

**La difusión de la música en la Edad Moderna
desde una perspectiva transcultural**

MIGUEL ÁNGEL MARÍN

Desde hace algún tiempo, el estudio de la difusión de las obras musicales —y, asociada a ella, de los estilos compositivos, prácticas interpretativas, modos de transmisión de fuentes y procesos de recepción— forma parte de la agenda cotidiana de trabajo de cualquier musicólogo con independencia del periodo histórico del que se ocupe. En este sentido, como en tantos otros aspectos, la musicología comparte intereses con otras disciplinas humanísticas, en particular con la historia de la literatura y de la cultura. Este enfoque aplicado a la música de la Edad Moderna ha dado como resultado el planteamiento de una serie de preguntas clave que ayudan a desvelar una realidad histórica más dinámica y compleja moldeada por constantes procesos de contacto e intercambio cultural: qué obras circulaban, cómo lo hacían, a dónde llegaban y qué influencia ejercieron. Implícito en esta perspectiva hay un modelo de historia de la música basado en los conceptos de “centro” y “periferia” —comoquiera que éstos sean definidos, o en su variante más restringida de centro de “creación” y de “distribución”— modelo sobre el que descansa una asunción estética tan enquistada como cuestionada que privilegia al primero en detrimento del segundo.

Esta aproximación ha puesto de manifiesto, entre otras cosas, que durante este periodo la música viajaba con mayor rapidez y, tal y como se muestra aquí, alcanzaba lugares más lejanos de lo que comúnmente se creía. La expansión colonial de algunos países europeos —es precisamente durante la Edad

Moderna cuando se establecen acaso por primera vez redes mundiales— desencadenó de forma irremediable la imposición de su modelo cultural y religioso y, con éste, de sus instituciones y repertorios musicales que, sin embargo, sólo se asentaron tras un proceso de adaptación. Parecería obvio dar por sentado que durante el siglo XVIII la vida musical de Beijing (China), Calcuta (India), Ciudad de México (México), Colchester (Inglaterra), Chiquitos (Bolivia), Dublín (Irlanda) y Jaca (España), por citar casos contrastados, presentaba una sustancial diversidad; a fin de cuentas, son ciudades con perfiles urbanos en muchos casos opuestos y separadas no sólo por océanos y montañas, sino también por una distancia cultural en apariencia insalvable. Y siendo esto así, sin embargo, los músicos locales de estas ciudades repartidas por todo el mundo llegaron a compartir un mismo repertorio al conocer la obra de Arcangelo Corelli (1653-1713), música que interpretarían de un modo irremediablemente condicionado por sus experiencias previas en un estilo musical más o menos ajeno según los casos. Ciertos grupos de oyentes del siglo XVIII separados por miles de kilómetros y en contextos culturales distintos participaron de la misma música en algún momento. Los principales restos materiales son las propias fuentes musicales que, tal y como analiza Waisman en el caso de Chiquitos, contienen una reinterpretación local acorde a las necesidades, prácticas e ideologías del contexto de recepción.

Hay que reconocer que la difusión de Corelli es excepcional por la extensión de un fenómeno que adquiere, en un sentido bastante literal, dimensiones mundiales. Resulta difícil pensar en otro compositor anterior a 1800 cuya música disfrutase de semejante circulación. Pero no es ciertamente el único autor cuya música alcanzó los confines del mundo tal y como se conocía en los siglos XVII y XVIII. Los trabajos de Marín López sobre Francisco Guerrero (1528-1599) y de Summers sobre Francisco Javier García Fajer (1730-1809) analizan el modo en que la música de estos compositores españoles viajó respectivamente a Ciudad de México y a Manila (aunque es muy significativo que Guerrero también fuera conocido en Manila y García Fajer en México). Pero es obvio que la institución que recibe estas obras no es impermeable a las tradiciones musicales de su entorno —sean éstas de origen europeo o no— por lo que es necesario explorar no sólo cómo llegan las fuentes musicales, sino sobre todo, tal y como propone la teoría de la recepción, cómo y cuándo éstas fueron utilizadas por los músicos locales y qué impacto pudieron tener en la composición, en la práctica interpretativa o en los oyentes, un asunto este último escurridizo de documentar.

Más que un nuevo método de investigación relativamente asentado en la musicología reciente, el conjunto de artículos de esta sección propone un cambio de enfoque en la perspectiva de estudio instaurada. La historiografía musical de los siglos XVII y XVIII está articulada en torno a unos ejes situados en

países y ciudades concretos de la Europa continental que determinan los centros y sus periferias; en torno a aquéllos se escribe una historia en la que éstas suelen aparecer como algo subsidiario o marginal, si bien cada vez menos. Esta visión es resultado tanto de la perspectiva de quienes escriben la historia —que, como siempre, es la de los vencedores— como de la escala de observación del fenómeno. Tal y como proponen los practicantes de la microhistoria, pero justo en sentido opuesto, al ampliar el espacio de análisis en el que opera la diseminación musical, estableciendo como límites geográficos los propios de la época, afloran aspectos que hasta entonces habían permanecido ocultos. Por lo pronto, el perímetro del mapa resultante contrasta de forma notable con el establecido, sugiriendo la necesidad de, si no reubicar los centros y las periferias, al menos matizarlos. Un buen ejemplo desarrollado con amplitud en los trabajos de esta sección es la España de la Edad Moderna, tradicionalmente en una posición historiográfica periférica y considerada más centro receptor (por ejemplo, de música francesa, italiana o austriaca según el momento) que difusor. Desde una perspectiva más amplia que tenga en cuenta las posesiones coloniales, España se revela como un notable centro de creación y distribución de música y como núcleo de un imperio en el que, además de nunca ponerse el sol, tenían lugar continuos procesos de influencia e intercambios musicales en espacios culturales contrastados y entre gentes de distintas etnias y lenguas.

La respuesta a las preguntas clave formuladas antes también implica plantear algunos problemas conceptuales y ampliar líneas de investigación poco desarrolladas que aparecen latentes en la lectura de los trabajos de esta sección. Un claro ejemplo son los canales de circulación de fuentes musicales desde España (sea o no música española) a sus lejanas colonias y la cuestión de hasta qué punto éstos funcionaban como parece en una única dirección o, por el contrario, existía una red entre asentamientos importantes que operaba en varios sentidos y niveles. Es cierto que el entramado institucional de la iglesia y, en particular, de las órdenes religiosas fue determinante sobre todo por su intensa actividad misionera en los nuevos territorios. Los trabajos de Irving, Summers y Waisman muestran el papel trascendental que desempeñaron las misiones jesuíticas y dominicas levantadas en Japón, Filipinas y en toda Sudamérica al ser los primeros en llevar, junto a una multitud de productos culturales y religiosos, partituras musicales, en ocasiones vinculadas a celebraciones o miembros de su propia orden; este parece ser el caso de las fuentes que junto a una nueva lamentación de García Fajer aparecen en Manila.

Pero también existían otros canales de difusión musical cuyo impacto concreto está pendiente de evaluar: por ejemplo la actividad de copistas profesionales como Francisco Lizondo, establecido en Madrid, quien a finales del siglo XVII atendía encargos para las Indias disponiendo así de un extenso mer-

cado potencial; el envío de regalos, como los instrumentos y partituras llevados a Japón por los misioneros jesuitas (Irving); o los esfuerzos de distribución realizados por los propios compositores, tal y como hizo Francisco Guerrero ofreciendo sus impresos a numerosos cabildos españoles y coloniales (Marín López); además, por supuesto, de lo que pudieran llevar en su equipaje músicos y otros viajeros —como individuos o como representantes institucionales— que en busca de mejor fortuna decidieron probar suerte en las colonias, especialmente americanas.

La naturaleza de la fuente musical esconde trazas de la transmisión que, como huellas invisibles, pueden ser reveladoras para uno ojo ejercitado. El paso de la cultura manuscrita a la impresa en la producción musical que en ciertas zonas europeas comenzó lentamente a producirse a comienzos del siglo XVI —pero que, como es admitido, no llegó a suplantarse a los amanuenses musicales en los tres siglos siguientes— en España no culminó hasta finales del siglo XIX. Así, la transmisión de música a las colonias combina de forma desigual fuentes manuscritas con impresas —ambas, a su vez, potenciales modelos para una serie ilimitada de sucesivas copias— hasta la expansión de las redes comerciales de impresores europeos que durante la segunda mitad del siglo XVIII alcanzaron de pleno a la Península Ibérica y, quizá a través de ésta, a sus posesiones ultramarinas. El estudio del soporte y los formatos de los manuscritos permite descubrir aspectos que, ante la generalizada ausencia de documentación administrativa, permanecerían ocultos, tales como el origen de la copia, la función para la que fue concebida o el modo en que viajó.

Más allá de estos aspectos, el estudio de la fuente musical ha dejado de tener como único interés la naturaleza del soporte para ser igualmente determinante el contenido tal y como aparece en el lugar de recepción, que con frecuencia está modificado con respecto a otras versiones o al “original”, si es que éste puede convenirse que existiera alguna vez. Las variantes que muestran las fuentes europeas copiadas, digamos, en Manila, México o Chiquitos, más que “desviaciones” son ahora vistas como materiales de gran interés para el estudio de los requerimientos de la institución para la que se realiza la copia, de los conocimientos y habilidades de los copistas, y de los hábitos y necesidades de los músicos, cuyas prácticas interpretativas, en ocasiones, son además transmitidas oralmente; en definitiva, y haciendo uso de un concepto propio de la teoría de la recepción, estas variantes son insustituibles para determinar sus horizontes de expectativas. Desde esta óptica, copistas e intérpretes dejan de ser meros receptores pasivos para convertirse en agentes activos en el proceso creativo que ha dejado de ser exclusivo del compositor. Si el contenido de estas fuentes es —o no— la “obra” que concibió su autor es un polémico asunto que lleva por otros intrincados derroteros de los que aquí pueden esbozarse. Pero en una historia musical contada desde la perspectiva

de las colonias, el modelo de centro-periferia, aunque útil, resulta insuficiente para explicar en toda su dimensión los encuentros interculturales reflejados en las fuentes transformadas que muestran el peculiar timbre de una voz que hasta ahora había permanecido silenciada.

Nota bibliográfica

Son varias las colecciones de ensayos sobre la difusión de música en la Edad Moderna, casi siempre centradas en la Europa occidental, que presentan un amplio muestrario de modelos y casos de estudio. Destacan las contribuciones a la mesa redonda “Produzione e distribuzione di musica nella società europea del XVI e XVII secolo”, en L. Bianconi et al. (eds.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale* (Turín, 1990), 235-336, con una sugerente introducción de Iain Fenlon; así como H. Lenneberg (ed.): *The Dissemination of Music* (Laussanne, 1994); R. Rasch (coord): “La diffusion de la musique en Europe 1600-1900”, *Revue de Musicologie*, 84:2 (1998), 277-312, además de la monografía póstuma de H. Lenneberg: *On the publishing and dissemination of music, 1500-1850* (Hillsdale, 2003). El lector español cuenta también con la quincena de artículos editados por J. J. Carreras y J. M. Leza (eds.): *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XVI-XVIII)* [=Artígrama, 12 (1996-97), 11-312], a los que cabría añadir algunos ejemplos recientes procedentes de otras disciplinas como F. Bouza: *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro* (Madrid, 2001) y P. Burke: *El Renacimiento Europeo. Centros y periferias* (Barcelona, 2000).

Una reflexión clave sobre las implicaciones historiográficas del modelo centro y periferia, basado en la Edad Media, es el artículo de R. Strohm: “Centre and periphery: mainstream and provincial music”, en T. Knighton y D. Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music* (Londres, 1992), 55-60. Para un ejemplo de argumentación desde la óptica periférica de las provincias puede verse M. A. Marín: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel, 2002), donde también se analiza la transmisión y recepción de música a través del estudio del soporte de la fuente. En relación con el impacto de los procesos de copia e interpretación en la transmisión de fuentes musicales pueden consultarse los trabajos de S. Boorman: “Composition – Copying: Performance – Re-creation: the matrix of stemmatic problems for Early Music”, en R. Borghi y P. Zappalà (eds.), *L'edizione critica tra testo musicale e testo literario* (Lucca, 1995), 45-56 y “The Musical Text”, en N. Cook y M. Everist (eds.), *Rethinking music* (Oxford, 1999), 403-23, en particular 414-17.

Para la teoría de la recepción resulta insustituible la pionera reflexión del crítico literario H. R. Jauss: “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en su *La historia de la literatura como provocación* (Barcelona, 2000; original en 1970), 137-94 y su desarrollo musicológico por C. Dahlhaus: “Problems in reception history”, en *Foundations of Music History* (Cambridge, 1982; original en 1977), 150-65, del que existe una desaconsejable traducción al castellano (Barcelona, 1997). Algunos de los textos clásicos de la musicología alemana sobre este asunto están disponibles en una traducción italiana precedida de un amplio estudio introductorio en G. Borio y M. Garda (eds.): *L'Esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* (Turín, 1989). Es

igualmente útil el resumen crítico mostrado desde la historia del arte en R. Sánchez Ortiz: "La recepción de la obra de arte", en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid, 1996), vol. 2, 213-28. Finalmente, sobre las implicaciones musicales de los procesos de transculturación desde la óptica etnomusicológica puede verse una sucinta introducción con sugerencias bibliográficas en el reciente manual de E. Cámara: *Etnomusicología* (Madrid, 2003), 250-54. Ahí se incluyen algunos antecedentes históricos (pp. 29-38) contemporáneos al periodo estudiado en esta sección a completar con la antología de documentos con impresiones de viajeros europeos recogidos en F. Harrison: *Time, place and music. An anthology of ethnomusicological observation, c. 1550 to c. 1800* (Amsterdam, 1973).