoridad de la corte imperial germana, síntesis por adecuación a la tradición local de la música flamenca, tamizada y transformada a través de sus músicos formados en la Italia de inicios del *cinquecento*.

¿Cómo era la actividad musical en una capilla real? La Capilla estaba constituida por un grupo de músicos profesionales de muy alto nivel: el maestro de capilla (director de todas las actividades musicales de la corte), instrumentistas, cantantes, copistas y compositores.

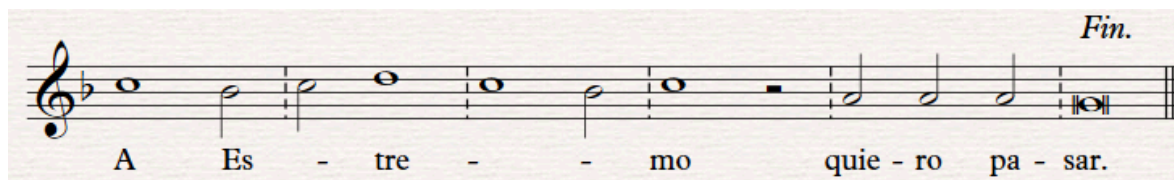
Al llegar Carlos, sin hablar español, siendo el Francés su lengua madre, trae su capilla flamenca —conformada por músicos principalmente de Flandes pero que incluía además a otros de regiones de la actual Bélgica, Países Bajos, norte de Francia y parte de Alemania. Este hecho trae aparejado un conflicto, ya que la Reina Madre, quien gobernaba junto a Carlos, tiene su propia capilla, donde todos sus músicos son españoles.

Si bien comenzaba experimentalmente en Italia, en la España de esa época no existía la imprenta musical, ni siquiera para el círculo de la corte real. La música escrita de este contexto llegó a nosotros merced a manuscritos. Por esta razón era muy importante la actividad de un copista, quien escribía la música por encargo y transcribía la música de la corte en un archivo. Ese libro que reúne la música polifónica española profana del último tercio del siglo XV se llamó “*Cancionero musical del palacio*” (que fue encontrado por el musicólogo Francisco Asenjo Barbieri en la biblioteca del palacio real de Madrid en 1898). Este cancionero es una de las pocas fuentes que nos llegó de música secular española del período de la corte de los Reyes Católicos. Son dos los géneros musicales de esta época: el Villancico —género más preponderante, y del cual hablaremos a continuación— y el Romance.

El Villancico tiene una estructura poético-musical, en donde las diversas estrofas se cantan sobre unidades musicales relativamente breves. Los poemas de los villancicos son textos con una métrica preponderantemente penta o heptasilábica, y con un agenciamiento específico de rimas: su primera parte —Estribillo—, tiene 3 versos, luego tienen una Copla de 4 versos, y luego un nuevo estribillo de 3 versos. Para que haya una conjunción sonora entre estribillos y coplas siempre hay una serie de rimas que son recurrentes.

A continuación, analizaremos una frase del estribillo inicial del Villancico “Quedate, Carillo adiós” en dos fuentes distintas, que presentan variantes importantes en la relación del texto y la música, la acentuación, el fraseo y el ritmo; diferencias necesitadas de algún tipo de explicación que es muy difícil extraer únicamente de las partituras:

1) Cancionero musical del Palacio:

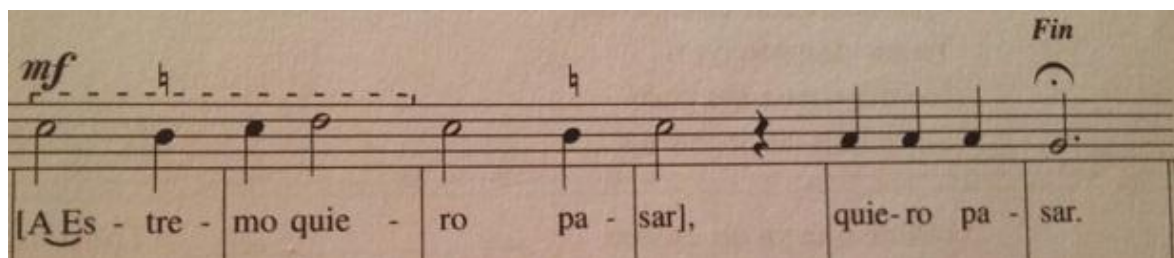


En primer lugar, observando la ubicación del texto, damos cuenta que no se respeta la prosodia, es decir, la acentuación natural de las palabras —primordial para la época.

Como ya hemos mencionado, en éste momento de la historia la música se anotaba únicamente por amanuenses, por lo que el copista muy rápidamente debía componer la música y transcribirla para todos los músicos de la corte, en lapsos de tiempo muy breves; de esta manera, comprendemos que para que ello fuese exitoso, las transcripciones debían ser abreviadas. ¿Cómo? En primer lugar, en la ubicación del texto, y en segundo lugar en las sensibilizaciones cadenciales.

No está de más recordar que los músicos pertenecientes a la corte, son sumamente profesionales, es decir que conocen en su profundidad la música y el género musical que están ejecutando, por consiguiente, saben dónde debe ir ubicado el texto y, dónde corresponda, aplicar *ficta*—práctica de realizar sensibilizaciones no escritas en el original.

2) Partitura publicada por el musicólogo Néstor Zadoff:



En este otro ejemplo vemos un gran cambio, que en realidad consiste en una modificación desde la interpretación de la melodía. Aquí la hipótesis descansa en que el autor, Juan del Encina, sugiere el fraseo a través del tipo de escritura, haciendo uso del contexto total de la obra y de las convenciones del género, sin escribir las variaciones dinámicas correspondientes a cada frase. De hecho en la época no se anotaba este tipo de parámetros ni otras indicaciones interpretativas, que descansaban en las convenciones de la práctica musical, transmitidas de forma oral. Ya sea cambiando el entramado contrapuntístico, mediante un descenso o ascenso de tesitura, un cambio rítmico, entre otros recursos, el compositor se apoya en una convención que los intérpretes conocen de antemano.

Por lo tanto puede inferirse que si el compositor genera un cambio técnico claro y severo en lo que sí está escrito, es porque pretende un cambio también en las dinámicas y otros aspectos de la interpretación.

El texto a lo largo de toda la obra es generalmente silábico —cada nota tiene una sílaba que le pertenece. A partir de este hecho puede pensarse que en el estribillo, que es motivicamente secuencial, es probable que corresponda también una estructura silábica, como la que se venía dando en el resto de la pieza, y no un melisma en la palabra “*estremadura*”, como aparece en la notación del manuscrito. Por consiguiente, esta frase debería ser, también, silábica.

Si nosotros como intérpretes nos quedamos solamente con la partitura transcrita del Cancionero de Palacio, bajo el ojo de la historia de los estilos “romántico-positivista” sin dar lugar a un análisis contextual, incorporando información por fuera de lo que allí está anotado; si pretendemos ser lo más fieles a la partitura posibles, en la búsqueda quimérica de desentrañar las verdaderas intenciones del compositor y restaurar a la

perfección lo que pretendemos es la música de la época, pasaremos por alto todas estas cuestiones mencionadas, y paradójicamente haremos una versión tal vez muy lejana de lo que haya sido alguna vez un Villancico.

En resumen, si los historiadores se interesan por una mayor diversidad de actividades humanas que sus predecesores, habrán de examinar también una mayor variedad de fuentes: la tradición oral, los datos que nos pueden aportar las imágenes y otras evidencias visuales. Pero en el caso específico de la historia de la música, existen escritos que han sido tradicionalmente dejados de lado, por no ser específicamente partituras. Estamos hablando por ejemplo de los tratados que aportan una información muy precisa en torno a las formas de interpretación que justamente llenan los huecos de lo que no especifican las partituras. Además las actas notariales y asientos contables junto a todo el conjunto de papeles administrativos de las capillas nos señalan importantísimos aspectos acerca de su conformación, lo cual puede esclarecer aspectos tan importantes para lo sonoro como la conformación de los registros vocales, la cantidad de músicos cantando o tocando juntos, las condiciones de formación y de experticia técnica, entre muchos otros. (Atlas, 2002)

Comprendemos entonces que un aspecto afirmativo y fundamental de la idiosincrasia de la historiografía positivista de los estilos es el convencimiento de la producción de objetividad a la hora de estudiar y recopilar los hechos pasados. Y que la tarea del historiador es ofrecer al lector, los hechos -la música- como "ocurrieron realmente": las intenciones "verdaderas" del compositor, las condiciones "objetivas" de realización musical. Para lograr esto se confía en la partitura como reservorio de la verdad histórica. Pero como acabamos de ver, siempre la partitura estuvo y estará abierta a la interpretación, ya que por definición es incompleta (Cook, 2001:83). Por lo tanto lo que esconde este modelo historiográfico es un relato de validación de ciertas prácticas musicales por sobre otras. A partir de la narración histórica quedarán como las más importantes aquellas músicas que entronizan al compositor como centro de decisión absoluta, que pretendan cubrir todo el espectro sonoro mediante la partitura y que organicen el esquema de interpretación y realización sonora a partir de las coordenadas de la sociedad industrial, produciendo en serie a partir de la reproducción mecánica: la ejecución acrítica de la partitura (Attali, 1995:100)

La nueva historia, sin renunciar a la *pretensión* de verdad comprenderá que "la pura verdad" es cuanto menos una utopía, algo inalcanzable o incluso inexistente. Por ello serán conscientes de que su trabajo, aún sin renunciar a la idea de totalidad, consiste en producir una perspectiva, un recorte selectivo para explicar el contexto de realidad en que está sumergido un acto musical. Por lo que, el relato del historiador (cualquiera fuese el tipo de historiografía que trabaje) siempre fue, es y será una parcialidad de la realidad y no un hecho de la realidad en su totalidad. Y en segundo lugar, una vez hecho ese acto de selección del suceso pasado, a la hora de traducirlo a un discurso, el sujeto deberá apropiarse de las ideas para darles forma en palabras, y en ese proceso será imposible no transferir la propia perspectiva y sus propias ideas. Tanto la selección de palabras como la formulación de las ideas esconderán intencionalidades (aún involuntarias) inherentes a su personalidad, a su ideología política, a la de su cultura, a la de su sociedad, a la de su época, en resumen, inherentes al individuo en sí y a su *contexto* socio histórico, geográfico y cronológico.

"Por más decididamente que luchemos por evitar los prejuicios asociados al color, el credo, el sexo, o la clase social, no podemos evitar mirar al pasado desde una perspectiva

particular. El relativismo cultural se aplica, como es obvio, tanto a la historiografía misma como a lo que se denominan sus objetos. Nuestras mentes no reflejan la realidad de una manera directa, sino a través de una red de convenciones, esquemas y estereotipos, red que varía de una cultura a otra." (Burke, 2003:18).

Bibliografía

- Atlas, A (2002) "La música del Renacimiento" Akal, Madrid.
- Attali, J. (1995) "Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música", siglo XXI, México.
- Badiou, A. (2009) "Pequeño manual de in-estética", Prometeo, Buenos Aires.
- Burke, P. (2003) "Obertura: La nueva historia, su pasado y su futuro", en Burke, P. (ed.) "Formas de hacer historia", Alianza, Barcelona
- Cook, N. (2001) "De Madonna al Canto Gregoriano", Alianza, Madrid
- Eckmeyer, M. (2014) "Entre la música de las esferas y la sordera del genio" Actas del las 6as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. FBA-UNLP, La Plata.
- Samson, J. (2009) "Music History", en Harper Scott J. P. E. y Samson J. *An introduction to Music Studies*, Cambridge University Press.
- Lado S., Adreotti Romanín E. y Canestraro, M. L. (2010) "La construcción Sociológica". Mar del Plata. Editorial Suárez.