

**Miguel Ángel Marín y Aurelio Sagaseta (eds.). 2020.
*Mozart's Requiem in Pamplona (1844): study and music
edition / El Réquiem de Mozart en Pamplona (1844):
estudio y edición musical.***

Kassel: Edition Reichenberger (XVI + 284 páginas).

Con frecuencia, quienes investigamos la música de Hispanoamérica y España nos abocamos a la tarea de editar obras ajenas al canon de la música clásica y por tanto desconocidas para el gran público. Esto se debe no solo a las ansias de novedad que suelen caracterizar al campo musical y musicológico, sino al hecho de que las obras canónicas, por lo general, ya han sido editadas por investigadores competentes. Sin embargo, esto deja en la sombra los interesantes procesos de transformación y adaptación que suele conllevar la interpretación de obras canónicas en contextos a veces muy diferentes a aquel en el que fueron creadas. Desde este punto de vista, el propósito de la edición musical no tiene por qué consistir, únicamente, en hacer posible la interpretación de una obra, sino también en facilitar el conocimiento de sus diferentes formas y contextos de recepción. Al fin y al cabo, toda fuente “conserva textos musicales que son fieles a las circunstancias en las cuales fueron creados y usados: son documentos históricos. Sus variantes únicas representan la manera en la cual se interpretó, o pudo haber sido interpretada, la obra cuando se usó la fuente en cuestión” (Grier 2008, 99).

Sin estas consideraciones, la edición del Réquiem K. 626 de Wolfgang Amadeus Mozart que acaban de publicar Miguel Ángel Marín y Aurelio Sagaseta, de la mano de la editorial Reichenberger, parecería como una empresa redundante y de escasa utilidad. Esto porque, desde que fuera publicado por vez primera por la editorial Breitkopf & Härtel (Leipzig, 1800), el Réquiem ha sido objeto de diversas ediciones, incluso en años recientes (e.g. Black 2013). Y, si aún persisten muchas incógnitas relativas a la concepción original de la obra, por el hecho de hallarse inconclusa, no parece que una versión copiada en Pamplona a mediados del siglo XIX –en otras palabras, tardía y lejana al entorno del compositor– vaya a contribuir a resolverlas. Sin embargo, los aportes de esta edición transitan por otros derroteros y enriquecen nuestro conocimiento de la obra desde otras perspectivas.

El estudio introductorio de Marín constituye el aporte más contundente del texto en términos musicológicos. Luego de ofrecer una visión general de la producción sacra del compositor, Marín demuestra que esta era bien conocida en España, como atestiguan fuentes conservadas en diversos archivos, principalmente eclesiásticos. Aun así, el Réquiem ocupa un lugar sobresaliente por las más de cincuenta copias impresas y manuscritas que se conservan en los archivos españoles. Las copias manuscritas, que ascienden a una veintena, responden siempre a un contexto particular y se conservan especialmente en archivos catedralicios, dada

la costumbre de interpretar la obra en el marco de grandes exequias y otros actos fúnebres. Sin embargo, Marín documenta la ejecución del Réquiem en el marco de conciertos de música religiosa que tenían lugar no solo en las iglesias, sino también en conservatorios y teatros.

Así, el hecho de que el Réquiem fuera interpretado en Pamplona no tiene, en principio, nada de especial. Sin embargo, tanto el contexto de recepción como las particularidades del manuscrito resultan de gran interés. En concreto, esta versión del Réquiem fue preparada para su interpretación en Pamplona en febrero de 1844, como parte de las honras fúnebres realizadas por el fallecimiento de la infanta Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias. Su organización estuvo a cargo del Regimiento de Caballería de Castilla, acuartelado en dicha ciudad, en tributo al infante Francisco de Asís, quien era su coronel y se hallaba igualmente afincado en Pamplona al momento de fallecer su madre. Esto explica que la ceremonia se efectuara no en la catedral, sino en la parroquia de San Nicolás, ya que esta se hallaba enfrente del cuartel del Regimiento, con el que probablemente mantenía relaciones institucionales. Aun así, y pese a que la fuente no lo precisa, Marín plantea convincentemente que en la interpretación de la obra debieron participar músicos de la capilla catedralicia, aunque con el apoyo de instrumentistas procedentes del ámbito militar, contratados para la ocasión.

Pese a este refuerzo, fue necesario adaptar la plantilla de instrumentos a aquellos que se hallaban disponibles en Pamplona y el cambio más sustancial se produjo en la sección de vientos. Por un lado, desaparecieron los tres trombones incluidos en la versión original; por otro, los *corni di bassetto* fueron sustituidos por clarinetes, y los clarines, por trompas. Además, en la copia de Pamplona se omitieron el órgano y los timbales, algo que resulta curioso si se considera que este instrumento estaba presente en las bandas militares de la ciudad. Sea como fuere, el copista no se limitó a eliminar y sustituir instrumentos sin más, sino que modificó algunas partes para compensar los cambios efectuados. Por ejemplo, las dos partes de fagot en la fuente pamplonesa reproducen, en general, la música contenida en la edición de Leipzig (1800), pero incluyen en algunos pasajes materiales procedentes de las partes ausentes de trombón. Asimismo, aunque de un modo aún más peculiar, algunos fragmentos de la parte de contrabajo –inexistente en la edición de Leipzig– parecen imitar a los timbales que faltan en la copia pamplonesa, ya que ejecutan saltos de quinta entre Re y La. Todo esto da cuenta no solo de un copista profesional sino también de un hábil arreglista, sin que hasta ahora haya sido identificado.

Luego del estudio introductorio de Marín sigue la edición musical, que, como era de esperar dada la envergadura de la obra, ocupa la mayor parte del tomo (pp. 51-264). De entrada, nos enteramos gracias a su portadilla que, si bien la "edición" ha sido realizada por Aurelio Sagaseta, la "transcripción" se debe a Ángel Briz. Dada la estrecha relación que existe entre ambos términos, resulta inevitable preguntarse en qué consistió el papel de cada uno. Más adelante, Sagaseta explica escuetamente que la edición fue realizada "con la colaboración del copista Ángel Briz" (p. 271). ¿Significa esto, por ejemplo, que Briz transcribió toda la obra, mientras que Sagaseta revisó la transcripción y añadió el aparato crítico? ¿O bien Briz se limitó a copiar las notas, y todo lo demás –incluidas las articulaciones y dinámicas– fue realizado por Sagaseta? Una descripción más detallada del trabajo de cada uno hubiese sido pertinente.

Al margen de esta duda, la transcripción sigue los procedimientos al uso para el repertorio del siglo XVIII. Las adiciones editoriales (dinámicas y otros signos relativos a la interpretación que no figuran en el original) se indican convenientemente entre corchetes. Un aspecto discutible

respecto a los accidentes de precaución (por ejemplo, el Fa del c. 28 en las partes graves) es que no llevan ninguna indicación especial y esto puede resultar confuso para la lectura; pero se trata de un problema menor, que no afecta mayormente una edición que, en su conjunto, parece haber sido realizada con esmero y dedicación.

La última sección del tomo se debe al propio Sagaseta e incluye una “Lista de variantes” – correspondiente a las notas críticas– y un apartado titulado “Notas sobre la interpretación”. Aquí aparecen algunos problemas que vale la pena comentar. Primero, resulta inverosímil que una obra de la envergadura del Réquiem, más aún si se transcribe a partir de una fuente tan diferente a la edición original, dé lugar a un aparato crítico tan escueto, de solo seis páginas. El autor argumenta que solo ha señalado las “variantes significativas” (p. 265), pero esto nos lleva a un problema que ya ha sido planteado por Grier con claridad meridiana:

¿Cuán frecuente es el comentario “los errores obvios se corrigen en silencio”?
 ¿Obvios para quién? ¿Y corregidos de qué manera? [...] puede que el usuario desee saber por qué el editor prefirió una anotación a la otra. Disponiendo de esta información, la opción del editor se convierte en un punto de partida para los usuarios de una edición, pudiendo tomar sus propias decisiones acerca del pasaje (Grier 2008, 16).

Además, Sagaseta omite referirse a los cambios efectuados por el copista en la instrumentación y los *tempi* con el argumento de que ya están explicados en la sección escrita por Marín. Pero esto es cierto solo en parte, ya que los comentarios de este último remiten solo a pasajes específicos y a modo de ejemplo, como es de esperar en un estudio general sobre la fuente. No precisan, en cambio, todos los pasajes que presentan variantes significativas, como cabría esperar en un aparato crítico más detallado.

Respecto al apartado final, resulta interesante enterarse de las circunstancias precisas del estreno de esta versión del Réquiem en tiempos modernos y las decisiones que afectaron a su interpretación. No obstante, algunas de estas decisiones no se fundamentan con el cuidado que uno esperaría en un libro de Reichenberger. Por ejemplo, Sagaseta afirma que la tradición de la Seo de Pamplona “demanda dentro de la liturgia un tiempo algo más rápido, digamos, ‘más práctico’, sobre todo para los movimientos en *andante*, *andante cómodo* o *grave*. Y viceversa, más lentos para los *allegro* o *vivo*”. Luego, añade que el coro y los capitulares “tendían a abreviar la liturgia” y que esto repercutía en la música, por lo cual supone que los maestros de capilla españoles del siglo XIX “usaron tiempos algo más rápidos que los convencionales hoy” (pp. 272-273). Sin embargo, no menciona ningún dato o fuente que complemente o dé mayor sustento a su afirmación, con lo cual esta aparece como una mera impresión personal.

Algo similar ocurre con el cambio en el orden de las secciones que fue efectuado con vistas al concierto: los seis movimientos que componen la Secuencia fueron trasladados al final de la obra, después del “Lux aeterna” de la Comunión, de manera que la ejecución concluyó con el célebre “Lacrimosa”. Pero, una vez más, la explicación no se condice con un cambio de semejante envergadura, ya que el autor solo señala haberlo hecho por considerar que la Secuencia “alargaba demasiado la eucaristía” (p. 275).

Estas críticas no ponen en duda que la investigación se beneficia con “la colaboración de varios investigadores y desde distintos ángulos”, como el propio Sagaseta afirma anteriormente (p.

271), ni menos aún la relevancia de incluir la perspectiva del intérprete en el campo de la investigación musical. Pero esto último implica al menos que las diferentes posibilidades de ejecución sean "interrogadas críticamente" por quien está a cargo de la interpretación (vid. Castro 2020, 127). Probablemente, una sección final escrita en conjunto por Sagaseta y Marín hubiese contribuido a resolver estos problemas.

Lo anterior no impide que dicha sección incluya aportes de interés. El apartado dedicado al oficio de difuntos contribuye a comprender mejor el Réquiem mozartiano en el marco de la liturgia católica y muestra que tanto el repertorio musical como la estética arquitectónica del siglo XVIII, e incluso de períodos previos, permanecían vigentes en la centuria posterior. Esta coexistencia de estéticas diferentes contribuye a comprender mejor la extendida pervivencia que el Réquiem tuvo en España y, en particular, el hecho de que fuera interpretado en una parroquia de Pamplona en 1844.

Asimismo, las acotaciones que Sagaseta escribe para cada movimiento llaman la atención sobre aspectos interesantes, como las dobles plicas que se observan en las partes vocales del "Kyrie" y el "Lux aeterna". Probablemente tuvieran por objetivo facilitar la ejecución de algunos fragmentos, al reducir la cantidad de figuras a interpretar (por ejemplo, de cuatro semicorcheas a solo una negra); pero, fuese o no así, sin duda reflejan las particularidades del contexto de recepción de la obra.

En síntesis, pese a algunos problemas detectados en el texto –desde el punto de vista de quien escribe, claro está– esta peculiar edición del Réquiem de Mozart constituye un aporte relevante al menos en dos sentidos: la historia de la recepción de la obra, y la vida musical pamplonesa en el siglo XIX. En cuanto a lo primero, pone en evidencia las transformaciones y adaptaciones que solía conllevar la interpretación de las obras clásicas en contextos y épocas diferentes a las de su creación, sin que por ello perdieran su atractivo estético e interés histórico; y esto contraviene la concepción ya arcaica de tales obras como entidades perfectas e intocables, que no podían ser alteradas sin que su esencia misma se viera afectada. En cuanto a lo segundo, el relato historiográfico acerca de la recepción del Réquiem da cuenta de una vida musical pamplonesa rica y diversa, que daba cabida tanto a repertorio local y español como foráneo, así como actual y pasado, en un entramado de estéticas diferentes pero que se integraban en el contexto ceremonial y litúrgico; y esto contradice la visión tradicional y teleológica de la historia de la música como un continuo progreso, ya en gran medida superada gracias a trabajos como este. A todo ello se añade el carácter bilingüe del texto, que amplía significativamente sus posibilidades de difusión y lo hace más accesible a los músicos, investigadores y otras personas que puedan interesarse en este repertorio y su historia.

Alejandro Vera
Instituto de Música UC

Bibliografía

Black, David, ed. 2013. *Mozart: Requiem KV 626/SmWV 105*. Leipzig, Londres y Nueva York: Edition Peters.

Castro, Diego. 2020. "Interpretación musical como investigación: una perspectiva desde la práctica interpretativa de música reciente para guitarra". *Resonancias* 24 (47): 123-145.

Grier, James. 2008. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal S. A.