

8



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

***DEL TEXTO A LA EJECUCIÓN. UNA DISCUSIÓN SOBRE LAS IDEAS DE
"AUTENTICIDAD" Y LAS PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS DEL SIGLO XX.***

T E S I S
QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
EN EL ÁREA DE GUITARRA
P R E S E N T A
ALEJANDRO MORA BUSTILLO

295590

Director de tesis:
Maestro Aurelio León Ptacnik

México, D.F.

2000.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Es que esos maestros que llaman avanzados se preocupan tremendamente por saber lo que hicieron los músicos del pasado - y hasta tratan, a veces, de remozar sus estilos. En eso, nosotros somos más modernos. A mí se me importa un carajo saber cómo eran las óperas, los conciertos, de hace cien años. Yo hago lo mío, según mi real saber y entender, y basta.”

Antonio Vivaldi, en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

“The real question is: to whom does the meaning of the art of the past properly belong? To those who can apply it to their own lives, or to a cultural hierarchy of relic specialists?”

John Berger, *Ways of Seeing*

Del texto a la ejecución. Una discusión sobre las ideas de “autenticidad” y las prácticas interpretativas del siglo XX.

Introducción.	4
1. La “autenticidad”, una larga discusión.	7
1.1. Algunos argumentos comunes.	8
1.1.1. Los instrumentos.	8
1.1.2. Las fuentes de información.	12
1.1.3. La interpretación.	15
1.2. La reflexión ausente.	19
2. Algunas definiciones importantes.	21
2.1. La interpretación.	21
2.2. La autenticidad del texto.	21
2.3. ¿Qué hace el intérprete?	22
2.4. El estilo.	24
2.4.1. El estilo interpretativo.	24
2.5. Las intenciones del compositor.	27
3. La historia de la “música antigua”, su interpretación y la “autenticidad”.	28
3.1. La “música antigua” en otros tiempos.	28
3.2. El inicio de una nueva actitud: Mendelssohn.	29
3.3. El siglo XIX.	33
3.4. Arnold Dolmetsch.	34
3.5. El neoclasicismo del siglo XX.	40
3.6. Después de la Segunda Guerra Mundial.	49
3.7. Breve conclusión.	55
4. Dos conceptos distintos de “autenticidad”.	57
4.1. Interpretación objetiva e interpretación subjetiva.	57
4.2. Autenticidad “de espíritu”.	59
4.3. Autenticidad “sonora”.	62
4.4. Una generalización injustificada.	65
5. Los intérpretes y la “ciencia” de la música antigua.	71
5.1. El estudio histórico de las prácticas de ejecución.	71
5.1.1. Los métodos.	71
5.1.2. Los conceptos.	79
5.1.2.1. La “autenticidad”.	79
5.1.2.2. Un experimento mental.	80
5.1.2.3. Las prácticas “generales” de ejecución.	82
5.1.2.4. Las prácticas “generales” y las intenciones del compositor.	89
5.1.2.5. Un experimento real.	92
5.2. ¿Qué son las prácticas históricas realmente?	97

5.3. La verdad histórica como criterio para juzgar una interpretación.	99
6. Las intenciones del compositor, la “autenticidad” y el original.	101
6.1. Las intenciones del compositor.	101
6.1.1. Un cuento de Jorge Luis Borges.	101
6.1.2. Los dos caminos de Menard.	105
6.1.3. Intención del autor, intención de la obra, intención del lector.	106
6.1.4. Intenciones musicales.	110
6.1.4.1. Lenguaje musical, intuición y abducción.	112
6.1.5. ¿Qué son entonces las intenciones del compositor?	117
6.1.6. ¿Cómo conocemos las intenciones del compositor?	120
6.2. La autenticidad en artes plásticas y en literatura.	121
6.3. La autenticidad en la música.	123
6.3.1. La autenticidad del texto escrito.	123
6.3.2. La autenticidad del texto sonoro.	124
6.4. Interpretación única, interpretaciones múltiples.	131
6.5. La música como “decir” y como “hacer”.	132
6.6. El respeto a las intenciones del compositor como criterio para juzgar una interpretación.	135
7. Conclusiones: La interpretación como un problema estético.	136
7.1. Breve resumen.	136
7.2. ¿Qué es entonces la “autenticidad”?	136
7.3. La ineludible decisión estética del intérprete.	138
7.4. ¿Por qué esta tesis?	140
Apéndice: Citas originales.	142
Bibliografía.	159

Introducción.

La gran mayoría de las historias de la música disponibles están realizadas como historias de la composición. Leyéndolas se entera uno de quiénes eran los compositores importantes de una determinada época y de las características de las obras que componían, tratadas con mayor o menor profundidad dependiendo de las ambiciones del libro. Si bien es posible no compartir esta forma de organización del material, es innegable que ésta es la forma más común y que además resulta adecuada para dar una idea general de la música de distintas épocas. Sin embargo lo anterior ya no es cierto en cuanto entramos al siglo XX. Si un estudiante del futuro leyera por ejemplo la historia de la música del siglo XX de Tomás Marco, la idea que pudiera formarse de nuestra vida musical estaría muy lejos de la realidad. Y es que una historia de la composición no proporciona una visión completa de la vida musical del siglo XX, aunque sí de otras épocas. Esto se debe a que en otros tiempos el repertorio que usualmente se interpretaba coincidía con las obras de reciente creación. A partir del siglo XX esta situación cambia y el repertorio que se interpreta más frecuentemente no está integrado por las obras de los compositores vivos. Como señala Nikolaus Harnoncourt, si en tiempos de Mozart alguien hubiera programado un concierto exclusivamente con obras del barroco el público no habría asistido.¹ El interés estaba por entero puesto en la música de sus contemporáneos. Hoy en día ocurre lo contrario: son los conciertos de música contemporánea los que quedan vacíos o forman parte de festivales para especialistas. El interés del público y de la gran mayoría de los ejecutantes está puesto en la música del pasado. Este hecho indudable tiene una consecuencia de capital importancia: una historia de la vida musical de nuestro tiempo que pretenda explicarla y llegar a un conocimiento real de la misma tiene que incluir necesariamente una historia de los repertorios ejecutados y de las prácticas de ejecución tanto del repertorio de “música antigua” como del escrito por nuestros contemporáneos. De lo contrario aportará una visión incompleta de nuestra historia musical.

A pesar de la enorme importancia que reviste entonces hacer una historia de las prácticas de ejecución en nuestro siglo, esto no ha comenzado a realizarse hasta años muy recientes. Esto se debe en gran medida a que, con el auge de la interpretación de música antigua en estilo “auténtico”, poca gente se percató de que existe algo así como “las prácticas de ejecución del siglo XX”. Y es que estas prácticas, al aplicarse a repertorios antiguos, quedan mezcladas y encubiertas por las supuestas prácticas de ejecución de otros tiempos. En otras palabras, estoy diciendo que las convenciones de ejecución que actualmente aceptamos como pertenecientes al barroco, por ejemplo, reflejan en realidad criterios musicales de nuestro siglo. La lectura que hoy hacemos de los tratados barrocos refleja nuestras concepciones musicales más que las del barroco, o de manera más precisa, refleja una de las muchas concepciones musicales de nuestro tiempo. Esto no tiene nada de extraordinario. Hay en la historia ejemplos que ilustran cómo la visión del pasado de una determinada época responde a los intereses de esa época. Nadie discute hoy, por ejemplo, que la reproducción del drama griego intentada por Monteverdi y sus contemporáneos refleja la mentalidad de su tiempo, y no la del tiempo de Esquilo.

¹ Nikolaus Harnoncourt, *Baroque Music Today: Music as Speech*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1988, p. 15.

Esta tesis pretende contribuir a esta necesaria investigación sobre las prácticas de ejecución de nuestro siglo. Lo primero que es necesario demostrar es que estas prácticas existen, que el siglo XX no es una especie de túnel del tiempo merced al cual coexisten músicos que tocan como en el siglo XV con músicos que tocan y visten como en el XVI con otros del XVIII y XIX. En todo caso es un museo en el que existe una sala dedicada al siglo XV y otra al XVI y así sucesivamente. Pero no olvidemos que los edificios de los museos han sido construidos por nosotros, de acuerdo a nuestra idea de lo que es un museo. Los cuadros no estaban ya reunidos allí. Este paso es el que esta tesis pretende abordar: mostrar que las paredes de las que colgamos nuestras “prácticas de ejecución antiguas” son construidas en este siglo. Al hacerlo llegaremos a conclusiones importantes sobre la ejecución. Por ejemplo, al hacerse claro que lo que usualmente se considera una verdad histórica absoluta no es más que una de las múltiples lecturas de la historia, hecha desde la perspectiva de la segunda mitad de nuestro siglo, llegaremos a una conclusión inevitable: los criterios de verdad históricos no nos sirven para decidir qué es una buena interpretación. Sólo podemos juzgar una ejecución con criterios estéticos, nunca históricos.

La idea que encontraremos proyectando de modo más claro las prácticas de ejecución de nuestro tiempo sobre la pantalla del pasado es la de “autenticidad”. Ésta está tan asimilada en nuestra forma de ver la música que difícilmente nos damos cuenta de que es posible cuestionarla y de que no necesariamente ha sido común a todas las épocas. En particular es necesario discutir qué significa la tan familiar expresión “el respeto a las intenciones del compositor”. Porque todos la usamos, pero nadie sabe qué son las intenciones del compositor, ni por qué ni de qué manera las intenciones de un autor pueden modificar el sentido del texto musical que ha escrito. (Porque un texto musical tiene un sentido intrínseco, ¿o no?) Es decir, por qué razones es necesario respetar sus intenciones, en el caso de que éstas sean algo objetivamente cognoscible.

Una reflexión sobre los puntos mencionados hasta aquí es indispensable, tanto para comprender la historia de la música de nuestro siglo, como para ubicar claramente los caminos interpretativos entre los que puede elegir el ejecutante de nuestro tiempo. He ahí la relevancia del tema que aborda esta tesis.

He traducido del inglés al español muchas de las citas que aparecen en el presente trabajo con objeto de agilizar su lectura. El texto de estas citas en el idioma original puede verse en el apéndice al final. La letra A seguida de un número indica el número que corresponde a la cita original en el apéndice. Por otra parte, en las notas a pie de página he preferido, también por cuestiones de comodidad de lectura, escribir el título de la obra a que se hace mención sólo la primera vez que aparece en un capítulo. Después solamente se indica el nombre del autor y la página. De cualquier manera es fácil localizar la referencia completa en la bibliografía por orden alfabético. Sólo he repetido el título cuando se citan varias obras de un mismo autor.

Son muchas las personas que me ayudaron de una u otra manera a realizar este trabajo, tantas que es imposible mencionarlas a todas. Hay algunas, sin embargo, que participaron de manera muy directa en el proyecto, y cuya colaboración no puedo dejar de agradecer. Por un lado están Juan Carlos Mansur y Raúl Zambrano, con quienes inicié la lectura de textos que resultarían fundamentales, y con los que discutí constantemente durante toda la elaboración del trabajo. Juan Carlos además me orientó

situando siempre la discusión en un marco de referencia filosófico, mostrando los problemas de interpretación musical como parte de problemas mucho más generales. Por otra parte, Alejandra Sotelo leyó el manuscrito en distintas etapas, haciendo siempre importantes observaciones y sugerencias. Randall Kohl me auxilió en algunos momentos con la traducción de las citas del inglés, aunque por supuesto la responsabilidad final es mia. Y por supuesto, el maestro Aurelio León, quien dirigió esta tesis.

1. La autenticidad, una larga discusión.

En nuestros días es cosa común oír hablar de "música antigua", cualquier cosa que esto sea. Y es que la música del pasado tiene una presencia fundamental en nuestras vidas. La gran mayoría de la música que comúnmente se interpreta en las salas de conciertos ha sido escrita en siglos anteriores al nuestro. Lo mismo ocurre con la música grabada. Mientras que podemos hallar muchísimas versiones de las sinfonías de Beethoven o Mozart en las tiendas de discos, difícilmente encontraremos más de una con la obra de algún compositor contemporáneo, eso si es que existe alguna. En los medios masivos de comunicación pasa lo mismo: lo común es escuchar música del pasado, lo extraño escuchar música contemporánea. La gran mayoría de los aficionados a la música clásica se verán en problemas si les pedimos nombrar a cinco compositores importantes que estén trabajando actualmente, mientras que sin dificultad podrán mencionar cinco o seis de cada siglo desde el XVII hasta el XIX. No se crea que la situación es muy distinta entre el común de los músicos. Pocos serán los que por gusto interpreten música contemporánea.

Asociadas a la música antigua encontramos una serie de ideas que tienen que ver con su interpretación. Me refiero a la idea de los instrumentos originales, de la interpretación en estilo, de la utilización de ediciones *Urtext* ("Texto original") y otras similares. Todas estas ideas aparecen, salvo raras excepciones, ligadas al concepto de "autenticidad". En algunos casos la palabra no aparece explícitamente, pero su presencia implícita es fácil de descubrir. No es necesario buscar mucho para encontrarse con todas estas ideas. Casi cualquier disco de música antigua muestra en la portada información sobre los aspectos antes mencionados. Así por ejemplo, en la grabación de las suites orquestales de Bach con Christopher Hogwood y la Academy of Ancient Music, podemos leer en la contraportada, en cuatro idiomas, el texto siguiente:

"THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC on authentic instruments
- sur instruments d'époque - auf authentischen Instrumenten - con
strumenti originali"¹

En este caso se habla de autenticidad referida a los instrumentos utilizados. En inglés y en alemán se les califica de "auténticos", mientras que la idea se traduce al italiano hablando de instrumentos "originales" y de instrumentos "de época" en francés.

En el folleto que acompaña al disco podemos leer:

"La serie de L'OISEAU-LYRE presenta ejecuciones de música de la Edad Media al Romanticismo con instrumentos originales o copias auténticas, basadas en las más recientes investigaciones acerca de los textos originales, la instrumentación y los estilos de ejecución de cada periodo."²

Otro ejemplo lo tenemos en el CD **J.S. Bach: Violin and Oboe Concertos** con la Orchestra of the Age of Enlightenment dirigida por Elizabeth Wallfisch que dice dentro:

¹ *J.S. Bach: Orchestral Suites 1&2*, CD L'OISEAU-LYRE 443 181-2

² *Ibidem*. A1.

“Las grabaciones en la serie *Veritas* de Virgin Classics ofrecen al oyente la posibilidad, no solamente de escuchar música antigua ejecutada en el estilo auténtico, sino también música del siglo diecinueve tocada en instrumentos de la época. El objetivo es buscar la verdad a través de una combinación de investigación académica, excelencia técnica y perspicacia interpretativa.”³

Como puede notarse fácilmente, la palabra auténtico aparece varias veces, referida tanto a los instrumentos como a la interpretación. El lector puede hacer el ejercicio de buscar por su cuenta la palabra autenticidad en grabaciones de música antigua y convencerse (si alguna duda le quedara) de que su aparición es la norma y no la excepción. Puede también buscarla en anuncios de conciertos y festivales. Encontrarla no es difícil ya que siempre se la resalta como una característica fundamental del producto musical que se ofrece.

Sin embargo, la difusión de la idea de la interpretación “auténtica”, por llamarla de algún modo, no implica que exista un acuerdo generalizado sobre lo que es la autenticidad ni sobre su validez como norma interpretativa. Desde hace varias décadas músicos, musicólogos y críticos vienen discutiendo acaloradamente sobre este tema. Vamos ahora a exponer brevemente algunos de los argumentos que con más frecuencia utilizan los intérpretes en estas discusiones acerca de la autenticidad. Asistir de cerca a este debate servirá como punto de partida de nuestra investigación

1.1. Algunos argumentos comunes.

Aunque los argumentos que a continuación vamos ver aparecen en boca de algún músico en particular, por lo general son defendidos por sectores muy amplios del mundo musical. Podemos decir que son representativos de la manera de pensar de distintos grupos. Por facilidad de la exposición vamos a separar los argumentos en tres categorías distintas: los que se refieren al uso de instrumentos antiguos, a las fuentes de información que debe utilizar el intérprete y los más generales que hablan sobre la posibilidad de la autenticidad y lo que esta sería. Comenzamos con los que se refieren a los instrumentos ya que esto es lo primero que un oyente percibe de una interpretación, ya sea al ver los instrumentos en un concierto o al comenzar a escucharlos en una grabación.

1.1.1. Los instrumentos.

Actualmente el uso de instrumentos antiguos se ha extendido considerablemente y hay una gran cantidad de solistas, grupos y orquestas especializados en su ejecución. Sin embargo no todo el mundo comparte este entusiasmo. Dice al respecto Pablo Casals:

“Si en un momento dado se quiere intentar una curiosa y amena reconstitución, aunque siempre muy incompleta, del ambiente musical de una época pasada, acepto que se utilicen de nuevo los instrumentos antiguos. En los demás casos, en las ejecuciones habituales, hemos de servirnos de los mejores elementos de que ahora disponemos, ya que el

³ John Dowland, *Songs for tenor and lute*, Nigel Rogers y Paul O'Dette, Virgin Classics VC7 90726-2. A2.

respeto por la música debe estar por encima de cualquier otra consideración. No se trata de ir en pos de evocaciones históricas más o menos exactas, sino de ofrecer la mejor impresión, la mejor re-creación desde el punto de vista musical.”⁴

Como puede verse, la causa del rechazo de Casals es su convicción de que los instrumentos actuales son mejores que los instrumentos antiguos. Esta idea es compartida por muchos músicos. Thurston Dart expone de la siguiente manera la teoría evolucionista de la música en la que de acuerdo a él se basa esta concepción:

“De acuerdo con esta teoría, el desarrollo de la música había realizado un proceso firmemente estable hacia la perfección actual; la música, los instrumentos musicales y los métodos de ejecución del siglo XVIII habrían sido mejores que los del siglo XVII, y la música del siglo XIX habría realizado avances similares con respecto a la música del siglo precedente. En el transcurso de la historia el clave habría sido reemplazado por el piano, la flauta dulce por la flauta traversera, las violas *da gamba* por violines, y si alguien deseaba conocer la razón de estos cambios, la teoría evolucionista daba una rápida respuesta: los instrumentos más pobres habían cedido su lugar a otros mejores. En consecuencia, pocos músicos tenían algún escrúpulo en ejecutar música para clave en piano o música para flauta dulce en flauta traversera y esto implicaba admitir en forma prácticamente automática que Bach y Handel hubieran escrito su música para el piano de cola o la flauta traversera modernos si hubieran tenido la posibilidad.

Llevado a sus límites lógicos, este punto de vista conduce a grandes absurdos.”⁵

Sin embargo el argumento de las limitaciones de los instrumentos antiguos no es el único que se esgrime en contra de su uso. Incluso algunos destacados intérpretes de instrumentos antiguos llegan a cuestionar su utilización. Badura-Skoda cuenta:

“Lo último que Mozart y Beethoven se propusieron fue producir un efecto exótico. Pero incluso para el oyente bien dispuesto y libre de prejuicios, el mejor piano antiguo suena tan exótico como habría sonado un buen Bösendorfer o un Steinway para un oyente ilustrado de 1780 ó 1810. Consideraciones como ésta llevaron probablemente a Friedrich Gulda a contestar, cuando un entrevistador le preguntó si le gustaría tocar Mozart en un piano del siglo dieciocho, ‘Sólo si me consigue un público del siglo dieciocho’.”⁶

⁴ J. M. Corredor, *Pablo Casals Cuenta su Vida*, p.152.

⁵ Thurston Dart, *La Interpretación de la Música*, pp. 32-33.

⁶ Citado por Paul Badura-Skoda en "Playing the early piano", p.477. A3.

Es muy importante notar que este argumento, a diferencia de otros que hemos visto, se basa en consideraciones sobre el efecto producido por el timbre en el oyente moderno.

La posición de Thurston Dart en relación con el uso de los instrumentos antiguos se basa en consideraciones sobre la importancia del timbre en la música. En relación con esto escribe:

“Un compositor del pasado concibió sus obras en términos de los sonidos musicales de su época, tal como lo hace un compositor del siglo XX, y para hacer justicia a la música antigua debemos hacer lo máximo para descubrir cuáles eran esas sonoridades.”⁷

Casals en cambio dice al respecto, a propósito de las sonatas para violín y clave de Bach:

“En todo caso, como las posibilidades expresivas del piano son muy superiores a las del clavicordio [sic.], yo lo escogería siempre para la ejecución de dichas sonatas, porque para mí las posibilidades de expresión son más importantes que la cuestión del timbre.”⁸

Otro ejemplo en que se ve cómo para Casals hay cuestiones más importantes que el timbre lo tenemos en la siguiente cita en donde comenta lo que lo llevó en una ocasión (durante el Festival Bach de Prades) a sustituir la trompeta por un saxofón en el segundo concierto de Brandenburgo de Bach.

“Es interesante recordar lo que sucedió en aquella ocasión. Para interpretar el segundo *Concierto Brandenbúrgués* pedimos la colaboración de un trompeta de fama mundial. Al primer ensayo se vio claramente que no podía seguir el movimiento que yo daba y que, a mi juicio, es indispensable para que esta música cobre vida propia. Esto motivó retrasos y notas desafinadas por parte del solista, hasta tal extremo que él mismo acabó por confesar delante de la orquesta que le era imposible continuar en aquella forma. ¿Qué hacer? A mí me interesaba conservar el movimiento que desde el principio había señalado. El trompeta tuvo que regresar a Inglaterra. Entonces fue cuando se pensó en el saxófono-soprano, el cual, bien tocado, dio un resultado excelente.

Al enterarse de la sustitución (e ignorando por qué causa), algunos puristas se escandalizaron.”⁹

Wanda Landowska sostiene que lo importante es alcanzar el efecto adecuado, aunque los medios para alcanzarlo difieran de los que usó el compositor:

⁷ Dart, p. 32.

⁸ Corredor, p. 151

⁹ Corredor, p. 153

“Estoy consciente de que la disposición de los registros en el clavecín del tiempo de Bach era un poco diferente de la de mi Pleyel. Pero poco me importa usar medios que no eran exactamente los que Bach tenía a su disposición con tal de conseguir el efecto correcto.”¹⁰

Para Robert Donington el uso de los instrumentos antiguos es sólo uno de los medios de alcanzar la autenticidad, pero en sí mismo no es suficiente:

“Los instrumentos importan en gran medida porque son un aspecto del estilo. Los instrumentos correctos no tocarán por los músicos malos. Una excelente interpretación en instrumentos modernos puede realmente ser más auténtica que una interpretación endeble en instrumentos barrocos; porque una musicalidad excelente es también un aspecto de la autenticidad.”¹¹

Estrechamente relacionada con la cuestión de la importancia del timbre se halla la discusión sobre la validez de la transcripción, el de la legitimidad de usar instrumentos por completo distintos a los que el compositor pensó para una determinada obra. Al respecto dice Casals:

“Yo he sido uno de los pocos en defender las transcripciones. El condenarlas o despreciarlas es un error. En cualquier obra hay el elemento *música* que prevalece, prescindiendo de los instrumentos para los que ha sido escrita. El valor estrictamente musical es superior al valor instrumental, es el que predomina. ¿Por qué, pues, no transferirlo a otros instrumentos? Bach lo hizo constantemente; ¿por qué no podríamos hacerlo nosotros?”¹²

A pesar de lo que pudiera parecer a simple vista, tampoco existe un consenso entre quienes utilizan instrumentos antiguos sobre qué es lo que se consigue con su uso. Así, algunos los utilizan para obtener el verdadero sonido pensado y deseado por los compositores, el sonido de la época. Veamos:

“Para que aparezca y se manifieste la **verdadera** belleza de las obras de Bach, forzoso es, pues, volver a los instrumentos antiguos.”¹³

Las notas al disco *Italian Concerti Grossi* del Tafelmusik Baroque Orchestra dicen al hablar del grupo que los músicos del Tafelmusik:

“... colaboran en la ejecución de música barroca, explorando *completamente* las prácticas de ejecución auténticas a la vez que

¹⁰ Landowska, citada por Harry Haskell, *The Early Music Revival. A History*, p. 52. A4.

¹¹ Citado por Haskell, p. 182. A5.

¹² Corredor, p. 146.

¹³ Albert Schweitzer, citado por Corredor, p. 152. El subrayado es mío.

revelando la riqueza, brillantez y claridad del verdadero sonido pensado por los grandes maestros del barroco.”

Del laudista del grupo se dice:

“Paul O’Dette es un laudista reconocido internacionalmente tanto por su ejecución como por haber reintroducido la auténtica técnica de ejecución del laúd en el siglo dieciséis.”¹⁴

Sin embargo, Nikolaus Harnoncourt se basa en una razón completamente distinta para utilizar instrumentos antiguos, lo que podemos ver en el siguiente párrafo.

“Nunca usaría la palabra autenticidad para mi trabajo. Sólo puede ser auténtico ‘Harnoncourt’, no auténtico Bach, Bibber, Handel o Telemann. Los instrumentos antiguos producen el mejor sonido para este repertorio pero no necesariamente producen el sonido de la época.”¹⁵

Obsérvese que a diferencia de lo señalado por Thurston Dart más arriba, Harnoncourt no utiliza instrumentos antiguos pretendiendo reproducir el sonido de la época. Esto equivale a decir que el mejor sonido para una obra no es necesariamente el sonido pensado por el compositor. Es decir, el criterio para decidir cuál es el mejor sonido para este repertorio no es la intención del compositor.

Y así como no existe un consenso sobre las ventajas o desventajas del uso de los instrumentos antiguos, tampoco existe una definición precisa de lo que debemos entender por “instrumentos antiguos”. Una lectura cuidadosa nos permitirá notar que una gran cantidad de grabaciones que anuncian ser hechas con instrumentos antiguos u originales, en realidad han sido realizadas con una mezcla de instrumentos antiguos (en el sentido estricto del término) y de reproducciones de instrumentos antiguos. Es evidentemente inadecuado considerar a un clavecín construido la semana pasada un instrumento antiguo u original, por más que sea réplica de uno realmente antiguo. En algunos casos, sin embargo, (como en el citado más arriba de la grabación de las suites orquestales de Bach por Christopher Hogwood) el folleto del disco menciona tanto “instrumentos originales” como “copias auténticas”, estableciendo con ello una distinción entre ambos.

1.1.2. Las fuentes de información.

Sobre el tema de las fuentes de información que debe utilizar el intérprete para llegar a interpretar adecuadamente una obra también hay numerosas y contradictorias opiniones. Dice Josef Hofmann:

“Sólo mediante el estudio cuidadoso de cada obra en sí misma podemos encontrar la clave de su correcta concepción e interpretación. Nunca hallaremos ésto en libros sobre el compositor, ni tampoco en un

¹⁴ CD *Italian Concerti Grossi* del Tafelmusik Baroque Orchestra, CBC Records SMCD 5099, Toronto, 1991. A6.

¹⁵ Citado por Nicholas Anderson en “Never too early”, p.48. A7.

tratado sobre sus obras; solamente en las obras en sí mismas y en cada una *per se*. Las personas que estudian un montón de cosas acerca de una obra de arte pueden posiblemente enriquecer su cultura general, pero no pueden nunca alcanzar el conocimiento específico que es necesario para interpretar la obra particular de que se trate. El contenido mismo de la pieza puede por sí solo proporcionar ese conocimiento. Sabemos por experiencia que los “músicos de biblioteca” (o, como se les llama ahora, musicólogos) usualmente leen todo lo que es posible leer, y sin embargo su ejecución rara vez pasa de un diletantismo mediocre.

¿Por qué debemos buscar una concepción correcta de una pieza en otro lugar que en la pieza misma? Con seguridad el compositor ha incorporado en la pieza todo lo que sabía y sentía cuando la escribió. ¿Por qué, entonces, no atender este lenguaje específico en lugar de perdernos en los términos de otro arte? La literatura es literatura, y la música es música. Ambas se pueden combinar, como en la canción, pero una no puede nunca sustituir a la otra.”¹⁶

Es decir, la única fuente de información necesaria es la partitura. Compare el lector con lo que dice Landowska:

“Poco a poco se fue comprendiendo que una época que vio nacer obras como la *Pasión según San Mateo*, la *Misa en si menor*, *Sansón*, *Hyppolyte et Aricie*, etc., debió vivir condiciones que ciertamente no eran inferiores a las de nuestro tiempo. Los artistas instruidos entendieron que a fin de hacer justicia a esta música debían primero conocer estas condiciones minuciosamente. Y para ello, uno no podía darse por satisfecho con un *Pequeño Manual de las Artes a Través de los Tiempos*, o con una *Llave Maestra de la Música Antigua, con Instrucciones para su Uso*. La necesidad de profundizar, de investigar, de examinar, y sobre todo, de tratar de entender y de dar vida a una partitura inanimada fue reconocida.

Cuánto tiempo llevó comprender que en los escritos de esas tan despreciadas *rats de bibliothéque*, los musicólogos, hay frecuentemente mayor reverencia, poesía, y amor por la música que en los más extravagantes pasajes y extáticos ritardandos de muchos virtuosos de moda. Los musicólogos fueron censurados porque no eran músicos. Esto es un lugar común.”¹⁷

Aquí no basta la partitura ni un manual con algunas cuantas reglas para interpretar la música del pasado, es necesario un profundo estudio musicológico. Por su parte Vladimir Horowitz comenta:

“No estoy interesado en las especulaciones de otros sobre cómo tocar Mozart, sólo en lo que el compositor mismo tenía que decir.

¹⁶ Josef Hofmann, *Piano Playing. A little book of simple suggestions*, pp. 49-50. A8.

¹⁷ Citada por Restout, *Landowska on Music*, p. 357. A9.

Somos muy afortunados al tener tantas cartas suyas maravillosas e instructivas, y la clave para interpretar su música se puede encontrar en ellas. Uno de los hechos más importantes que surgen a la luz es el énfasis de Mozart en el sentimiento y la expresión al hacer música. Él continuamente criticó a sus contemporáneos por su virtuosismo mecánico y vacío, y por su falta de emoción y sensibilidad. Podemos ver en sus cartas que era un hombre sensual y mundano con un amplio rango de emociones. Él las expresó todas ellas en su música, y en ese sentido era realmente un compositor romántico. Abordarlo como si fuera una linda figurita de porcelana rococó en un pedestal es quitar a su música su carácter esencial y universal, su poder de evocar tanto la alegría como las lágrimas.”¹⁸

No basta la partitura, pero no hace falta la opinión de terceras personas, de especialistas. Es suficiente con la información que el compositor nos haya dejado en fuentes no musicales. Esta visión tiene que ver con un argumento que esgrimen constantemente algunos intérpretes: la referencia al compositor como un sujeto con el que el intérprete se puede identificar, con el que comparte las mismas emociones a pesar de vivir en una época distinta. Gracias a esta semejanza el intérprete puede llegar a conocer y a entender la obra. Esta manera de ver las cosas pone el énfasis en los rasgos comunes de compositor e intérprete como seres humanos, y no en las diferencias que pueden tener como habitantes de distintas épocas o contextos histórico-culturales. El mismo Horowitz expresa esta idea de manera muy elocuente:

“Debo decirle a los estudiantes que Mozart, Chopin, Schumann, Bach y Haydn tienen la misma sangre, venas, pulso, el mismo corazón, el mismo cerebro que tenemos hoy. Puede haber cambios en el ambiente, pero el ser humano es el mismo. Desde la primera vez que los hombres escucharon cantar a las aves, amaron la música. Nada cambia. ¿Por qué estamos hoy tan asustados de expresar nuestros sentimientos en la música? Mozart tenía los mismos defectos que nosotros. Mozart murió porque estaba bebiendo demasiado, pero en su música estaba volando. Estaba cantando como los pájaros. Los grandes compositores eran personas, y yo disfruté de ellos como personas.”¹⁹

Hay también quien propone fuentes menos convencionales que las mencionadas hasta ahora. Tenemos el siguiente ejemplo de Thurston Dart:

“Una gran cantidad de representaciones pictóricas y esculturas medievales y renacentistas muestran músicos en el acto de cantar, tanto como solistas o como miembros de un coro, y ellas dan una evidencia clara del tipo de timbre buscado en la época. Uno de los ejemplos más conocidos es el estupendo 'Adoración del Cordero' de van Eyck; las expresiones de los rostros de los cantantes se halla [sic.] en agudo

¹⁸ Citado por Edward Greenfield en sus notas al CD *Mozart-Horowitz*, Deutsche Gramophon, Hamburg, 445 517-2. A10.

¹⁹ Citado en David Dubal, *Evenings with Horowitz*, p. 93. A11.

contraste con los gestos relajados de los instrumentistas, y van Eyck era tan escrupuloso en los detalles de sus cuadros que debemos creer que estas expresiones eran características de los cantantes de su época. Hoy se podría reproducir el tipo de sonoridad que se asocia con esta expresión facial colocándose de pie frente a un espejo y cantando.”²⁰

Pero a fin de cuentas, ¿podemos llegar a conocer las intenciones del compositor? La respuesta de Casals es:

“No nos es posible conocer a ciencia cierta la idea musical de la que nació y con la que se forjó una obra, pero el talento y la imaginación, puestos al servicio de un trabajo constante, sirven para sugerirnosla, para revelárnosla (para revelárnosla individualmente y no 'objetivamente', de una manera utilizable por todos).”²¹

1.1.3. La interpretación.

Y entrando ya a la discusión más general sobre la autenticidad las opiniones no son menos distintas. Para algunos músicos conseguir una interpretación auténtica parece ser el objetivo fundamental, y no alcanzarla puede ser decepcionante:

“... como intérprete no puedo más que sentir cierto resentimiento de que para algunos académicos cualquier cosa que hagamos probablemente estará equivocada y seguramente será ‘inauténtica’.”²²

Para otros la palabra no tiene mayor importancia, antes bien hay que evitarla:

“Siempre aborrecí la palabra autenticidad, es muy peligrosa. Lo realmente importante es conseguir una interpretación con la mayor intensidad posible de la música - para conseguir esto llegaría a tocar el violín cabeza abajo.”²³

¿Y qué es lo que se consigue con una interpretación auténtica? En general se supone que una interpretación como la que se hacía en la época del compositor. Pero a veces las cosas no son tan claras. Así, en el programa del concierto de Jordi Savall presentado en el Auditorio Blas Galindo del CNA dentro del II Encuentro Internacional de Música Antigua en mayo de 1997 se dice: “En 1974 [Savall] funda Hesperion XX con la soprano Montserrat Figueras y otros músicos de diferentes nacionalidades, situándose rápidamente en la vanguardia de la interpretación gracias a una nueva concepción caracterizada por una vivacidad musical compaginada con la máxima fidelidad histórica.” Más adelante se dice que es “... creador de un estilo inconfundible...”. Esto plantea una pregunta: ¿cómo se puede crear un estilo de interpretación con una *nueva concepción* manteniendo la *máxima fidelidad histórica*?

²⁰ Dart, p. 56.

²¹ Corredor, p. 217

²² Nigel Rogers, *Early Music*, noviembre 1984, p. 524. A12.

²³ Nikolaus Harnoncourt, Notas al CD ¡Aleluya!, p. 7, Teldec 4509-99549-2.

¿Qué es lo nuevo y qué lo viejo? ¿Se trata de innovar o de ser fiel al pasado? Al respecto dice Schweitzer:

“Modernizar a Bach es lo que nos incumbe y nos corresponde. Las obras ejecutadas como lo eran en su tiempo no producirían la misma impresión en el auditor moderno, que a este respecto tiene unas exigencias que desconocían los fieles de Santo Tomás.

No basta ejecutar sus obras; hay que interpretarlas de manera que, aun cuando sea sin separarse del estilo de la música antigua, se intente y se persiga actualizar las ideas y los efectos modernos que contienen las partituras. Conciliar el estilo antiguo y los efectos modernos, éste es, en una palabra, el problema que se plantea.”²⁴

Es importante la mención que hace Schweitzer en la cita anterior de la perspectiva del oyente. Su planteamiento resulta de considerar que el público de hoy escucha de manera distinta al de hace doscientos años. Recuérdese el comentario de Badura Skoda en la sección 1.1.1. acerca del efecto de los pianos antiguos en el auditor moderno. Sobre este asunto también escribió Furtwängler en su ensayo *Observations on the Performance of Early Music* (1932). Haskell resume como sigue las consideraciones de Furtwängler:

“... para ser realmente auténticos, los intérpretes de música barroca tendrían que cambiar radicalmente los hábitos auditivos y las percepciones del público del siglo veinte. Como esto era claramente imposible para Furtwängler – como lo era para Beecham, Stokowski, Toscanini y prácticamente para cualquier otro director importante de la época – nada se iba a ganar extendiéndose en la disputa sobre la autenticidad o recreándose en extensos debates musicológicos sobre detalles sutiles de interpretación histórica que no tenían ninguna importancia práctica para la ejecución del siglo veinte.”²⁵

Para Horowitz también eran las condiciones de la ejecución pública de nuestros días las que debían tomarse en cuenta. David Dubal menciona que:

“Horowitz sentía que los puristas eran un pequeño clan de pedantes, sin ninguna comprensión de la realidad de la ejecución pública. Ellos harían mejor quedándose en casa a leer la partitura en silencio.”²⁶

Veamos ahora la opinión de Casals sobre la "fidelidad histórica":

“Todos los conocimientos históricos son interesantes y provechosos, pero el ejecutante debe tener en cuenta, ante todo y por encima de todo, lo que es la música por sí misma. El artista de hoy no puede saber ni imaginarse a ciencia cierta cómo se tocaba una obra en épocas remotas. Cuando se quiere seguir el camino de la 'fidelidad histórica' se corre el

²⁴ Albert Schweitzer, citado por Corredor, p. 153.

²⁵ Haskell, pp. 91-92. A13.

²⁶ Dubal, pp. 281-282. A14.

peligro de ir a parar a fantasías desorbitadas (que se creen 'fieles') o a sujeciones entorpecedoras, todo lo cual es contrario a la **concepción personal y actual que requiere una interpretación digna de este nombre.**

No podemos rehacer una sensibilidad sepultada en el pasado. No sabemos si tocamos mejor o peor que antes. Mi opinión es que lo hacemos mejor, debido a los progresos instrumentales y a que el tiempo transcurrido nos aporta enseñanzas preciosas y una mejor comprensión. ¿No tenemos pruebas palpables de que conocemos y comprendemos mejor que las generaciones anteriores, por ejemplo, la música de Bach y Mozart?"²⁷

Casals habla en la cita anterior de concepciones personales. Para algunos tales cosas deben proscribirse, y más aún, lo deseable son ejecuciones en las que no exista interpretación. Por ejemplo, Eric Van Tassel, en su reseña de la grabación de las sinfonías completas de Mozart hecha por Jaap Schröder y Christopher Hogwood con la Academy of Ancient Musica (Decca Florilegium D167D-D173D; reseñada en *Early Music*, febrero 1984, pp. 125-9), elogia:

“...la virtual ausencia de cualquier **interpretación** en los términos en que los modernos directores y sus públicos la comprenden... una interpretación no simplemente *poco interpretada* sino no-interpretada ofrece potencialmente una experiencia de inigualable autenticidad, usando la palabra en un sentido tanto existencial como musicológico.”²⁸

Sobre el asunto de si debe aparecer o no la subjetividad del intérprete en la ejecución se ha discutido mucho. Casals dice:

“¿Y cómo comprenderlo 'objetivamente' desde el punto de vista musical? ¿Cómo prescindir del 'subjetivismo' del ejecutante y evitar que en sus interpretaciones se reflejen las emociones que las obras del maestro le despiertan y le sugieren?

No es que la documentación sobre tal o cual época sea inútil; las adquisiciones culturales, al enriquecer la sensibilidad del artista, la hacen más apta para percibir y transmitir los matices estéticos de una composición; pero el verdadero artista ha de contar ante todo con su sentido musical para saber qué es la obra y cómo le habla a él, *personalmente*. Si el intérprete estuviera preocupado por rehacer formas y procedimientos antiguos, su espíritu se hallaría agitado por dudas y vacilaciones que podrían perjudicar la necesaria espontaneidad, que en una buena ejecución ha de ser el factor primordial.

En cuanto al ejecutante de Bach, en sus interpretaciones actuales precisamente debe desconfiar de los intentos o ambiciones de reconstitución histórica. Sobre todo tratándose de Bach, ya que la

²⁷ Corredor, p.228. El subrayado es mío.

²⁸ Malcolm Bilson, “Interpreting Mozart”, p. 519. A15.

música de este genio, siendo como es música de todos los tiempos, no puede someterse a las contingencias temporales y menos aún a los impedimentos y limitaciones que existían hace dos siglos para una buena ejecución.”²⁹

Sin embargo hay quienes sostienen que en la música no debe aparecer la emoción del intérprete sino la del compositor:

“Mi interés no es aniquilar la expresividad sino tener la expresividad de Mozart...”³⁰

Dice Eugene Ormandy al respecto:

“Un conocimiento de quince años del enfoque simple y natural de Toscanini me han convencido de que el procedimiento más difícil (y el más honesto) es aquel que deja de lado la personalidad del intérprete y revela solamente los deseos del compositor.

¿Pero cómo vamos a entender y a seguir los deseos del compositor? Los instrumentos de la orquesta no son lo que eran en tiempos de Bach; las condiciones de audición se han alterado fundamentalmente desde la Viena y el Londres de Haydn; lo que era una disonancia enfática para Mozart se ha convertido en un lugar común armónico, destruyendo su pretendido climax; nuestro medio social no es el de Beethoven. Todos estos elementos afectan esta cuestión.”³¹

Sobre el mismo tema dice Andras Schiff, hablando de Horowitz y Hofmann:

“Admiro lo que pueden hacer instrumentalmente. Tienen ideas tremendas, y producen unos colores y efectos pianísticos como para erizarle a uno el pelo como el de un rockero punk. Pero creo que yo no estoy en esa línea. Ellos son grandes instrumentistas pero no son grandes músicos, porque para ellos el compositor es secundario. El público dice que va a escuchar a Horowitz y el compositor queda en la sombra. Cuando yo voy a un concierto es para escuchar una ejecución de un concierto de Mozart, o de una sonata de Chopin. Un pianista al que adoro es Arrau; tengo el más grande respeto por su arte. El nunca pierde de vista al compositor.”³²

Evidentemente cuando Schiff habla de no perder de vista al compositor está refiriéndose a lo que comúnmente se designa como “las intenciones del compositor”, no a la persona del compositor. El gran músico, el que no es nada más un gran instrumentista, es entonces el que no traiciona al compositor mostrándole al público “su” interpretación personal y olvidándose de los deseos del autor. Y a pesar de lo que dice Schiff hay opiniones de compositores que lo contradicen, que muestran su entusiasmo por la ejecución del mismo intérprete al que él considera un mal músico

²⁹ Corredor, p. 147.

³⁰ Eric Van Tassel, *Early Music*, noviembre 1984, p. 522. A16.

³¹ En Frederick Dorian, *The History of Music in Performance*, p. 9. A17.

³² Dubal, pp. 222-223. A18.

por hacer secundario al compositor. Francis Poulenc escribió: "Mi Toccata es muy conocida gracias a la fantástica ejecución de Horowitz." Y de su *Pastourelle*, escribió: "No puedo ya escucharla excepto cuando la toca Horowitz, quien le da una nueva frescura en cada ocasión."³³

Poulenc valora lo nuevo de cada interpretación de Horowitz, no su "respeto al compositor" ni a alguna cosa fija llamada "las intenciones del compositor". Sin embargo, a pesar de la opinión de Poulenc, son muchos los que piensan como Schiff. ¿Qué será lo que ocurre? ¿Tal vez su crítica no es aplicable a compositores de este siglo sino únicamente a los de siglos anteriores? Notemos que él menciona sólo los nombres de Mozart y Chopin.

Escuchemos ahora lo que Hofmann tiene que decir al respecto, su "respuesta":

"La verdadera interpretación de una pieza de música resulta de su correcta comprensión, y esto, a su vez, depende únicamente de una escrupulosa y exacta lectura.

¡Aprendan entonces el lenguaje de la música, repito, a través de la lectura exacta! Entonces penetrarán rápidamente en el significado musical de una composición y lo transmitirán comprensiblemente a sus oyentes. Si quieren satisfacer su curiosidad sobre qué clase de persona es o era el autor al tiempo de escribirla, pueden hacerlo. Pero, como dije en el Prólogo, su principal interés debe centrarse en 'la composición', no en 'el compositor', ya que sólo estudiando su obra les será dado tocarla en estilo."³⁴

Lo importante entonces no es el compositor, como dice Schiff, sino la obra. ¿Quién tiene razón?

Contestar a preguntas como esta es lo que se propone el presente trabajo, así como tratar de llegar a una mejor comprensión de la idea de autenticidad y de cómo ha influido en la vida musical de nuestro siglo.

1.2. La reflexión ausente.

En la sección precedente hemos visto una gran cantidad de opiniones diferentes y contradictorias sobre la manera de encarar la interpretación de la música, y muy especialmente, de la música antigua. Las opiniones han sido tomadas en su gran mayoría de intérpretes importantes. Sin embargo, un lector atento se habrá dado cuenta de que muchos de los argumentos en contra de la interpretación historicista de la música provienen de ejecutantes que estuvieron activos en la primera mitad de este siglo (Hofmann, Casals, Horowitz, etc.). Algunos podrán decir, con razón, que esos argumentos hoy ya no se escuchan y que han pasado de moda. Y efectivamente son pocos actualmente los que se atreven a cuestionar las conclusiones de los historicistas. Ello se debe en gran parte al altísimo nivel que han alcanzado las ejecuciones de los especialistas en música antigua de nuestros días. Las interpretaciones de gente como Harnoncourt, Leonhardt, Savall, etc. tienen un impacto musical que nunca tuvieron los solistas y grupos de los años cincuentas. Pero que las objeciones hayan pasado de

³³ Del libro de Poulenc: *My Friends and Myself*, citado por Dubal, p. 154. A19.

³⁴ Hofmann, pp. 55-56. A20.

moda no quiere de ninguna manera decir que hayan sido ya respondidas de manera satisfactoria, ni que no existan otras mucho más importantes. Es decir, si la ejecución “en estilo” ha ganado terreno es porque hay músicos que dentro de sus convenciones son capaces de realizar interpretaciones convincentes, y no porque los argumentos que la sustentan se hayan refinado hasta el punto de convencer a otros. De hecho las ideas en que descansa actualmente el enorme edificio de la Música Antigua siguen siendo los mismos argumentos que se esgrimían en los años cincuentas. Sin embargo, y tal vez por la desaparición de las voces críticas, lo más común es escuchar en boca de los ejecutantes de hoy rígidas normas sobre la forma en que debe interpretarse una obra o un determinado repertorio sin necesidad de ninguna argumentación o reflexión. En su forma usual estas normas toman la forma “En la música de Fulanito **no debe** hacerse tal cosa” o bien “Fulano **se debe** tocar así”. Cuando uno pregunta por qué, la respuesta más usual es “Porque así se hacía en tiempos de Fulano”. Pero sea cual sea la forma que tomen, las respuestas siempre terminan remitiéndonos a “las intenciones del compositor” o al “estilo de la época”. El problema es que nadie nos informa por qué es necesario respetar las intenciones del compositor o el estilo de la época, ni nunca se definen con precisión estos términos. Por otra parte, las investigaciones y discusiones de músicos, musicólogos y críticos se centran en cuestiones prácticas sobre detalles específicos de interpretación, dejando de lado cualquier reflexión de carácter estético. El musicólogo Laurence Dreyfus ha expuesto esta situación claramente:

“Dentro del fenómeno cultural llamado ‘Música Antigua’ ha habido poca reflexión filosófica sobre su propia actividad, si es que ha habido alguna. Hay, por supuesto, una extensa y creciente literatura que da cuenta del diario acontecer en la interpretación histórica. Pero el lenguaje aquí es pragmático, planeado para contestar la pregunta: ¿Cómo debemos tocar ésto? Dicha inquietud puede ser completamente legítima. Pero cuando deseamos explorar las motivaciones subyacentes a esta pregunta, entender por qué la cultura de final del siglo veinte da tanta importancia a las ejecuciones históricamente ‘correctas’ de la música de siglos atrás, de hecho una vez que deseamos enunciar una teoría de la Música Antigua, parece haber una conspiración del silencio. Cuando de todas maneras formulamos la pregunta, muy a menudo se nos informa que la Música Antigua es el resultado del progreso de la moderna musicología. Pero esto solamente desplaza el problema hacia la musicología. Más comúnmente la pregunta es contestada con una lógica que suena extrañamente teológica: ‘Interpretareis la música de acuerdo a las intenciones del compositor, pues esta es Su voluntad.’ Las ejecuciones auténticas, según parece, son éticamente superiores a las inauténticas.”³⁵

En los siguientes capítulos trataremos de aportar algunos elementos que puedan servir a esta discusión que ahora comienza a darse.

³⁵ Laurence Dreyfus, “Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century”, pp. 297-298. A21.

Dos: Algunas definiciones importantes.

Como mencionábamos al final del capítulo precedente, muchas de las discusiones sobre la interpretación involucran términos que nunca se definen de manera adecuada. Para no cometer el mismo error, antes de seguir adelante es necesario exponer claramente el sentido en que utilizaremos algunos términos. Definir con exactitud de qué estamos hablando es el primer paso que debemos dar si queremos llegar a alguna conclusión.

2.1. La interpretación.

Un término que usaremos constantemente es el de “interpretación”. El término puede utilizarse básicamente en dos sentidos al referirse al proceso de comunicación musical. Por un lado, existe interpretación de parte de un ejecutante cuando descifra una partitura, cuando traduce la notación musical del compositor en sonido. Este es el sentido que usualmente se le da dentro del contexto musical. Por otro lado tenemos la interpretación en un sentido mucho más amplio y general, en el sentido que se utiliza en la semiótica, en el que la interpretación es el proceso de *descifrar* el sentido de un texto que puede ser literario, musical, cinematográfico, etc. Es decir, la interpretación es el proceso de asociar significados a un sistema de símbolos. En este sentido, dentro del proceso de comunicación musical, podemos hablar de interpretación también por parte del oyente, refiriéndonos con esto a la forma en que este “comprende” una obra en la realización sonora que le presenta un ejecutante. En general cuando hablemos de interpretación nos estaremos refiriendo al proceso específico que realiza el ejecutante.¹ Si nos referimos a la interpretación del oyente lo diremos explícitamente.

2.2. La autenticidad del texto.

Lo primero que habría que aclarar es la parte del proceso musical de que trata esta tesis. Podríamos esquematizar este proceso de la siguiente manera:

1° un compositor crea una obra musical que representa en el papel mediante una serie de símbolos convencionales.

2° un intérprete, mediante su conocimiento de la notación empleada por el compositor, reconstruye la obra y le da nuevamente realidad física, sonora.

3° un oyente escucha la obra del compositor en la reconstrucción sonora del intérprete.

¹ En realidad la interpretación que realiza el intérprete no difiere como proceso de la que realiza el oyente. La única diferencia consiste en el texto del que parten. El ejecutante parte de un texto escrito y sustituye los símbolos que halla en el pentagrama por sus significados sonoros. El oyente debe en cambio descifrar un texto integrado por sonidos. Vale la pena aclarar que en este caso no debemos entender por *descifrar* el traducir la obra musical a palabras. Asociar significado a un texto sonoro no es decir que una frase musical representa a los pajarillos que vuelan de flor en flor. En el sentido que se da a la palabra en semiótica, hay significado siempre que una expresión puede sustituirse por otra equivalente. Por ejemplo la expresión “agua” puede interpretarse porque se puede decir que significa “líquido potable transparente”, y esta expresión puede interpretarse como “H₂O”, o como una imagen que representa el agua. Así entendido, interpretar una frase musical puede ir desde asociarla con una imagen como la que acabamos de mencionar hasta entenderla como primer tema de una forma sonata, pasando por otras múltiples posibilidades. Por supuesto, hay interpretaciones que resultan más adecuadas que otras y que contienen más información. Cfr. Umberto Eco, *Los Límites de la Interpretación*, p. 243.

Evidentemente el esquema anterior es una simplificación de los múltiples eventos que ocurren en la realidad. Aunque muestra lo que ocurre de forma ordinaria, cada paso puede ser mucho más complejo o llevarse a cabo de formas por entero distintas. Observemos con más atención lo que ocurre entre el paso 1 y el 2. La obra notada por el compositor, la partitura, debe, para cumplir con el proceso que la lleve hasta el oyente, pasar por las manos de un ejecutante. Para que éste pueda descifrar la partitura debe conocer el significado de los signos empleados por el compositor. Parece obvio decirlo, pero antes de llegar a este punto debe contar con el texto del compositor. Señalo esto porque no siempre es una condición fácil de cumplir, especialmente si el compositor vivió en un tiempo muy lejano al nuestro. En estos casos puede ocurrir que la partitura haya llegado hasta el intérprete incompleta o a través de fuentes distintas al compositor, por ejemplo en el manuscrito de algún ejecutante de otro tiempo. En este caso será necesaria una investigación que permita reconstruir el texto original del compositor. No es de este problema del que se ocupa esta tesis. Aquí partiremos del momento en que el ejecutante cuenta ya con el texto del compositor. Es decir, trataremos el problema de la interpretación del texto una vez que se cuenta con un texto auténtico, esto es, con la partitura que el compositor nos dejó.

2.3. ¿Qué hace el intérprete?

¿Dónde surge el problema? Si ya tenemos el texto del compositor ¿por qué no simplemente lo seguimos y listo? Desafortunadamente, o afortunadamente, las cosas no son tan sencillas. El intérprete tiene mucho por hacer. Su labor es más compleja que simplemente “tocar lo que está escrito”. Por un lado los signos que se emplean para escribir la música no siempre han tenido el mismo significado. Pensemos que se ha utilizado la misma notación a lo largo de muchos siglos para escribir música muy distinta. Como es de esperarse la forma de operar estos signos ha variado con el tiempo y no ha permanecido inmutable. En este sentido podemos decir con Aurelio León: “Una obra musical consta de dos elementos objetivamente cognoscibles: 1) los signos que aparecen en la partitura, y 2) un modo (históricamente condicionado) de operar estos signos.”²

Es esencial observar que la información sobre el modo histórico de operar la notación no se encuentra en la partitura, debemos buscarla en otra parte. Ello hace que sean necesarios procedimientos distintos para llegar al conocimiento de estos dos elementos. Es decir, la partitura nunca provee al intérprete de toda la información que necesita para traducirla a realidades sonoras. Nuestra notación es incompleta. Por eso es que el músico ha de llenar los huecos que ésta deja con información no contenida en la partitura. La forma en que completa la imagen que le proporciona el papel es lo que hace diferente una interpretación de otra. Por una parte, para conocer el modo histórico de operar los signos es necesario recurrir a información que no se halla contenida en la partitura y que será necesario buscar en otra parte. En este punto recuerde el lector los comentarios sobre “las fuentes de información” del intérprete que citamos en el capítulo uno. Como un ejemplo de lo fundamentales que pueden ser las diferencias de significado de los mismos signos en el papel, pensemos que la partitura no informa

² Aurelio León, *La Interpretación de los Preludios de Chopin*, Tesis UNAM, p. 4. Si bien estos dos elementos forman parte de la obra musical (entendiendo el término de manera muy amplia), ésta no es reducible a aquellos. Es decir, una obra musical no se reduce a su notación y a los hechos que permiten interpretar esa notación. Pero esto lo discutiremos más adelante.

sobre el sistema de afinación usado por el compositor. En nuestro siglo tendemos a dar por hecho que toda partitura representa las notas según el temperamento igual. Pero esto es una gran mentira. Cuando Bach escribió su “Clave Temperado” no estaba utilizando el temperamento igual. En realidad este sistema de afinación se generalizó en Europa hasta el año de 1854.³ Como resultado, cuando Bach y Schoenberg, por ejemplo, escriben la misma sucesión de notas en el pentagrama, los sonidos que esperan que se produzcan son totalmente diferentes. Mientras que el sistema de temperamento usado por Bach permitía que un mismo intervalo tuviera “tamaños” distintos según el grado de la escala sobre el que comenzara (por ejemplo, en una escala había terceras mayores grandes y chicas), el temperamento igual utilizado por Schoenberg tiene siempre intervalos idénticos, por lo cual es el único que puede servir de base al dodecafonismo. Es decir, con el sistema de afinación de Bach toda la construcción intelectual del dodecafonismo carece de sentido, es inconcebible.

Por otra parte, resulta que aún después de conocer con precisión el significado de cada signo (es decir, la forma histórica particular de operar de los signos) al músico le será necesario tomar muchísimas decisiones sobre aspectos que la notación deja parcialmente determinados o totalmente indeterminados. Veamos:

- 1) Cuando se incluyen indicaciones sobre la intensidad del sonido, éstas son relativas, no absolutas. Esto es, podemos saber que un pasaje es forte y otro piano, pero no sabemos cuál debe ser la diferencia de intensidad entre ese forte y ese piano.
- 2) Salvo en los casos en que el compositor indica medidas metronómicas específicas, no sabemos que tanta diferencia debe haber entre un allegro y un adagio (aunque hayamos elaborado tablas que sugieren rangos de velocidad).
- 3) Los cambios de tempo tampoco están indicados de manera absoluta, no sabemos que tan rápido o lento debe ser un accelerando o un ritardando.
- 4) Una indicación de trino no nos informa cuántos batimentos debe tener el trino.
- 5) No en todas las épocas se han escrito indicaciones de fraseo.
- 6) En general, no se indica el vibrato en la partitura, y mucho menos su velocidad y amplitud.
- 7) La altura absoluta de una nota es muy difícil de establecer ya que ha variado de una época a otra y de un lugar a otro. Así, por ejemplo, el la₄ del gran órgano de la Catedral de Estrasburgo de 1713 corresponde a una frecuencia de 393 hertz, en tanto que el de la Chapel Royal de St. James en Londres de 1708 corresponde a 474 hertz.⁴ En 1858 el gobierno francés creó una comisión integrada por Halévy, Berlioz y Meyerbeer encargada de establecer una norma para la altura absoluta de las notas. Dicha comisión estableció como patrón un la de 435 hertz, que todavía en 1942 era la altura aceptada.⁵

³ Cfr. Owen Jorgensen, *Tuning the Historical Temperaments by Ear*, pp. 1-2 .

⁴ Jess J. Josephs, *La Física del Sonido Musical*, pp. 70-71. Esta información por supuesto no se encuentra en una partitura.

⁵ Dorian, *The History of Music in Performance - The Art of Musical Interpretation From the Renaissance to our Day*, pp. 319-320.

Piense el lector un poco y verá que encuentra muchos ejemplos más.

Características sonoras como las mencionadas antes quedan indeterminadas en nuestra notación, ya que en ésta el grueso de la información se concentra en información sobre la altura y la duración **relativa** de los sonidos.⁶ Y aun así, la información sobre la duración relativa de los sonidos tampoco es del todo precisa. Cualquiera que haya “dictado” una frase musical a una computadora sabe que la transcripción estrictamente literal del mismo pasaje es completamente distinta si el pasaje ha sido tocado *legato* o *staccato*. En el primer caso, las notas se enciman, comenzando unas antes de terminar la anterior, que se extiende más allá de su duración. En el segundo caso, aparecen enormes cantidades de silencios de duraciones inverosímiles. En cualquier caso, la transcripción literal nunca es igual al texto que se ha interpretado, y casi siempre resulta ilegible.

2.4. El estilo.

En el capítulo 1 apareció en varias ocasiones ligada a la idea de autenticidad otra palabra problemática: *estilo*. Vimos que según muchas opiniones hay que respetar los estilos al interpretar la música, interpretarla en un estilo auténtico. Pero, ¿qué es el estilo? Hay que precisar los distintos sentidos que tiene la palabra, ya que se le utiliza para referirse a cosas muy distintas. Dentro del medio musical se habla de estilo de dos maneras distintas, aunque normalmente no se les diferencie de manera explícita. Por una parte tenemos el estilo referido a la arquitectura de una obra, a la forma en que está construida: forma, textura, patrones armónicos y rítmicos, etc. Entendida de esta manera la palabra *estilo* se refiere tanto a patrones de composición característicos de una época como de un autor particular. Podemos entonces hablar del estilo barroco o del estilo de Schubert. En adelante, cuando queramos referirnos al *estilo* en este sentido, hablaremos de *estilo compositivo*. Es evidente que cuando una grabación ofrece obras interpretadas “en un estilo auténtico” no se está utilizando la palabra de esta manera, el adjetivo *auténtico* no se refiere a las características de las composiciones, sino al trabajo de los ejecutantes. Es decir, cuando hablamos de ejecutar una pieza *en estilo* nos estamos refiriendo a determinadas características de la interpretación. Podemos hablar entonces de un **estilo compositivo** y de un **estilo interpretativo**. Si bien es muy claro el significado de la palabra en el contexto de la composición, no es tan claro lo que queremos decir cuando la utilizamos para referirnos a una ejecución. Como este es el uso que más nos interesa en el presente trabajo, debemos definir con precisión de qué estamos hablando cuando nos referimos al *estilo interpretativo*.

2.4.1. El estilo interpretativo.

En general se habla de tocar en *estilo* para referirse a la exactitud con que se sigan un grupo de reglas referidas a la forma histórica de operar la notación (lo que usualmente se denomina *las prácticas de la época*). Quien hace un trino en la música de Bach de acuerdo a las reglas de Bach está tocando en *estilo*. Sin embargo, esta definición presenta un serio inconveniente: la visión habitual del *estilo* como respeto a las prácticas de la época tiene la gran limitación de que no **explica** por qué Casals

⁶ Si la partitura contuviera información precisa de todos los aspectos que antes señalábamos, probablemente necesitaría de una cantidad de símbolos tan enorme que se volvería imposible de leer.

interpretaba la música de Bach de manera distinta a como lo hace Christopher Hogwood, por poner un ejemplo. O mejor dicho, nos deja como única explicación posible suponer que uno de los dos no tiene conocimiento del estilo. Sin embargo, ésta resulta una pobre explicación (aun cuando es una manera muy efectiva de descalificar las interpretaciones de uno de los dos). Es decir, caracterizar el estilo interpretativo como simplemente una cuestión de conocimiento (si se sabe como operan los signos que aparecen en la partitura se toca en estilo, de lo contrario no se toca en estilo) impone en la práctica una visión del arte que podríamos llamar positivista: en la medida en que acumulamos información la ejecución musical “progresa” y se acerca inexorablemente a “la verdad”; a los “antiguos” (como Casals) debemos mirarlos con cierta comprensiva indulgencia ya que no tuvieron la suerte de ser iluminados por el conocimiento que hoy tenemos. Es un poco como explicar las diferencias entre la pintura del Egipto antiguo y del Renacimiento italiano simplemente diciendo que es consecuencia de que los egipcios no sabían dibujar tan bien como los italianos.

La definición de estilo interpretativo que estamos buscando debe servirnos entonces simplemente para caracterizar distintas maneras de ejecutar. La expresión “tocar en estilo” no será ya un juicio de valor, no la estaremos usando para calificar si alguien está respetando una característica inherente a la obra. Esto de ninguna manera equivale a afirmar que cualquier estilo interpretativo es adecuado para interpretar una determinada obra. Simplemente se transforma la manera de expresarnos. Podemos, en estos términos, plantearnos preguntas como si el estilo interpretativo está ligado al estilo compositivo, si existe un estilo interpretativo asociado a cada estilo compositivo, en cuyo caso lo adecuado será tocar una obra en el estilo interpretativo asociado a su estilo compositivo.

Una definición totalmente distinta de lo que es tocar en estilo la da Josef Hofmann:

“Por tocar una pieza de música ‘en estilo’ se entiende una ejecución que hace absoluta justicia a sus contenidos en cuanto a la forma de expresión. Ahora, la verdadera forma de expresión se debe buscar y encontrar para cada pieza individualmente, aun cuando varias piezas diferentes puedan haber sido escritas por el mismo compositor. Nuestro primer esfuerzo debe ser encontrar la peculiaridad de la pieza en cuestión más que la del compositor en general. Si has tenido éxito tocando una obra de Chopin en estilo, esto no implica, de ninguna manera, que puedas tocar igualmente bien cualquier otra obra de su pluma. Aunque en términos generales su forma de escribir pueda ser la misma en todas sus obras, habrá, sin embargo, diferencias marcadas entre todas ellas.”⁷

Es interesante de esta definición que no se refiere para nada a cuestiones históricas, sino exclusivamente al **contenido** de la obra. Sin embargo, es esta referencia al contenido la que la hace muy imprecisa y poco útil, ya que no hemos establecido previamente (ni Hofmann lo hace) cuál es el contenido de la música, tema bastante complicado como para abordarlo ahora.

⁷ Josef Hofmann, *Piano Playing - A Little Book of Simple Suggestions*, pp. 49-50. A22.

Una definición mucho más precisa la da Aurelio León:

“Esta manera particular de operación de los signos que aparecen en la partitura (diferente según la época, autor, forma o género musical de que se trate) es lo que se ha designado generalmente con el nombre de 'estilo'. Así por ejemplo, el intérprete debe poner en relieve las diferencias de estilo que distinguen a una fuga de J.S. Bach, de una fantasía del mismo autor; o las diferencias estilísticas que distinguen a una sonata para piano de Mozart, de aquellas que caracterizan a una sonata para piano de Beethoven o Brahms.”⁸

Esta definición busca tomar en cuenta tanto la evolución histórica de la notación como las características estructurales de la obra (el estilo compositivo). Y es que efectivamente el estilo compositivo tiene que ser tomado en cuenta por el ejecutante, pero su influencia en la interpretación no se da a través de una modificación del significado de los símbolos que aparecen en la partitura. Es discutible, por ejemplo, que la diferencia existente entre una fuga y una fantasía de Bach se refleje en la manera en que operan los signos con que han sido escritas. Es un proceso distinto el que lleva al ejecutante a tomar en cuenta el estilo compositivo. Este proceso es claramente visible si recordamos lo que decíamos en la sección precedente sobre la notación y la labor del intérprete. El hecho de que dos ejecutantes puedan llegar a interpretaciones totalmente diferentes partiendo del mismo texto es resultado de dos procesos paralelos: por un lado está la manera en que cada uno de ellos interpreta los signos en la partitura. Por otra parte está la forma en que se llenan los vacíos de información que deja la partitura (recuérdense los ejemplos que dábamos en la sección anterior al respecto). Es decir, el estilo interpretativo está definido sólo parcialmente por el significado que el ejecutante da a los signos que aparecen en la partitura.

Tenemos entonces que lo que caracteriza a un estilo de interpretación es:

- 1) un "diccionario" de significados de los símbolos utilizados en la partitura,
- 2) una forma particular de interpretar lo que no dice la partitura o lo que deja relativamente indeterminado; una especie de "enciclopedia" de los huecos de la partitura. Esta enciclopedia dice cómo dar valores a los parámetros que no están totalmente determinados: “Donde no dice nada, hágase X.” A pesar de su enorme importancia, esta "enciclopedia" casi nunca se hace explícita.

Es esta enciclopedia la que el ejecutante consulta cuando toma en cuenta el estilo compositivo. Por ejemplo, si está tocando una fuga el intérprete puede decidir que es importante mantener un equilibrio sonoro entre las distintas voces, lo que seguramente no estará escrito en la partitura.

El “diccionario” y la “enciclopedia” se complementan y determinan las características de la ejecución resultante. Por eso podemos tener interpretaciones muy distintas aún cuando dos músicos acepten el mismo significado para los símbolos de la partitura. Esta enciclopedia tiene un enorme peso para explicar las diferencias entre dos interpretaciones distintas. El diccionario corresponde aproximadamente a lo que un estudiante de música aprende de manera consciente en su clase de solfeo. El aprendizaje de la enciclopedia, en cambio, no se da de manera tan consciente, sino

⁸ León, pp. 3-4.

como resultado de la influencia del medio ambiente sonoro que lo rodea, de escuchar la manera de “decir” la música de sus maestros y modelos musicales.

Evidentemente el tipo de enciclopedia que un intérprete utilice responderá a una determinada concepción estética, a una determinada visión de la música. Las interpretaciones de Casals y de Hogwood son diferentes porque utilizan “enciclopedias” distintas.

Dice el guitarrista Miguel Limón que una partitura “... presenta una información codificada al intérprete y debe ser transmitida de acuerdo a las normas generales de ejecución que imperaban en la época en que fue escrita.”⁹ Es decir, se trata de tocarla en el estilo interpretativo de los ejecutantes del tiempo de su creación, lo que de acuerdo a nuestra definición de la sección precedente consistiría en ejecutarla utilizando tanto las convenciones sobre la notación (primer diccionario) como las convenciones no escritas en la partitura (segundo diccionario) de la época de su creación. Esto tiene una razón de ser si, como decíamos antes, aceptamos que a cada estilo compositivo se halla ligado un estilo interpretativo. Sin embargo, aceptar una idea así no es un asunto trivial, tiene consecuencias sumamente importantes. ¿Existe un estilo interpretativo asociado a cada estilo compositivo? Reflexionemos muy bien antes de responder. Si damos una respuesta afirmativa tendremos que aceptar que nuestro estilo interpretativo está entonces asociado a la música del siglo XX, no a la del XVIII, a menos que sostengamos que nosotros no estamos sujetos a la misma historicidad que aceptamos para los músicos del pasado. Si la respuesta es negativa, si el estilo interpretativo no está relacionado con el estilo compositivo ¿qué es entonces tocar en estilo? ¿Por qué preferir un estilo interpretativo sobre otro al tocar una determinada obra? No existiría razón para ello. Vaya paradoja.

2.5. Las intenciones del compositor.

Otra expresión problemática que a menudo se utiliza es “las intenciones del compositor”. A ella se recurre con muchísima frecuencia ya que se supone que una pieza **debe** ser ejecutada de acuerdo a las intenciones del compositor. Sin embargo su significado no es de ninguna manera evidente. Tampoco es evidente qué tipo de deber es el que nos obliga a tomar en cuenta las intenciones del compositor (ético, científico, estético), ni qué se consigue al tomarlas en cuenta. Por el momento vamos a dejar esta cuestión pendiente para tratarla a fondo en el capítulo cinco. Sólo como una muestra de lo que puede ocurrir si tomamos al pie de la letra el mandamiento de respetar las intenciones del autor imaginemos la siguiente situación: un lector ejemplar, siempre respetuoso de las intenciones del autor, compra una novela de Kafka. El domingo por la tarde se sienta en su sillón favorito y se dispone a gozar de la lectura. En la introducción a la novela se entera de que Kafka deseaba que el manuscrito de la obra fuera destruido para que nadie pudiera leerlo. Nuestro lector se angustia, no sabe qué hacer. Suspende la lectura para reflexionar y finalmente decide ser fiel a sus convicciones. Se levanta y hecha la novela al fuego sin haberla leído, todo para respetar las intenciones del autor. Su conciencia está tranquila.¹⁰

⁹ Daniel Limón G., *La Guitarra*, p. 8. Por un increíble error editorial el autor del libro aparece como Daniel Limón en lugar de Miguel Limón.

¹⁰ Hemos puesto el ejemplo de Kafka por ser un caso bien conocido, pero son muchos los casos de autores, en distintos terrenos artísticos, que han manifestado deseos de que algunas de sus obras fueran destruidas.

Tres: La historia de la música antigua, su interpretación y la autenticidad.

3.1. La música antigua en otros tiempos.

En el capítulo uno vimos una serie de opiniones de varios músicos acerca de distintos aspectos de la interpretación de la música, muy especialmente de la interpretación de la música antigua. También vimos cómo en muchos casos aparecía en la discusión la palabra autenticidad acompañando a aquellas interpretaciones que buscan ser históricamente correctas. Es importante notar que esta manera de concebir la interpretación de la música del pasado es un fenómeno relativamente reciente, característico de la vida musical de nuestro siglo. La preocupación por tocar o cantar la música antigua de acuerdo a criterios históricos no se había dado en otras épocas, entre otras cosas, por una razón muy simple: antes la música del pasado se ejecutaba muy rara vez en público. Es decir, la presencia de la música antigua en nuestra vida musical no es un hecho "natural", a pesar de que usualmente lo aceptemos como si lo fuera, sin cuestionarlo ni darnos cuenta de lo extraño que resulta. En nuestros días la gran mayoría de la música "clásica" que se programa en conciertos, que se graba en discos y que se transmite a través de radio y televisión es música compuesta antes del siglo XX. Este predominio abrumador de la música del pasado sobre la del presente es un fenómeno exclusivo de nuestra época. Nunca antes ocurrió algo semejante. Lo común fue siempre que las necesidades artísticas y musicales de la sociedad fueran cubiertas principalmente con el arte producido dentro de ella misma. En el pasado el interés del público estaba centrado en la música de sus contemporáneos, que era la que más directamente le hablaba. Los contemporáneos de Mozart no estaban interesados en la música de Palestrina o Corelli. Su interés estaba en la música de Mozart y de otros compositores vivos. Si en aquel tiempo alguien hubiera programado un concierto entero de música antigua, el público no habría asistido. En cambio los teatros se llenaban para asistir al estreno de las más recientes sinfonías de los compositores vivos. En el mejor de los casos una obra antigua podía incluirse en un programa como relleno, pero nada más. Pero en esos casos, la interpretación se hacía de acuerdo al estilo de la música contemporánea, es decir, "se ponía al día". O, en los términos que utilizamos en el capítulo dos, se utilizaba para la música antigua el mismo estilo interpretativo que para la música de actualidad. Una discusión sobre si se estaba ejecutando la música del pasado en forma históricamente correcta era inconcebible. La cuestión carecía de sentido y a nadie se le ocurría plantearla, ni al público, ni a Mozart, ni a los ejecutantes. Sin embargo, todo esto no quiere decir que la música del pasado fuera desconocida ni que no se reconociera su valor. Los compositores conocían el trabajo de sus predecesores. Beethoven, por ejemplo, conocía la obra de Bach (o al menos parte de ella). Pero esa música no se ejecutaba en conciertos, o en todo caso se programaba esporádicamente y como parte de un programa en que predominaba la música contemporánea. Hoy ocurre de un modo totalmente distinto, la música del pasado ocupa el lugar central en nuestra vida musical, mientras que la música contemporánea se halla desplazada a un lugar secundario, a funcionar como relleno ocasional en algún concierto o a presentarse en festivales especializados. Este cambio de actitud hacia la música de otras épocas no se limita a la música. Es un cambio que abarca a todas las artes. La manera en que tratamos al arte del pasado es distinta a la forma en que el arte antiguo era tratado en otras épocas. Nikolaus Harnoncourt pone como ejemplo a la arquitectura. En el pasado

“...una sacristía barroca podía ser anexada a una iglesia gótica sin titubeos, magníficos altares góticos eran desechados para que versiones barrocas pudieran ser levantadas en su lugar, mientras que hoy todo tiene que ser cuidadosamente restaurado y conservado.”¹

Actualmente el interés por la música antigua se manifiesta en mucho más que unos cuantos ejecutantes especializados en la interpretación de un determinado repertorio de acuerdo a las convenciones “de la época”. Junto a los intérpretes están presentes musicólogos, editores de música antigua y de revistas especializadas, constructores y restauradores de instrumentos “originales”, compañías disqueras especializadas, organizadores de conciertos y festivales, y sobre todo, público interesado en escuchar ese repertorio ejecutado “en estilo”. Es decir, la Música Antigua es un fenómeno cultural que involucra a gran cantidad de personas. En este capítulo haremos una breve historia de cómo la “música antigua” ha llegado a convertirse en algo tan importante para nosotros. Sobre todo me interesa mostrar que este proceso ha sido bastante complejo y que en él han estado involucradas fuerzas muy diversas. Al revisar la historia, encontraremos el origen de muchas de nuestras actuales ideas sobre la música antigua y su interpretación.

3.2. El inicio de una nueva actitud: Mendelssohn.

A principios del siglo XIX el interés del público se hallaba centrado en la música de sus contemporáneos, tal como describíamos más arriba. Si bien la música anterior no se hallaba del todo olvidada, eran relativamente pocos quienes la conocían y mostraban interés por ella. Entre estos se encontraban sobre todo músicos profesionales, esto es, compositores, algunos intérpretes y pequeños círculos de especialistas y conocedores. Sabemos que Beethoven, por ejemplo, conocía bien la música de Bach. Christian Gottlob Neefe, su maestro, escribía en 1783 que Beethoven: “Toca el teclado con gran destreza, con fuerza y, para decirlo en pocas palabras, toca sobre todo el *Clave bien templado* de Sebastián Bach, que herr Neefe [sic.] puso en sus manos. Quien conozca esta colección de preludios y fugas en todas las tonalidades, que podría muy bien calificarse como el *ne plus ultra* de nuestro arte, sabrá lo que esto quiere decir.”²

El acontecimiento que usualmente se señala como el inicio del gran interés por la música antigua es la presentación en la Singakademie de Berlín, el 11 de marzo de 1829, de la *Pasión Según San Mateo* de Bach. Este concierto realmente marcó un cambio decisivo, y no tanto por el hecho de que se haya programado una obra de Bach, como por la reacción del público. Ésto fue lo novedoso: un público que abarrotó una sala para escuchar exclusivamente música de Juan Sebastián Bach, y que mostró un entusiasmo tan grande que fue necesario repetir el concierto en dos ocasiones más, el 21 de marzo y el Viernes Santo, ambos ante salas llenas. Qué tan novedoso fue el entusiasmo del público lo podemos constatar por las dudas que manifestaron algunos de los participantes antes de la función. Eduard Devrient, quien cantó la parte de Cristo en el histórico concierto, si bien sabía que el público alemán había escuchado la música de Bach en pequeñas dosis, se preguntaba “...¿cómo sería tener por una tarde completa nada más que Sebastián Bach, a quien el público concebía como inmelodioso, árido e ininteligible?”³

¹ Nikolaus Harnoncourt, *Baroque Music Today: Music as Speech*, p. 15. A23.

² Citado por Harold C. Schonberg, *Los Grandes Pianistas*, p. 68.

³ Citado por Harry Haskell, *The Early Music Revival. A History*, p. 14. A.24.

Evidentemente, además del cambio en la respuesta del público, tuvo que darse también un cambio en los músicos, un cambio que los llevara a presentar en público una obra de Bach. Vale la pena insistir en que lo que ocurrió no fue que los músicos hubieran encontrado repentinamente una obra perdida de un autor olvidado y la hubieran llevado a la sala de conciertos inmediatamente. Simplemente se decidieron a presentar ante el público una de las muchas obras de Bach que habitualmente ensayaban. Como muestra basta ver que la Sing-Akademie, agrupación que presentó la Pasión, había ensayado a lo largo de muchos años motetes y cantatas de Bach. Tenemos, por ejemplo, noticias de que en enero de 1794 el coro inició el estudio del motete *Komm, Jesu, komm*. Cuando en 1807 se añadió al coro un grupo instrumental, el Ripiensschule, Karl Friedrich Zelter, entonces director de la Sing-Akademie, inició una lectura sistemática de las cantatas de Bach de las que disponía.⁴ Sin embargo, quien decidió correr el riesgo de llevar ante el público la obra de Bach fue Félix Mendelssohn, quien entonces tenía veinte años, y que dirigió los dos primeros conciertos. Mendelssohn había estudiado composición y contrapunto con Zelter, quien lo llevó al coro en 1820 como alto, y posteriormente como pianista acompañante.⁵ En estos años de ensayos Mendelssohn tuvo oportunidad de conocer a fondo la música de Bach. Se dice que inicialmente Zelter no estuvo de acuerdo con la idea de Mendelssohn de presentar en público la Pasión, pero finalmente accedió y además dirigió el tercero de los conciertos.

El gran éxito de los conciertos se apoyó en una amplia campaña de prensa. Además se contó con la participación de cantantes de la Ópera Real consentidos del público berlinés.⁶ Dentro de lo que la prensa publicó en los días previos, son de especial interés los artículos publicados en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Berlín por Adolph Bernhard Marx, editor de la revista. En ellos hacía, entre otras cosas, un análisis de la Pasión e intentaba introducir al público en el estilo de los recitativos de Bach. Sin embargo, lo que más nos interesa por el momento, es la forma en que dichos artículos ilustran el cambio de actitud que hacia Bach se había operado: Sería simplista pensar que el éxito del concierto se debió únicamente al entusiasmo y talento de Mendelssohn. No, en Alemania se estaba dando un clima que favorecía el interés por la música de Bach. Nos puede servir como marco de referencia, para ubicar el momento cultural que se vivía, el saber que al histórico concierto asistieron el filósofo Hegel y el poeta Heine. Goethe, si bien no asistió al concierto, fue enterado de todos los pormenores por su amigo Zelter.

En sus artículos Marx ofrece una explicación del silencio en que la música de Bach permaneció en la segunda mitad del siglo diecisiete. Para él, la causa de este silencio es la filosofía de la Ilustración. En uno de sus artículos dice: “¿Qué podía hacer la música totalmente bíblica de Bach en este tiempo del sentido común al que se llamaba religión natural? ... En esta época la música de Bach tuvo que permanecer muda.”⁷

Los artículos de Marx muestran una visión de Bach caracterizada por un violento rechazo de todo el espíritu racional de la Ilustración. Marx establece un vínculo entre Bach y Beethoven, la ortodoxia religiosa de Bach y el panteísmo de Beethoven son vistos como

4 Donald Mintz, “Some Aspects of the Revival of Bach”, p. 207.

5 Dorian, *The History of Music in Performance*, p. 229.

6 Mintz, p. 212.

7 Citado por Mintz, p. 208. A25.

cosas similares, y ambos se contraponen a la racionalidad de la Ilustración.⁸ Este rechazo del racionalismo Ilustrado no es de ninguna manera sorprendente. Es simplemente una de las características generales del Romanticismo.

La otra gran fuerza detrás del creciente interés por la música de Bach fue el nacionalismo. Es muy importante mencionarlo porque de aquí hasta los años previos a la Segunda Guerra Mundial será una de las fuerzas que impulsarán en toda Europa el renacimiento de la música antigua. En distintos textos de principios del siglo diecinueve el llamado a recuperar la música de Bach se hace en nombre de un sentimiento patriótico. Veamos el siguiente fragmento de un artículo aparecido en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig en 1801. En él se dice de Bach:

“Y ahora, qué júbilo es para un patriótico habitante de nuestra tierra natal saber que el más grande, el más profundo armonista de todo tiempo a la fecha, un hombre cuyo trabajo superó todo cuanto Italia, Francia e Inglaterra han hecho por la música pura, que aturdió a sus contemporáneos musicales habituados a obras eruditas y que legó a la posteridad modelos que no han sido superados[...] Este hombre, lo sostengo, era un alemán.”⁹

En 1802 Johann Nicolaus Forkel publicó la primera biografía de Bach. Su obra está dedicada a los “Admiradores patrióticos del verdadero arte musical.”¹⁰ Dice Forkel en el Prefacio:

“El propósito de los mencionados editores [Hofmeister y Kuhnel, que anunciaron su intención de realizar una edición completa de las obras de Bach] es del mayor interés para el arte en sí mismo, y contribuirá, más que cualquier otra publicación de su género, para realzar la gloria del arte alemán. Las obras que Bach nos ha dejado son, en efecto, el precioso patrimonio de la nación entera. Ningún otro pueblo posee un tesoro que pueda comparársele. [...] Toda persona para quien el honor del nombre alemán sea cosa respetable, debe estar dispuesta a ayudar y a secundar, en la medida de sus fuerzas, un proyecto tan patriótico. [...] Porque no puedo cansarme de repetir que el arte no es el único interesado en que se salve del olvido la memoria de un hombre tan grande. Esta cuestión es una de las que comprometen el honor de la nación entera.”¹¹

Podríamos seguir citando a Forkel, pero creo que con eso basta para mostrar sus motivaciones nacionalistas.

Zelter, por su parte, editaba cuidadosamente las partes de la música de Bach que utilizaba con la Sing-Akademie para librarlas de la “espuma insubstancial” que atribuía a la influencia francesa.¹² Y Mendelssohn veneraba a Bach como el padre de la música alemana.¹³

⁸ Cfr. Mintz, pp. 207-209.

⁹ Citado por Mintz, p. 205. El autor del artículo es un tal Triest. El artículo es interesante porque muestra además una visión de Bach totalmente opuesta a la de Marx: Bach es visto como el gran racionalista que descubrió las leyes de la armonía, y comparado con Newton. Sin embargo, no se ve otro valor en su música. Es un Bach visto con el espíritu de la Ilustración. A26.

¹⁰ Citado en la Introducción de Adolfo Salazar al libro de J. N. Forkel, *Juan Sebastián Bach*, p. 15.

¹¹ Forkel, pp. 25-26.

¹² Carta a Goethe citada por Haskell, p. 14.

¹³ Haskell, p. 13.

Pasando al aspecto puramente musical de la Pasión que presentó Mendelssohn, si bien no sabemos exactamente cómo sonaría, tenemos distintos datos que nos pueden dar una idea aproximada de lo que fue.

Por una parte sabemos, por testimonios de sus contemporáneos, que Mendelssohn era un intérprete escrupuloso que se apegaba “fielmente” al texto de las obras que ejecutaba. Él mismo dice en una carta de 1847, aparentemente referida a la posibilidad de dirigir la Pasión en Inglaterra, que: “No puedo re-orquestrar la obra, ni puedo señalar ningunas modificaciones, ya que siempre ha sido una regla para mí el dejar estas obras tal como fueron escritas, y ya que he reñido a menudo con aquellos que no lo hacían.”¹⁴ Sin embargo, debemos tomar estas palabras con cierta reserva, ya que Mendelssohn no utilizaba la expresión “dejar las obras como fueron escritas” en la forma que hoy en día lo hacemos. Veamos: en una ocasión escribió a su hermana Fanny sobre las partes de arpegios de la *Fantasia Cromática y Fuga* de Bach: “Me tomo la libertad de tocarlas con todos los posibles crescendos, pianos y fortísimos, con pedal, por supuesto, y doblando las octavas en el bajo.”¹⁵ En el caso concreto de la Pasión, sabemos que Mendelssohn orquestó el recitativo “And the veil of the temple was rent in twain” y que el coral del coro inicial fue doblado en octavas por clarinetes y flautas, entre muchos otros cambios realizados en la orquestación¹⁶; por las indicaciones de tempo y dinámica que Mendelssohn anotó en su partitura puede verse que puso énfasis en los contrastes dramáticos y cargados de emotividad; además reasignó algunas de las partes solistas para que pudieran ser cantadas por miembros de la Ópera Real. Realizó además numerosos cortes que redujeron la duración de la obra en una tercera parte. El coro era de grandes dimensiones: 158 cantantes (47 sopranos, 36 altos, 34 tenores y 41 bajos) y la orquesta era una orquesta moderna completa.¹⁷

En conclusión, la presentación de la Pasión dirigida por Mendelssohn en 1829 estaba muy lejos de nuestra moderna concepción del barroco. En realidad fue, en todos sentidos, un fruto del Romanticismo. No podía ser de otra manera. En las palabras de Donald Mintz:

“Durante estos años [1801-1829] Bach deja de ser considerado como un viejo maestro de las formas estrictas cuya obra debe ser admirada y estudiada como modelo de técnica compositiva y escritura y ejecución instrumental aconsejable, y viene a ser considerado un maestro romántico de intensa religiosidad y emotividad, cuya vida religiosa y música para la iglesia se levantan en el centro de su personalidad. Ambos extremos de nuestro espacio de 28 años honran a Bach como un gran alemán e implícitamente lo colocan como un ejemplo de la superioridad del arte alemán. Ambos llaman a músicos y amantes de la música a honrar a Bach como un gran fenómeno nacional tanto como un gran músico. El último periodo usa a Bach como un arma en una nueva batalla: la batalla contra el

¹⁴ Citado por Haskell, p. 199. A27.

¹⁵ Schonberg, p. 117.

¹⁶ Mintz menciona los dos ejemplos concretos en op. cit., p. 211 basándose en información mencionada por Fanny Mendelssohn y por Marx. Sin embargo Haskell, basándose en la partitura de Mendelssohn, encontrada en fecha posterior al artículo de Mintz, señala que los cambios a la orquestación fueron muy numerosos.

¹⁷ La información sobre la ejecución de Mendelssohn se encuentra en Haskell, pp. 15-16 y en Mintz, pp. 211-212.

racionalismo de la Ilustración, la frivolidad del estilo galante y contra el arte francés, la política francesa, la cultura francesa y, ciertamente no en último lugar, la agresión francesa. Como en muchos periodos, lo nuevo coincide con la negación del pasado inmediato y la restauración de un pasado relativamente distante. El rescate de Bach es una característica importante del romanticismo musical, así como el rescate de lo medieval es una característica importante del romanticismo literario.”¹⁸

Es importante insistir en este vínculo entre romanticismo y música antigua porque, si bien hemos visto que la versión presentada por Mendelssohn se hallaba bastante lejos de lo que hoy se considera una interpretación auténtica, las ideas en las que se sustenta el moderno concepto de autenticidad no son sino versiones radicales de ideas originadas en el romanticismo. El músico y musicólogo Richard Taruskin dice al hablar de las modernas ideas de autenticidad: “Sus creencias y prácticas, en la forma en que son enunciadas e implementadas ya sea por Schoenberg o Stravinsky, ya sea por John Cage o Roger Norrington, son todas producto de una herencia del siglo XIX llevada al extremo.”¹⁹

Más adelante examinaremos con detalle este hecho, que puede parecer contradictorio, ya que una de las características de las interpretaciones “auténticas” es su intento de romper con las tradiciones interpretativas del romanticismo.

3.3. El siglo XIX.

Mendelssohn no fue el único compositor romántico que mostró un claro interés por la música antigua. Otro caso notable es el de Brahms, quien a lo largo de su vida coleccionó y estudió partituras y tratados antiguos. Como director de coro Brahms presentó muchas obras de compositores como Isaac, Schütz, Byrd, Gabrieli, Bach, Handel y Palestrina. Por supuesto, sus interpretaciones eran versiones en que realizaba todo los cambios que le parecían convenientes, muy lejanas de la fidelidad de nuestros días. Un ejemplo de la “puesta al día” de la música antigua en el siglo XIX lo tenemos en el arreglo del *Stabat Mater* de Palestrina hecho por Wagner.

Después del reestreno de la Pasión de Bach dirigida por Mendelssohn el interés del público por la música del barroco fue creciendo de manera constante. Este interés recibió un impulso adicional de parte de la nueva disciplina de la musicología. La musicología histórica surgió como disciplina independiente en Alemania en la segunda mitad del siglo. Sus puntos de vista se reflejaron inmediatamente en un nuevo enfoque en la preparación de ediciones musicales. Si antes se trataba de poner al día la música del pasado, el nuevo ideal será la fidelidad al texto del compositor: “la música de tiempos pasados debe ser editada e interpretada con un espíritu científico, sin añadidos o modificaciones hechos para satisfacer los gustos del presente.”²⁰ A este ideal buscarán ajustarse las ediciones de los musicólogos de la segunda mitad del siglo XIX. Ejemplo de este enfoque es la edición dirigida por Chrysander de las obras completas de Handel, completada en 1894 en cien volúmenes. Con el mismo criterio Chrysander editó algunas obras para teclado de Bach y algunos oratorios de Carissimi. También las ediciones

¹⁸ Mintz, p. 220. El subrayado es mío. A28.

¹⁹ Richard Taruskin, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, p. 10. A29.

²⁰ Friedrich Chrysander citado por Haskell, pp. 22 y 24. Chrysander fue quien acuñó el término *musicología*. A30.

realizadas por Philipp Spitta de obras de Schütz, Buxtehude y Bach se ajustaban a este nuevo ideal.²¹

Junto a la necesidad de editar la música respetando fielmente el texto del compositor, los musicólogos comenzaron a insistir en la necesidad de estudiar y comprender toda obra musical en el contexto de la sociedad que la produjo. Otto Jahn, otro musicólogo alemán de la época, escribió: “La visión filológica, histórica que permea la cultura de nuestro tiempo requiere que el goce de una obra de arte se sustente en su comprensión y valoración histórica, y que la obra de arte sea presentada exactamente como el artista la creó.”²² Todas estas ideas, surgidas durante el romanticismo, son compartidas actualmente por etnomusicólogos y especialistas en música antigua.

Sin embargo, esta manera de ver las cosas no era aceptada unánimemente. El filósofo Friedrich Nietzsche decía: “¿Debemos poner nuestro espíritu en las obras más antiguas conforme a su propio espíritu? De ninguna manera. Sólo abordándolas con nuestro espíritu las viejas obras son capaces de sobrevivir. Es únicamente nuestra sangre la que las hace decirnos algo. La verdadera interpretación histórica le hablaría a los fantasmas.”²³ Medio siglo después Theodor W. Adorno, otro filósofo alemán, hará una crítica similar a los intentos de interpretación histórica.²⁴

Por otra parte, aunque el entusiasmo del público por la música antigua crecía rápidamente esto no significa que fuera compartido por todo el mundo. A propósito de la presentación en Londres en 1885 de la Misa en Si menor de Bach, en la que fue una de las primeras ocasiones en que se utilizaron instrumentos antiguos dentro de la orquesta, el crítico del *Musical Times* señalaba que aunque las partes corales eran maravillosas, las partes de los solistas tenían sólo un “interés para anticuarios”.²⁵ Este comentario pone de relieve una de las características que tuvo el interés por la música del barroco en el siglo XIX: se centró sobre todo en obras corales. Por otra parte, debemos notar que la idea de “música antigua” en el siglo XIX se refería sobre todo a la música del barroco. La música del Renacimiento y la Edad Media siguió siendo algo bastante misterioso hasta años más recientes.

3.4. Arnold Dolmetsch.²⁶

Una figura sumamente importante en la resurrección de la música antigua a fines del siglo XIX y principios del XX fue Arnold Dolmetsch. Su actividad abarcó prácticamente todas las actividades relacionadas con la música antigua: la restauración y construcción de instrumentos, su ejecución en conciertos, la investigación y publicación de textos sobre la manera de interpretarla, la organización de festivales. Prácticamente todo.

Dolmetsch, hijo de un constructor de órganos francés, llegó a Inglaterra en 1883 como violinista, para estudiar en el Royal College of Music. En Inglaterra desarrollaría casi toda su actividad, salvo un período de seis años pasado en los Estados Unidos y París.

²¹ Dorian, p. 312.

²² Citado por Haskell, p. 25. A31.

²³ Citado por Dorian, p. 313. A.32.

²⁴ Especialmente en su artículo de 1951 “Bach Defended Against His Devotees”.

²⁵ Citado por Haskell, p. 28.

²⁶ Casi toda la información sobre la vida de Dolmetsch que aparece en esta sección está tomada del libro de Harry Haskell, capítulo 2.

Su interés por los instrumentos antiguos había nacido mientras estudiaba en Bruselas, al asistir a uno de los conciertos históricos que el Conservatorio de aquella ciudad organizaba siguiendo la tradición que había comenzado Fétis. Cuando en 1889 casualmente cayó en sus manos una viola d'amore, Dolmetsch decidió restaurarla. Con esto comenzó su vinculación con los instrumentos antiguos. A partir de este momento se fue haciendo de una colección cada vez mayor de instrumentos. Prácticamente sin antecedentes, en una época en que eran pocos los que habían emprendido la tarea de reproducir y restaurar instrumentos antiguos con seriedad, Dolmetsch comenzó a hacer reproducciones de violas de distintos tamaños. Para ello contaba únicamente con su experiencia práctica, su intuición y los instrumentos conservados en museos y colecciones privadas. Poco después comenzó a restaurar instrumentos de teclado: clavicordios, clavecines, espinetas y virginales. Más adelante comenzó a construirlos. Poco a poco su línea se fue extendiendo y añadió a la lista de instrumentos que construía laúdes, vihuelas, violines barrocos, arpas, fortepianos y flautas dulces.

Como ejecutante de los instrumentos antiguos su labor comenzó en 1891, con un concierto de música inglesa de los siglos XVI y XVII. A partir de esta fecha dio numerosos recitales con miembros de su familia y algunos amigos en pequeñas salas y casas particulares. Dolmetsch no era un concertista en el sentido usual del término. Prefería tocar en reuniones privadas, sobre todo en su casa. Estas reuniones eran todo lo opuesto que se podía a un recital normal. En ellas Dolmetsch y los demás intérpretes tocaban disfrazados con trajes antiguos; entre obra y obra Dolmetsch intercalaba numerosas explicaciones y dialogaba con el público; cuando una interpretación no estaba saliendo como él deseaba interrumpía la ejecución y la hacía comenzar de nuevo sin ningún problema. A los asistentes se les pedía que no aplaudieran. Este ambiente atrajo sobre todo a los círculos intelectuales de Londres, muy especialmente a los literarios. Entre quienes se hallaban cerca de Dolmetsch y su trabajo se cuentan George Bernard Shaw, James Joyce, Ezra Pound, Gabriele d'Annunzio, Isadora Duncan, etc.

Su labor como investigador se halla reunida en el libro *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, publicado en 1915.

A partir de 1925 se encargó de organizar un importante festival de música antigua en Haslemere, cerca de Londres. Este festival fue el prototipo de los festivales de música antigua que desde entonces han proliferado por el mundo.

Dolmetsch tuvo numerosos alumnos, tanto instrumentistas como constructores de instrumentos e investigadores. Su pasión por los instrumentos antiguos despertó también el interés de importantes solistas y compositores de la época. Veamos la descripción que hace Ferruccio Busoni de su primer encuentro con Dolmetsch:

“Ahora regreso de un paseo en automóvil a Cambridge, donde yo y el señor Byrn hemos hecho una visita a Dolmetsch. Tiene el aspecto de un pequeño fauno con una bella cabeza y vive en el pasado; en el pasado único de la construcción de instrumentos musicales. Fabrica pianos, clavicordios, cémbalos. El clavicimballo (en inglés *harpsychord*) es estupendo. De inmediato he tratado de obtener una utilidad de esto y en primer lugar: he introducido el instrumento en *Die Brautwahl* (allá donde Albertina se

acompaña) y *en segundo lugar*: le he rogado que me mande uno a Berlín. Son bellos aun exteriormente...²⁷

Vale la pena señalar, por otra parte, que no toda la música antigua que Dolmetsch rescató del olvido era buena música. Esto ha seguido ocurriendo en nuestro siglo como resultado de una curiosa generalización: los pioneros en el rescate de la música antigua tuvieron que luchar contra la idea del “progreso artístico”, según la cual tanto los instrumentos como la música moderna serían siempre mejores que los antiguos. Desafiando esta idea, sostenían que la música del pasado no era inferior a la moderna, simplemente era diferente, y no podía comparársele. Tampoco podía ser juzgada con los criterios usados para la música moderna. Sin embargo, algunos pasaron de esta idea, sin preocuparse de explicar cómo o por qué, a sostener (casi siempre de manera tácita) que la música de una época dada no puede ser juzgada, y a considerarla toda como si fuera buena música por ser antigua.

A pesar de la gran importancia que tuvo la labor de Dolmetsch, hubo siempre quienes manifestaron objeciones a su trabajo. Muchas de ellas venían de los musicólogos e iban dirigidas a la manera intuitiva y poco académica en que se aproximaba a la música antigua. Dolmetsch no era un musicólogo ni tenía una formación académica, y reaccionaba violentamente contra las críticas de quienes sí la tenían. En una parte de su libro ridiculiza los intereses de los académicos y subraya la necesidad de una musicología orientada a resolver los problemas prácticos de la ejecución: “¿Qué importa saber cuándo el tío del abuelo de un cierto laudista fue bautizado, o cuántas esposas tuvo, si ni la música del laudista ni un laúd se hallan disponibles? Anhelamos escuchar la música misma en su forma original, y esto es en lo que el ‘musicologue’ difícilmente piensa alguna vez.”²⁸ La manera creativa e intuitiva en que Dolmetsch se acercaba a la música del pasado puede verse claramente en su actividad como constructor de clavecines: comenzó a experimentar para mejorar el diseño de los claves que construía, a los que llegó a añadirles, entre otras cosas, un mecanismo productor de vibrato. Para Dolmetsch, esta era simplemente una manera de hacer lo que los antiguos fabricantes de clavecines hubieran hecho si el piano no hubiese aparecido interrumpiendo la evolución del clave.²⁹

En el aspecto de la interpretación, si bien Dolmetsch era esencialmente anti-romántico, su aproximación a la música antigua se hallaba en ciertos aspectos mucho más cerca de Mendelssohn y los románticos que de la moderna musicología. En su libro escribió:

“Estos distintos problemas [tempo, ritmo, ornamentación y forma de realizar el bajo continuo] serán tratados aquí, en su momento. Pero el estudiante debe primero preparar su mente mediante una profunda comprensión de lo que los Antiguos Maestros *sentían* de su propia música, de las impresiones que deseaban comunicar y, de manera general, de cuál era el *espíritu de su arte*, ya que en estos puntos las ideas de los músicos modernos no son de ninguna manera claras.”³⁰

27 Busoni, carta a su esposa del 12 de abril de 1910. *Die Brautwahl* es una ópera que componía en ese momento. Ferruccio Busoni, *Epistolario. Correspondencia con su esposa.*, p. 199.

28 Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, p. 468. A33.

29 Haskell, p.31.

30 Dolmetsch, p. vii. A34.

Expresiones como las que usa Dolmetsch, *el sentimiento del compositor y el espíritu de la música*, prácticamente han desaparecido del vocabulario de los modernos especialistas en música antigua. En el siguiente capítulo haremos un análisis de las diferencias entre el enfoque de Dolmetsch y el de los musicólogos de nuestros días.

Dolmetsch debía ser un hombre de fuerte personalidad y convicciones firmes, tanto que, aun sin contar con evidencia histórica sólida, lograba convencer a mucha gente de las conclusiones a las que había llegado por caminos intuitivos. El pianista australiano Percy Grainger, por ejemplo, le escribía en una carta: “Concepciones como las tuyas convencen sin necesidad de pruebas; las pruebas simplemente confirman la impresión básica de veracidad, pero no son necesarias para establecerla.”³¹ Un ejemplo llamativo es la forma en que algunos de sus discípulos (por ejemplo Robert Donington) aceptaron sin cuestionamientos su hipótesis sobre la tendencia a alargar la duración de las notas con puntillo en la música antigua.³² Vale la pena detenerse un momento en este asunto porque ilustra algunos vicios que en adelante encontraremos en cierta práctica musicológica, especialmente la tendencia a hacer generalizaciones demasiado amplias y a descartar evidencias que contradicen un hecho determinado. De esto hablaremos en un capítulo posterior.

El capítulo III del libro de Dolmetsch lleva por título “Conventional Alterations of Rhythm.” En la primera sección del mismo Dolmetsch llega a la conclusión de que en toda la música antigua se deben alargar las notas con puntillo, ejecutándolas como si tuvieran doble o triple puntillo, aunque sin explicar cuándo debemos usar el doble y cuándo el triple puntillo. El procedimiento por el que se llega a esta conclusión es el siguiente: se citan varios pasajes de Quantz y de Carl Philipp Emanuel Bach que se refieren a las posibilidades que tiene el solista de variar la duración del puntillo en algunos casos. Dolmetsch nunca menciona que estos fragmentos se refieren exclusivamente al solista. El único pasaje referente a la ejecución de la orquesta que cita Dolmetsch, sin mencionar tampoco que este se refiere al músico de orquesta, es de Quantz y dice: “... en este compás binario así como en el compás de $\frac{3}{4}$ de la loure, sarabanda, courante o chaconna, el octavo que sigue al cuarto con puntillo no debe ser tocado de acuerdo a su valor literal sino muy corto y bien marcado. La nota con puntillo es acentuada y durante el puntillo el arco se levanta.”³³ Le pido al lector que lea con atención el pasaje y vea lo que dice, olvidando lo que le han enseñado que dice. Dolmetsch concluye, sin molestarse en explicarnos cómo, que donde dice que se ejecute el octavo “muy corto y bien marcado” Quantz quiere decir “ejecútese después del tiempo en que está escrito”, es decir, alargando la duración del puntillo anterior. El salto es portentoso, admirable, pasa por encima de todas las reglas de

³¹ Haskell, p. 41. A35.

³² Según Neumann, Dolmetsch es el padre teórico de esta hipótesis. Cfr., por ejemplo, *The Overdotting Syndrome. Anatomy of a Delusion*. En este artículo puede verse una discusión muy detallada del tema. Por el momento no vamos a cuestionar la validez de este resultado, sino del proceso que sigue Dolmetsch para llegar a él. Que el razonamiento sea erróneo no implica necesariamente que el resultado sea falso. Sin embargo, más adelante sí cuestionaremos la validez del resultado, o más específicamente, de la generalización que se hace de él, y que ha sido aceptada por una gran cantidad de ejecutantes.

³³ Traducido de Frederick Neumann, op. cit., p. 331. La versión de Dolmetsch es ligeramente diferente. Hay que recordar que ambas son traducciones del original alemán. Ambas pueden verse en el apéndice. A36.

la lógica sin ningún esfuerzo. Es exactamente como si de un libro de teoría de la música actual que dijera que un punto colocado sobre una nota, un staccato, significa tocarla corta y bien marcada alguien concluyera que un staccato significa tocar la nota anterior como si tuviera un triple puntillo. Es decir, una indicación de articulación se convierte en un cambio en la duración de la nota precedente. Después, Dolmetsch dice:

“Este alargamiento convencional de puntillos y silencios no parece haber sido mencionado en libros anteriores a Quantz. Sin embargo, si recordamos que los dobles puntillos o los silencios combinados no fueron utilizados hasta el final del siglo XVIII, que su ritmo es bastante natural, y que la música de los siglos XVI y XVII abunda en pasajes que lo demandan, no podemos más que sentirnos justificados a tratar toda la música antigua de la misma manera a este respecto. Además, Quantz no habla de esto como de una innovación. Si los ejecutantes modernos estuvieran menos sujetos al texto escrito, nunca habrían tocado de otra forma, su instinto los habría guiado a la interpretación correcta, que es mucho más natural y bella.”³⁴

Tenemos aquí un ejemplo de un resultado obtenido sin un solo hecho que lo sostenga. Analicemos cuidadosamente los “hechos” con que cuenta Dolmetsch y los razonamientos que lo llevan a establecer que “toda la música anterior al siglo XVIII (no sólo la parte del solista) se debe tocar alargando los puntillos”:

- 1) Dolmetsch se apoya en la opinión de dos autores, sólo dos, que mencionan la **posibilidad** que tiene el solista de alargar los puntillos. No menciona nunca que uno de ellos, Carl Philipp Emanuel Bach, señala también la posibilidad de acortar el puntillo. Su lectura de un párrafo fundamental de Quantz es además equivocada. Es decir, estos hechos no pueden sostener su hipótesis.
- 2) Uno de los autores citados es el primero en hablar del supuesto alargamiento, lo que aunado a que el doble puntillo no comenzó a utilizarse hasta fines del siglo XVIII, “prueba” que se utilizaba desde mucho antes. Este razonamiento corresponde al tipo de razonamiento hermético que critica Umberto Eco en el ensayo *Sospecha y Dispendio Interpretativo*³⁵, mediante el cual, si no se encuentra un texto de una época dada que mencione el hecho C se puede dar por descontado que dicho texto existe y que influyó en el autor del primer texto que menciona a C. Es decir, a falta de una sola evidencia que permita aplicar las ideas que Dolmetsch atribuye a Quantz a la música anterior a él, se supone que es la existencia previa de esta evidencia la que ha permitido escribir a Quantz lo que escribió. Dice Eco: “Para construir a toda costa el arquetipo inencontrable, no pocas veces la semiosis hermética, como prueba de su hipótesis, *usa noticias no documentadas*, testimonios imprecisos basados en el ‘se dice’.”³⁶ Dolmetsch no recurre al se dice, porque le parece suficiente prueba el que Quantz no diga que es una novedad. Con razonamientos de este tipo se puede demostrar, por ejemplo, que las ideas de la teoría de la relatividad de Einstein eran de uso cotidiano en la Edad Media.

³⁴ Dolmetsch, pp. 62-63. A37.

³⁵ El ensayo está incluido en *Los Límites de la Interpretación*, pp. 99-114.

³⁶ P. 102. A pesar de lo que pudiera parecer, las cursivas son de Eco.

- 3) A Dolmetsch le parece que el doble (o triple) puntillo es un ritmo **muy natural**, lo que desde luego es bastante discutible. De hecho no sé si existirá **una sola** persona que esté dispuesta a sostener que del doble puntillo resulta un ritmo más natural que del puntillo simple. Esto no es un hecho.
- 4) El resultado que se obtiene le parece a Dolmetsch más bello y natural. No creo tampoco que exista una sola persona sobre la faz de la Tierra que en su sano juicio sostenga (sin importar cuestiones de gusto) que un doble puntillo resulta más bello que un puntillo sencillo sin importar el contexto en que se encuentre. Creo que en determinados contextos el doble puntillo puede resultar muy hermoso, pero no siempre. Esto tampoco es un hecho.

Sobre esta base se han construido cientos de interpretaciones en este siglo que presumen de ser científicamente (históricamente) correctas. Que Dolmetsch interprete toda la música antigua con triples puntillos porque le parece bello y natural es artísticamente válido, independientemente de que nos guste o no. No necesita ninguna justificación histórica para hacerlo. Pero que pretenda imponer su gusto a los demás diciendo que es “la interpretación correcta” y aduciendo una verdad histórica que no ha confrontado críticamente con los hechos es inaceptable. Su propuesta es lógica y científicamente insostenible. En el capítulo cinco mencionaremos algunas de las evidencias que hay en contra de su hipótesis.

Por otra parte, el trabajo de Dolmetsch es importante porque en él se anuncia un cambio de punto de vista respecto a la música antigua. Si en el siglo XIX el interés había estado centrado en la música coral, en nuestro siglo estará centrado en la música instrumental. Según Dolmetsch “el estudio de la música de cualquier período debe... basarse en el estudio de los instrumentos del mismo período.”³⁷ Para él la práctica vocal de todas las épocas imita la práctica instrumental de la misma época.

Además con Dolmetsch tenemos un ejemplo muy claro de lo que será la actitud característica del siglo XX hacia la música antigua: el interés por las obras antiguas irá acompañado de un interés por las prácticas interpretativas del pasado. En el siglo XIX surge el interés por la música antigua, pero sólo en casos aislados va acompañado por interés en las prácticas de ejecución antiguas. En cambio en nuestro siglo, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, se impone la idea de que la ejecución de una obra antigua debe ir acompañada por el conocimiento de las prácticas de la época.

En el caso de Dolmetsch también podemos encontrar llamados al nacionalismo:

“Las investigaciones y los experimentos son largos y costosos. La música, es verdad, tiene patrones ricos y poderosos; ¿pero habrá uno entre todos ellos con la suficiente visión y desinterés como para sustentar una empresa que no reeditarán inmediatamente tangibles y brillantes resultados? Haría un servicio de capital importancia al arte de la música, ya que el futuro de todas las artes debe estar atado a su pasado, y la música no conoce su pasado.

La música inglesa, mucho más que cualquier otra, tiene necesidad de esto, ya que los franceses, los alemanes, los italianos, los eslavos, han preservado a toda costa su nacionalismo, sin el cual ninguna música, sin importar que tan buena sea, tiene real valor;

³⁷ Citado por Haskell, p. 182. A38.

mientras que los ingleses destruyeron su propio arte tan completamente hace dos siglos que la memoria de éste difícilmente sobrevive.

No es acomodando a la fuerza unas cuantas melodías inglesas viejas dentro de una obra que podría ser francesa o alemana, o disfrazando melodías populares con armonías incongruentes como la escuela Inglesa será revivida. Las obras de sus maestros deben vivir nuevamente, y convertirse en el pan diario de los jóvenes, que estudiándolas, tocándolas, y asimilándolas podrán recobrar el hilo perdido del arte inglés, lo que nunca se hallará en las escuelas de Leipzig o Berlín.”³⁸

En este caso es difícil saber si Dolmetsch realmente se sentía preocupado por el futuro del arte inglés, después de todo él era francés y se nacionalizó inglés hasta 1931 (murió en 1940), o simplemente buscaba aprovechar el sentimiento nacionalista que por entonces dominaba la vida europea. Hay que recordar que son años de nacionalismo exacerbado en toda Europa. Al momento de publicarse el libro de Dolmetsch, la Primera Guerra Mundial tiene un año de haber comenzado. En el aspecto musical Inglaterra vive un importante renacimiento. Son los años de actividad de compositores como Vaughan Williams y Holst, quienes en muchas de sus obras buscan las fuentes de un genuino arte inglés tanto en la canción popular inglesa como en el pasado de la música inglesa, especialmente en la música de la época de los Tudor, de la que se hacen numerosas publicaciones en esos años. Se vive también un creciente interés por la música de Henry Purcell.

3.5. El neoclasicismo del siglo XX.

Aunque el resurgimiento del interés por la música antigua comenzó en Alemania a principios del siglo XIX, hacia finales del siglo los centros de mayor actividad se habían trasladado a Londres y París. En la sección precedente centramos nuestra atención en Arnold Dolmetsch, una de las figuras que dominaban la escena londinense. Comenzaremos esta sección señalando algunos de los acontecimientos significativos que ocurrían mientras tanto en París.

Como en Inglaterra y otras partes de Europa, entre el público parisino existía un creciente interés por la música antigua. Esto permitió que naciera hacia 1895, el primer grupo estable de música antigua, la Société des Instruments Anciens, que realizó numerosas giras por Francia, Bélgica, Inglaterra y Suiza.

Otro acontecimiento importante fue la fundación en 1894 de la Schola Cantorum, la primera escuela dedicada al estudio de la música antigua. La escuela fue fundada por Charles Bordes, director del coro de St. Gervais, el compositor Vincent d'Indy y el organista Alexandre Guilmant. Tanto Bordes como d'Indy habían sido alumnos de César Franck. La Schola Cantorum realizó además de una destacada labor académica, un importante papel en la presentación de conciertos y en el reestreno de óperas antiguas. Entre estas últimas destacan las de compositores franceses como Rameau y Lully, así como algunas de Monteverdi. La presentación de las óperas francesas dio lugar a la usual expresión de nacionalismo:

³⁸ Dolmetsch, p. 469-470. A39.

“Cuánto más cercano a nosotros resulta esto que las pesadas trivialidades, las fútiles boberías y las empobrecidas armonías a las que después fuimos condenados por un teatro corrompido por el contacto con una Italia degradada.”³⁹

Esta reacción tiene una razón de ser. Así como un siglo antes en Alemania el rescate de la música de Bach había servido para oponerse a la filosofía de la Ilustración francesa, en la Francia de principios de siglo el rescate de la ópera barroca francesa era una manera de reaccionar contra la hegemonía musical de la ópera wagneriana y de la música alemana en general, que había crecido en las últimas décadas del siglo XIX junto “con la hegemonía política del Imperio alemán, impulsada por Bismarck y sus triunfos militares. [...] En los países avasallados por ambas formas de germanismo sinfónico [las corrientes encabezadas por Brahms y por Bruckner y Mahler] solamente había una manera de resistir, y era la misma que se había seguido en las políticas locales contra el imperialismo: el ‘nacionalismo’ en todos sus aspectos. Los países como Italia y Francia que tenían una gran tradición en la ópera, se aferraron a ella...”⁴⁰ Por ello no es extraño que cuando la Schola presentó *La Guirlande* de Rameau se haya escuchado exclamar a Debussy: “*Vive Rameau! A bas Gluck!*”⁴¹

Los planes de estudio de la Schola Cantorum se centraban en el canto gregoriano, de acuerdo a los principios de Solesmes⁴², y en la música religiosa de la escuela de Palestrina. D’Indy sostenía que tanto compositores como intérpretes saldrían ganando con el estudio de la música antigua: “...ya que es tan benéfico para ellos [los intérpretes] saber cómo cantar una monodia litúrgica de manera correcta, o ser capaces de tocar una sonata de Corelli en el estilo adecuado, como para los compositores estudiar la estructura de un motete o de una suite.”⁴³ Y efectivamente, en la Schola Cantorum se formaron numerosos intérpretes e investigadores, pero también muchos compositores importantes del siglo XX, entre los que se cuentan Albert Roussel, Erik Satie, Isaac Albéniz, Joaquín Turina, Edgar Varèse, Bohuslav Martinu, Georges Auric y Arthur Honegger. Debemos observar que la mayoría de estos compositores no fueron, de ninguna manera, autores conservadores. Más bien pertenecieron a las vanguardias de principios del siglo XX. Este hecho es tan notable y evidente que puede conducir a equívocos. Por ejemplo, en una pequeña y no muy seria biografía de Manuel de Falla se puede leer que: “La *Schola* [Cantorum] era una fundación dedicada a la enseñanza del modernismo musical...”⁴⁴ El hecho es que la Schola Cantorum, una escuela de música antigua, representó para muchos músicos en París una bocanada de aire fresco, un camino nuevo frente al academicismo del Conservatorio. El interés de los compositores de todas las tendencias por la música del pasado es un fenómeno de nuestro siglo que coincide con el gran crecimiento del interés de los

39 Constant Zakone a propósito de la presentación en la Schola de *La Guirlande*, ópera de Rameau, en 1903. Citado por Haskell, p. 49. A40.

40 Adolfo Salazar, *La Música Orquestal en el Siglo XX*, pp. 18-19

41 Citado por Haskell, p. 48.

42 Es decir, como lo conocemos hoy. La forma en que actualmente se interpreta el canto gregoriano es resultado de los trabajos realizados por Dom Prosper Guéranger en la Abadía Benedictina de Solesmes hacia 1840. Antes se hallaba en boga una manera totalmente distinta de cantarlo, con acompañamiento y con un ritmo rígido y marcado. Cfr. Haskell, p. 18.

43 Citado por Haskell, p. 47. A41.

44 Juan José Abad, *Manuel de Falla*, p. 66.

intérpretes y del público por la música antigua.

Además de d'Indy y la Schola Cantorum, hubo otra maestra de composición que acercó a los compositores de nuestro siglo a la música antigua. Se trata de Nadia Boulanger, que fue maestra de incontables compositores de muchas partes del mundo que en ese entonces acudían a París a entrar en contacto con las novedades musicales de la época. De ella ha dicho Aaron Copland, quien fue uno de sus discípulos: "Por años enseñó a un gran número de hombres y mujeres jóvenes, muchos de ellos distinguidos compositores y directores de música contemporánea; otros figuraron entre los mejores profesores en conservatorios y universidades en todo el mundo. La música del siglo XX surgió en su anticuado y acogedor salón."⁴⁵ Amiga íntima de Stravinsky, era también una gran conocedora y ejecutante de la música antigua. Han quedado como muestra varias destacadas grabaciones que realizó con música de Monteverdi y Rameau.⁴⁶ Entre sus alumnos se cuentan compositores que van desde Francis Poulenc hasta Astor Piazzola.

La vinculación existente entre las vanguardias artísticas del siglo XX y el resurgimiento de la música antigua ha sido tradicionalmente soslayada. La visión corriente supone que nuestra manera de comprender la música antigua es resultado simplemente de los avances en la musicología, de un conocimiento más profundo que el que se tenía antes. Otros autores han pretendido explicar el "boom" de la música antigua como un intento de negación del presente y del arte de nuestro tiempo por parte de algunos intérpretes.⁴⁷ Sin embargo, ninguna de estas visiones toma en cuenta ni logra explicar la estrecha relación que se ha dado entre los compositores del siglo XX y la música del pasado, y muy especialmente la que se dio en las décadas de los veinte y los treinta. Esta relación adoptó formas muy diversas: por una parte encontramos a compositores de vanguardia tocando y dirigiendo música antigua; otros muchos compusieron obras inspiradas en autores y formas musicales del pasado; algunos más utilizaron en sus obras instrumentos antiguos; otros arreglaron y/u orquestaron obras antiguas. Y la relación entre vanguardia y música del pasado no se limitó a los compositores. Ezra Pound, el poeta amigo de Dolmetsch, por ejemplo, organizaba lo mismo conciertos para difundir la obra de Vivaldi que la de Stravinsky o Varèse. También organizó conciertos en París para que George Antheil (1900-1959) presentara algunas de sus obras, como el ballet *Mécanique* (1925) escrito para 16 pianos, una pianola, percusiones, una hélice de avión, yunques, campanas, bocinas de automóviles y sierras circulares.⁴⁸ Esto no es precisamente negar el presente. Por su parte James Joyce, otro de los amigos de Dolmetsch y gran aficionado a la música antigua, no es un escritor que pretenda negar el presente, es el gran renovador de la novela de nuestro siglo. Otro fenómeno llamativo lo constituyen los numerosos solistas y grupos que se han especializado en la interpretación de música antigua y contemporánea, excluyendo de su repertorio al siglo XIX. Esto lo podemos ver ya en el director de coro

⁴⁵ Aaron Copland, "Nadia Boulanger", pp. 20-21.

⁴⁶ Haskell, p. 62.

⁴⁷ Véase por ejemplo, de Laurence Dreyfus, *Early Music Defended Against its Devotees*. Este es un extraño artículo en el que el autor, después de hacer lúcidas críticas a la posición epistemológica implícita en la visión del "progreso" del conocimiento histórico en la música antigua, parece no darse cuenta de las consecuencias de la crítica que ha hecho y pasa a proponer una explicación del auge de la música antigua en términos de neurosis, negación del presente, relaciones con el padre y búsqueda de un paraíso en el que todos seamos iguales.

⁴⁸ Antonio Navarro, "Ezra Pound, el músico", pp. 8-9.

inglés Richard Terry, quien a principios de siglo realizó en el campo de la música coral un trabajo equivalente al que Dolmetsch realizó en el campo de la música instrumental. Terry interpretaba con su coro música medieval, renacentista y de compositores ingleses contemporáneos como Elgar, Holst y Vaughan Williams. Por otra parte, cuando hacia 1920 trabajaba en la edición de obras religiosas de la época de los Tudor notó que sus “colaboradores más competentes en la transcripción y edición de música antigua eran a menudo jóvenes músicos de tendencias ultra modernas. Aquellos que se deleitaban en Scriabin y Stravinsky eran usualmente los más dispuestos a apreciar las obras del siglo XVI, mientras que los músicos que se habían detenido en Schumann y Brahms no veían nada en ellas.”⁴⁹

Es interesante hacer una breve revisión de la manera en que distintos compositores de la primera mitad de nuestro siglo se relacionaron con la música del pasado. Por un lado tenemos a los compositores que tocaban o dirigían música antigua. Entre ellos encontramos a Edgar Varèse, quien dirigió frecuentemente obras corales de música antigua. Alfredo Casella tocó el clavecín por un tiempo con la Société des Instruments Anciens Casadesus, grupo que tuvo actividad desde 1901 hasta poco antes de la Segunda Guerra Mundial y que se hizo famoso entre otras cosas por las falsificaciones de música antigua que integraban su repertorio.⁵⁰ Paul Hindemith tocaba regularmente la viola d’amore y compuso una sonata para el instrumento en 1922. Pasamos con esto a los compositores que escribieron obras para instrumentos antiguos. La viola d’amore fue utilizada, además de en la sonata de Hindemith ya mencionada, por Richard Strauss en su *Sinfonía Doméstica* y por Prokofiev en la Segunda Suite de *Romeo y Julieta*. También por Frank Martin en su *Sonata da chiesa* para viola d’amore y órgano. A principios de siglo se escribieron también obras para otros instrumentos antiguos. Entre todos ellos ocupa un lugar principal el clavecín. Para él escribieron numerosos compositores, algunos de ellos son Ferruccio Busoni con su *Tercera sonatina* (1915), Manuel de Falla que lo utilizó en *El Retablo de Maese Pedro* (1923) y en el *Concierto para clavecín y cinco instrumentos* (1926), Manuel M. Ponce en la *Sonata para clavecín y guitarra* (1926), Carl Orff le dedicó el *Pequeño Concierto para clavecín y alientos* (1927), Francis Poulenc el *Concierto Campestre* (1928), Walter Piston compuso una *Sonata para violín y clavecín*, Richard Strauss lo utilizó en la suite *Capriccio* sobre la ópera del mismo nombre de 1944, en la que además uso temas de Rameau y Gluck, Frank Martin en la *Pequeña Sinfonía Concertante* (1945) y el *Concierto para clave y orquesta* (1952) y Alexander Tansman en sus *Aires de Corte* para clavecín y guitarra.

La utilización de instrumentos antiguos responde a la búsqueda de nuevos timbres por parte de los compositores del siglo XX. En este sentido, el gran desarrollo del clavecín y de la guitarra en nuestro siglo ha contado con la presencia de dos artistas extraordinarios, Landowska y Segovia, pero también con un ambiente de rechazo al romanticismo y sus sonoridades que favorecieron el interés del público y de los compositores por nuevos timbres. Es llamativo, por otra parte, encontrar que los antecedentes de la música para “piano preparado” de nuestro siglo se hallan en intentos de dar al piano sonoridades de

⁴⁹ Citado por Haskell, p. 83. A42.

⁵⁰ María Luisa Henri Casadesus, esposa del fundador del grupo, fue quien en 1921 estrenó en París el *Homenaje a Debussy* para guitarra de Manuel de Falla interpretándolo en un arpa-laúd.

clavecín introduciendo distintos objetos en su interior. Mahler, para la presentación en 1910 de los movimientos de las Suites Orquestales de Bach que había arreglado, utilizó en lugar de un clavecín, cuyo sonido hubiera sido inaudible al lado de su gigantesca orquesta, un piano con una especie de tachuelas en los martillos.⁵¹ Manuel de Falla colaboraba con el poeta Federico García Lorca en la presentación de obras de títeres, arreglando música para una orquesta “compuesta de violín, clarinete, laúd y piano ‘convertido en clavicémbalo por medio de un periódico introducido entre las cuerdas’”.⁵²

Unos cuantos de entre los muchos compositores que escribieron obras en que se hallan referencias explícitas a la música del pasado, ya sea por la utilización de formas antiguas, por basarse en temas de compositores antiguos o por referencia explícita a algún compositor, son Paul Dukas en sus *Variaciones, Interludio y Final Sobre un Tema de Rameau*, Claude Debussy en el *Homenaje a Rameau*, Maurice Ravel en *Le Tombeau de Couperin* (1917), Benjamin Britten en las *Variaciones Sobre un Tema de Purcell (Guía Orquestal Para la Juventud)*, Ottorino Respighi en las *Suites de Aires y Danzas Antiguas para Laúd* (compuestas entre 1917 y 1932), Igor Stravinsky en *Pulcinella* (1919) sobre temas atribuidos a Pergolesi, Alfredo Casella en *Scarlattiana*, Julián Orbón en el *Concerto grosso para cuarteto de cuerdas y orquesta*, Heitor Villa-Lobos en las *Bachianas Brasileiras*, Mario Castelnuovo-Tedesco en obras como la *Sonata Homenaje a Boccherini* y el *Passacaglia Homenaje a Roncalli*, Manuel M. Ponce en el *Preludio y fuga sobre un tema de Handel* y las *Variaciones Sobre un tema de Cabezón*, Vaughan Williams en *Cinco retratos de la época Tudor* y la *Fantasia sobre un tema de Tallis* (1909), Arnold Schoenberg en su *Concierto para violonchelo* (1932) sobre motivos del compositor austriaco del siglo XVII Matthias Georg Monn, Alban Berg cita un coral de Bach en su *Concierto para violín* y emplea formas barrocas en algunos números de su ópera *Wozzeck*, Joaquín Rodrigo utiliza temas de Gaspar Sanz en su *Fantasia para un Gentilhombre*. Sigue un larguísimo etcétera.

Son también numerosos los compositores que han orquestado u arreglado obras antiguas, especialmente del barroco. Algunos de ellos son Anton Webern que orquestó la Fuga-Ricercata a 6 voces de la Ofrenda Musical de Bach; Schoenberg que también orquestó varias obras de Bach, Richard Strauss orquestó una serie de piezas de Couperin para un ballet, Carlos Chávez orquestó una Chacona de Buxtehude, Luciano Berio obras de Boccherini. También encontramos varios nombres conocidos entre los compositores que realizaron y prepararon ediciones de óperas antiguas. Ernst Krenek, por ejemplo, realizó una versión libre de *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi en 1933. El *Orfeo* de Monteverdi también fue revisado y adaptado por Carl Orff en 1925, y unos años después por Respighi.⁵³

Esta lista no pretende ser exhaustiva, de hecho se han mencionado únicamente algunas obras de los autores más conocidos. Se trataba sólo de enfatizar que el poner los ojos en la música del pasado es una actitud característica de la primera mitad del siglo XX, común a compositores de las más distintas tendencias. Todos ellos compartiendo un interés por el pasado que no existía en los autores de otras épocas. Es lo que dice Vivaldi en el

⁵¹ Haskell, p. 87.

⁵² Suzanne Demarquez, *Manuel de Falla*, p. 130.

⁵³ Cfr. Haskell, pp. 143-145.

fragmento de la novela de Carpentier que encabeza este trabajo, en donde, en amena charla con Handel y Scarlatti, está criticando la tremenda preocupación de Stravinsky y otros compositores del siglo XX “que llaman avanzados” por la música del pasado. Evidentemente la forma particular que adquiere esta presencia de lo antiguo en cada caso depende de la posición estética del compositor. Porque hay diferencias enormes entre lo que hacen Alban Berg y Joaquín Rodrigo, por poner un ejemplo. Este retorno a las fuentes antiguas de la música es una de las características del neoclasicismo musical que floreció en Europa en el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales. Como ocurre usualmente cuando se trata de cuestiones históricas, existen posiciones distintas sobre qué compositores pueden ser incluidos dentro del neoclasicismo. Algunos autores, por ejemplo, consideran a Schoenberg dentro de esta corriente. Otros lo estudian totalmente aparte. Más allá de si sus autores son o no neoclásicos, es importante señalar que la mayoría de las obras que hemos mencionado más arriba fueron escritas en los años del florecimiento de este movimiento.

Por otra parte, vale la pena aclarar que aun cuando intérpretes y compositores compartían un interés por la música del pasado, este interés no era exactamente igual en unos y otros, cada cual daba énfasis a lo que le interesaba. Cuando, por ejemplo, Hindemith tocaba música antigua no estaba interesado en prácticas “auténticas”, ni mucho menos. Tomaba todas las libertades que creía necesarias. Aunque hay que darle a Hindemith el crédito por haber presentado la primera versión con instrumentos antiguos (tomados de museos y colecciones privadas) del Orfeo de Monteverdi en 1954. Sin embargo hay algo que la mayoría de los compositores y los intérpretes de música antigua de estos años sí compartían: su anti-romanticismo. Esta es una de las principales características del neoclasicismo. Para entender esta reacción tenemos que situarnos en el momento histórico que se vivía en Europa. La Primera Guerra Mundial acababa de terminar y los europeos se hallaban todavía tratando de asimilar el absurdo y la brutalidad de la guerra a que condujeron al mundo. La reacción contra el romanticismo es parte del desencanto y la rabia que la guerra dejó. “Al rebelarse contra el mundo de sus padres, la generación más joven convirtió en uno de sus objetivos el reprochar al romanticismo del siglo diecinueve por haber engendrado actitudes que condujeron a la confusión artística (según lo veían ellos) de los años de preguerra, lo que era en sí un síntoma de la degeneración social y cultural que hizo posible la guerra.”⁵⁴ Esta reacción de intérpretes y compositores contra la “confusión” provocada por el romanticismo se manifestó de varias formas: en la búsqueda de unas bases sólidas y un orden que rigieran la actividad artística (y no sólo lo artístico; por ello muchos compositores de la época, como Casella y Stravinsky, fueron simpatizantes del fascismo italiano); en una estética musical en la que las obras valían “por su *presentación*, no por su *significación*”⁵⁵, es decir, el énfasis se hallaba puesto en los aspectos formales de la obra dejando de lado los matices emocionales de la música, importaba más saber cómo estaba hecha la obra que saber lo que decía; en pronunciamientos contra la “decadencia” provocada por el individualismo del siglo XIX, lo que en el campo de la ejecución se convirtió en el deseo de acabar con “el Artista” romántico y sustituirlo por un sobrio artesano “clásico”; en un ataque a la idea de progreso

⁵⁴ Alan Lesem, “Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined”, p. 528. A43.

⁵⁵ Adolfo Salazar, *La Música Orquestal en el Siglo XX*, p. 14.

artístico; etc.⁵⁶ En un artículo sobre Monteverdi de 1932 el compositor italiano Gian Francesco Malipiero dice algo que resume el sentir de la época: “Si vamos hacia las fuentes del arte musical antiguo seremos capaces de proyectarnos a nosotros mismos con mayor vigor hacia el futuro, evitando el abismo del caótico presente.”⁵⁷

La forma concreta que tomó la relación con el pasado, ya lo habíamos dicho, varió de un compositor a otro, matizada por distintas situaciones estéticas, políticas, etc. En el caso de los compositores italianos el neoclasicismo fue una manera de hacer frente a la dominación musical alemana a través de un regreso a la gran música instrumental italiana de principios del siglo XVIII, con el mismo sentido que la representación ya mencionada de óperas barrocas francesas en París. Para otros compositores, como Stravinsky, se trataba de “...construir una nueva música sobre el clasicismo del siglo dieciocho usando los principios constructivos de ese clasicismo.”⁵⁸ Para Schoenberg, en cambio, el uso que hacía Stravinsky de los principios constructivos del clasicismo era tan superficial como “ponerse la peluca de papá Bach” para componer. Schoenberg buscaba captar la esencia de la música del pasado para crear algo nuevo, de examinarlo para hallar las semillas de nuevos progresos. Cuando en una ocasión le preguntaron si creía que las técnicas por él desarrolladas podrían adquirir mayor importancia con el paso del tiempo, contestó “Pienso que hay una posibilidad de aprender algo de mis logros técnicos, pero creo que es mejor ir a aquellos hombres de quienes yo los aprendí; me refiero a Mozart, Beethoven, Brahms y Bach.”⁵⁹ También para Ernst Krenek la atonalidad tenía un vínculo más cercano con la música del siglo dieciocho que el neoclasicismo porque preservaba “la esencia del clasicismo, lo compacto y balanceado de su construcción”, tratando de “revivir el espíritu de las viejas formas, mientras que el neoclasicismo presentaba réplicas de las fachadas con interesantes grietas añadidas.”⁶⁰ El modelo a seguir para Krenek no era, sin embargo, Bach sino el contrapunto del compositor del siglo XV Johannes Ockeghem.

Por el lado de los intérpretes es importante mencionar a la figura de la clavecinista Wanda Landowska, que es la primera gran figura dentro de los ejecutantes de instrumentos antiguos. Hasta antes de ella la mayoría de los intérpretes tocaban algún instrumento antiguo como un instrumento secundario, adicional al instrumento moderno al que se dedicaran. También era frecuente que una misma persona tocara en un grupo de música antigua todos los instrumentos antiguos que hicieran falta, lo mismo clavecín que laúd, viola o flauta de pico. Landowska es la primera que se concentra del todo en el clavecín y que lo toca al mismo nivel técnico que los grandes virtuosos de los instrumentos modernos, ya sea piano o violín. Además tiene la gran personalidad e impacto ante el público que tienen los virtuosos. Eso hace que su figura trascienda las fronteras del público interesado en la música antigua, contribuyendo con ello a difundir enormemente tanto el repertorio del barroco como el interés por los instrumentos antiguos.

⁵⁶ Cfr. Alan Lessem, p. 532.

⁵⁷ Citado por Haskell, p. 79. Malipiero, además de su actividad composicional, editó las obras completas de Monteverdi, y algunas obras de Frescobaldi, Corelli, Tartini, Scarlatti y otros compositores del barroco italiano. A44.

⁵⁸ Stravinsky, citado por Alan Lessem, p. 533. A45.

⁵⁹ Entrevista con Halsey Stevens en el CD *Schoenberg: The Expressionists Years 1908-1920*, Sony Classical SMK 62 020. A46.

⁶⁰ Citado por Haskell, p. 85. A47.

Es interesante comparar la visión que Landowska tiene de la música de Bach con la que tenían Mendelssohn y sus contemporáneos un siglo antes. Dice Landowska:

“Las obras de Bach y de otros genios del pasado son vistas como cadáveres en los que todo el mundo encarna sus almas recientes.

Este sistema se reduce a arrancar una obra de arte de su época, su medio y a hacer de ella un objeto de introspección donde uno ve una catedral, otro un fino encaje, un tercero escucha lamentos, un cuarto ‘un campesino en la estepa’ y un quinto quizá no encuentre nada.

Pero nosotros los entusiastas, estamos atraídos no solo por las cualidades de un genio, sino también por el contacto vital con el pasado tan admirablemente distante y tan maravillosamente distinto de cuanto nos rodea. Estamos saciados de todo lo grande, poderoso, fuerte, intenso, cansados de este museo de monstruos y bestias terribles.

Nuestra alma está sedienta de imágenes más tiernas y sensibles, de un paraíso galante donde la brutalidad sea restringida. Estamos constantemente aturridos por los mares furiosos, torrentes de gritos apasionados para que nuestras almas fatigadas no puedan buscar la frescura en la música, que es serena, lúcida, intelectual, majestuosa y divinamente ingenua.

Hay oídos que no necesitan ser tratados a latigazos.

Existen imaginaciones que no necesitan ser golpeadas para despertar.”⁶¹

Es una visión totalmente distinta. Landowska reacciona contra las interpretaciones románticas, contra las interpretaciones llenas de “intensidad, bajos trepidantes y contrastes dinámicos exagerados”, contra las interpretaciones que encuentran en la música de Bach “sollozos, gritos de desesperación, intensidad trágica, la lucha de un alma introspectiva”. Ella encuentra en Bach en cambio una música de carácter pictórico, de alegría generosa, misterio y contrastes luminosos, piezas galantes, música que raya en lo frívolo.⁶² Que se haya dado una reacción como esta contra las interpretaciones románticas de Bach es natural en una época en que las vanguardias musicales están reaccionando contra el romanticismo. La visión de Landowska sería inconcebible en tiempos de Mendelssohn, de Liszt, de Wagner. En cambio resulta natural en tiempos de Poulenc y de Milhaud. Y esto no tiene nada que ver con interpretaciones de Bach más o menos auténticas. Aquí se trata de una verdad histórica mucho más grande y profunda: cada época reescribe la historia en función de su presente. Como ha dicho el historiador de la música Henry Raynor, “La historia no es meramente un registro cronológico de sucesos; es una explicación del pasado a través del presente, y del presente a través del pasado.”⁶³ Mendelssohn no podía ver a Bach más que a través del romanticismo, Landowska tenía que verlo a través del anti-romanticismo imperante en el París del grupo de los Seis. Junto con el presente, cambia la visión del pasado. Y es lógico que esto ocurra sobre todo en momentos de crisis: “...los periodos de estabilidad, propicios al sentimiento de satisfacción del presente, también

⁶¹ De “Las Manos Sutiles y los Cosacos del Teclado o de Cómo Interpretar a Bach”, p. 66. Landowska se refiere a Anton Rubinstein cuando menciona a quien encuentra “un campesino en la estepa”, ya que la Fuga en si bemol del II libro del Clave Temperado evocaba en Rubinstein esta imagen.

⁶² *Ibidem*, p. 61, 65.

⁶³ Henry Raynor, *Una Historia Social de la Música*, p. 6.

favorecen el consenso social en lo que se refiere a la imagen tradicional del pasado; en cambio, en los periodos de crisis y de oposición, cuando se quiebra dicha estabilidad, los hombres descontentos del presente tienden también a estar descontentos del pasado; entonces la historia se ve sometida a una reinterpretación en la perspectiva de los problemas y de las dificultades del presente.⁶⁴ Pero sobre el tema de la historia y de cómo cada generación la reescribe hablaremos extensamente en el capítulo cinco.

Por otra parte, la difusión y el interés por la música antigua en estos años se acelera gracias a la labor de destacados intérpretes que la tocan en sus conciertos, pero que no son especialistas en música antigua, o mejor dicho, que están interesados en el repertorio que encuentran en la música antigua, pero no en las prácticas de ejecución históricas. Este es el caso de las interpretaciones de las suites de chelo de Bach por Pablo Casals o de las transcripciones de música del renacimiento y del barroco que tocaban los guitarristas Andrés Segovia y Emilio Pujol. También contribuyeron a despertar el interés por muchos compositores entonces desconocidos las obras que tocaba el violinista Fritz Kreisler, compuestas por él y que atribuía a autores como Pugnani, Cartier, Francoeur, Porpora, Louis Couperin, el padre Martini o Stamitz.⁶⁵ Del mismo modo fueron importantes las suites para guitarra compuestas por Ponce y que él y Segovia atribuyeron a Alessandro Scarlatti y a Silvius Leopold Weiss.

Para nuestros propósitos lo más importante son los ideales interpretativos que propone el neoclasicismo y que serán adoptados íntegramente por los ejecutantes autenticistas de música antigua como la base de todo su programa. Así como los románticos trataban a toda la música con los criterios del romanticismo, aun cuando perteneciera a otra época, en adelante toda la música será tratada con los criterios interpretativos del neoclasicismo, que son en principio anti-románticos, pero que en el fondo comparten ideas fundamentales con el romanticismo. Del ideal interpretativo neoclásico hablaremos con todo detalle en el capítulo seis. Para resumir, en las palabras de Harry Haskell:

“El neoclasicismo, con su énfasis en la pureza de la línea y la despersonalización de la expresión musical, fue tanto una filosofía de la ejecución como una estética composicional. Stravinsky y Toscanini consideraban que el ejecutante ideal era aquel que era vocero del compositor, el que transmitía fielmente un texto musical. Con la bendición de la siguiente generación de musicólogos, este nuevo puritanismo se convirtió en el espíritu guía del movimiento de interpretación histórica después de la Segunda Guerra Mundial. En la forma practicada por sus partidarios más fanáticos, esto condujo a ejecuciones de un peculiar carácter neutro, en el que frecuentemente parecía importar poco si estaban tocando a Vivaldi o a Webern. Irónicamente, al reducir toda la música a un común denominador estilístico, estaban cayendo exactamente en aquello contra lo que decían estarse rebelando de la tradición romántica.”⁶⁶

⁶⁴ C. L. Becker, citado por Adam Schaff en *Historia y Verdad*, p. 327-328.

⁶⁵ Cfr. Haskell, pp. 74, 92, 93.

⁶⁶ Haskell, p. 93. A48.

3.6. Después de la Segunda Guerra Mundial.

En la creciente difusión de la música antigua en nuestro siglo tuvo un papel importante la participación de los medios masivos de comunicación, especialmente el disco y la radio. Ya desde principios de siglo había comenzado a desarrollarse con creciente fuerza la industria discográfica. En la medida en que fue creciendo la demanda del público por la música antigua, las compañías disqueras fueron incluyéndola en sus catálogos. Muchas de las grabaciones de música antigua formaban parte de antologías que buscaban presentar panoramas de la música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días, más o menos. Fueron varias las compañías que realizaron este tipo de antologías. Entre otras están las realizadas por la Columbia (History of Music by Ear and Eye), Parlophone (Two Thousand Years of Music) y HMV (History of Music in Sound).⁶⁷

En los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial surgieron, especialmente en Estados Unidos, numerosas compañías que apoyaron con gran entusiasmo la interpretación “auténtica” de música antigua: Musicraft, Technicord, Vox, Westminster, Concert Hall Society, Esoteric, Lyrichord, Renaissance, Timely, Discophiles Francais, Kantorei, Durium y Neglected Masterpiece Recording Society fueron algunas de ellas.⁶⁸ Esta proliferación no se debió únicamente a intereses artísticos o históricos. Después de todo las compañías disqueras son empresas comerciales y tienen que tener en cuenta criterios comerciales. Noah Greenberg, director del New York Pro Musica Antiqua, decía alguna vez:

“Sorprendentemente, no fueron quienes daban conciertos convencionales los que abrieron sus programas al repertorio de la música antigua, sino las compañías disqueras, y en su mayoría, no las grandes compañías (que hubieran podido fácilmente hacerlo) sino las pequeñas, que no podían contratar a los ensambles y solistas virtuosos que eran necesarios para vender grabaciones del repertorio convencional...”⁶⁹

Si lo pensamos bien, el hecho no es sorprendente. Para una compañía pequeña la única posibilidad de competir con las grandes empresas se hallaba en ofrecer un repertorio distinto al que estas manejaban o bien ofreciendo grabaciones del repertorio convencional en versiones sustancialmente distintas a las de los grandes virtuosos del momento, a quienes sólo las grandes compañías podían contratar. La grabación realizada por Dolmetsch de la sonata Claro de Luna de Beethoven en un fortepiano constituye un buen ejemplo. Realizada cuando Dolmetsch tenía una edad muy avanzada, el único interés que podía ofrecer era el fortepiano, no la calidad de la ejecución. Evidentemente, si una compañía podía convencer al oyente de que lo importante en una ejecución no es el intérprete, sino el compositor y el respeto a sus intenciones demostrado a través del uso de instrumentos antiguos y de ediciones “auténticas”, tenía más posibilidades de vender un disco. Es decir, el ideal neoclásico que ponía “el respeto a las intenciones del compositor” como criterio para determinar la calidad de una interpretación coincidía con los intereses comerciales de las pequeñas compañías disqueras. También una grabación de música que

⁶⁷ Cfr. Haskell, pp. 114-122.

⁶⁸ Haskell, p. 127.

⁶⁹ Citado por Haskell, p. 112. A49.

no hubiese sido grabada con anterioridad tenía mayores posibilidades de venderse. Un crítico animaba a los lectores a comprar las grabaciones hechas por Dolmetsch y su familia a pesar de todas las deficiencias de la interpretación ya que era improbable poder encontrar una mejor grabación de esa música.⁷⁰

La única de las grandes empresas grabadoras que dio un apoyo sostenido desde los años cincuenta a la música antigua fue la Deutsche Grammophon, con su serie Archiv. En ella se presentaban discos enteros dedicados a un compositor, no fragmentos de obras de varios autores como en las historias de la música que mencionábamos antes.

El interés de los medios masivos de comunicación por la música antigua llevó con el tiempo a la formación de grupos creados expresamente para grabar o para trabajar en radio. Así surgieron agrupaciones como el Collegium Aureum de Franz Josef Maier, creado para grabar música barroca y del clásico temprano para la compañía Harmonia Mundi, y la Academy of Ancient Music de Christopher Hogwood, creada para grabar para Decca.

La influencia de los medios masivos de comunicación en las cuestiones interpretativas no ha desaparecido. Habría que ser muy ingenuo para creerlo. En un artículo de Sanford Levinson y J. M. Balkin titulado “Law, Music, and Other Performing Arts”, los autores muestran cómo las grabaciones de música antigua en interpretaciones “auténticas” recomendadas por una publicación como el *Penguin Guide to Compact Discs* han ido aumentando rápidamente en número en los últimos años, hasta dominar casi totalmente la música barroca. Después señalan: “Con millones de discos de música clásica vendidos cada año sobre la base de las recomendaciones de *Gramophon* y otras revistas similares, es claro que las discusiones sobre la interpretación difícilmente se refieren tan sólo a cuestiones de expresión.”⁷¹

Es interesante preguntarse a qué factores se debe el éxito de las grabaciones “auténticas” de nuestros días. Sospecho que éste no se debe únicamente a las interpretaciones en sí. Creo que en algún punto es reflejo de actitudes que podemos encontrar en otros aspectos de la vida moderna, y que cierta gente compra una grabación “con instrumentos originales” por la misma razón por la que compra un yogur “sin nada artificial añadido”. Por cierto que la analogía con la comida es de Hindemith, quien criticando a aquellos de sus contemporáneos que se permitían hacer transcripciones decía: “No se les permite vender macarrones o mostaza descompuesta, pero nadie protesta por la forma en que socavan la salud mental del público alimentándolo con falsificaciones musicales.”⁷² De modo similar, hoy es posible encontrar en los Estados Unidos ediciones de clásicos de la literatura norteamericana que se anuncian porque contienen las erratas originales, es decir, reproducen todos los errores tipográficos presentes en la primera edición. Sería interesante investigar a qué responde esa búsqueda de la pureza original.

⁷⁰ Citado por Haskell, p. 115.

⁷¹ El artículo es citado y discutido por Taruskin, pp. 34-36, y es uno de los artículos escritos por abogados que en los Estados Unidos han señalado cómo los principios invocados por quienes insisten en interpretaciones musicales “auténticas” de manera más radical son exactamente iguales a los sostenidos por los sectores más conservadores y reaccionarios de la vida política norteamericana, que insisten en que las leyes no deben interpretarse, ni debe hablarse del “espíritu de las leyes”, sino que debe aplicarse su texto de manera literal. Taruskin pone como ejemplo de estas interpretaciones autenticistas de las leyes a dos abogados ligados al gobierno de Reagan. A50.

⁷² Citado por Haskell, p. 86. A51.

Por otra parte, si en un principio los musicólogos se habían sentido optimistas respecto a las posibilidades “educativas” de las grabaciones, hacia 1950 su actitud se había transformado en una seria preocupación, ya que la “autenticidad” se había convertido en una mera estrategia comercial. En 1942, por ejemplo, Frederick Dorian escribía lleno de optimismo:

“Una de las consecuencias directas de las grabaciones es la posibilidad que otorgan de mejorar el nivel interpretativo promedio. Con las ejecuciones de grandes músicos disponibles en discos, el intérprete mediocre tiene una invaluable oportunidad de guiarse con ejecuciones modelo. Perseverando, puede llegar a familiarizarse tanto con una interpretación resultado de una gran lectura que cierta dosis de corrección puede ser inyectada en sus ejecuciones.”⁷³

Diez años después, Otto Gombosi escribía preocupado por los efectos de las grabaciones: “Mientras que hasta ahora el diletantismo entusiasta de los grupos que tocan música antigua en instrumentos antiguos, frecuente y notoriamente no en la clase correcta de instrumentos antiguos, ha hecho poco daño y probablemente un pequeño beneficio, la nueva situación nos pone ante una emergencia...”. Otro musicólogo señalaba que: “Demasiado a menudo uno sospecha que el mercado, más que la fidelidad histórica y el gusto artístico y la inteligencia, es lo que impulsa las interpretaciones que se hacen para los discos.”⁷⁴

Son dignas de notarse en las opiniones anteriores las referencias a la “corrección” de una ejecución y al “daño” que puede hacer una interpretación. Expresiones como estas serán comunes en adelante en boca de los musicólogos. Esto es simplemente síntoma de un cambio en la forma de concebir la musicología que se dará en muchos musicólogos, y con ellos en amplios sectores de la comunidad musical interesada en la interpretación “auténtica” de la música antigua. Los musicólogos se sentirán cada vez menos como personas dedicadas a la investigación y cada vez más como los encargados de hacer que los intérpretes respeten la Suprema Verdad, esto es, “las intenciones del compositor”. Para cumplir con esta tarea los musicólogos dictarán normas precisas de ejecución y se encargarán de condenar a quien no las acate.

“Grabaciones como la del *Daniel* del New York Pro Musica y la arabizada *Carmina Burana* hecha por el Studio der frühen Musik en verdad conferían una especie de autenticidad inmediata a las muy personales y polémicas teorías en que se sustentaban. Mientras tales experimentos fueron presentados en congresos musicológicos y lugares similares, los académicos tenían una oportunidad de discutirlos y examinarlos *in camera* antes de que llegaran a ser del dominio público. Las modernas tecnologías de comunicación masiva pusieron este proceso en cortocircuito. De repente interpretaciones de música antigua estaban siendo calificadas como ‘auténticas’ con todos los recursos que los publicistas tenían a su disposición. El comercialismo de la industria discográfica añadió un nuevo y perturbador factor a la ecuación intérprete-académico-público.”⁷⁵

⁷³ Frederick Dorian, *The History of Music in Performance*, pp. 342-343. A52.

⁷⁴ Citados por Haskell, p. 128. A53.

⁷⁵ Haskell, pp. 128-129. A54.

La cita anterior muestra como incluso un crítico muy bien informado como Harry Haskell, cuyo libro ha servido de guía en muchas partes de este capítulo, se halla de pronto aceptando como algo natural la “ecuación intérprete-erudito-público”, esto es, los musicólogos velando por la seguridad y las buenas costumbres del oyente. Richard Taruskin ha descrito la situación de nuestra actual vida de conciertos en un párrafo que a primera vista parece una caricatura, pero que desafortunadamente tiene mucho de verdad:

“Los productores de obras eternas son los dioses, que se regocijan en su liberación del mundo (‘extramusical’) de las obligaciones sociales y dictan órdenes perentorias. Los que reciben las órdenes son los Nibelungos, sujetos escrupulosamente a llevar a cabo las intenciones de los señores para difundir su gloria, su propia vida condenada a una rutina estéril de conservación y transmisión. Ésta es la mitología de nuestra vida de conciertos. También hay una clase de Alberichs, por supuesto, Nibelungos (principalmente del podio, el teclado y la laringe) que aspiran a un poder divino, y que son justamente aplastados a causa de su arrogancia por críticos y pedagogos, los sacerdotes de la fe en la *Werktreu* [fidelidad a la obra, en alemán], aunque sus compañeros Nibelungos secretamente los incitan a seguir adelante y gozan de gran simpatía entre los mortales que habitan en la oscuridad de la sala.”⁷⁶

El problema de fondo con el que nos encontramos en esta segunda mitad del siglo es que de pronto se ha roto la separación entre investigación histórica y práctica artística. Dos actividades totalmente distintas en cuanto a objetivos y métodos se han visto de pronto confundidas y evaluadas con el mismo criterio: el criterio de la verdad. Si bien una actividad científica como la historia debe ser evaluada con criterios científicos, la práctica artística no puede ser evaluada de la misma manera, ni se le pueden imponer los resultados de cada nueva investigación. Sin embargo, al pretender juzgar una interpretación musical con estos criterios, la musicología ha adquirido un carácter normativo, transformándose en la disciplina encargada de dictar reglas a los intérpretes. Van unos cuantos ejemplos de esta musicología normativa y ansiosa de imponer “la verdad”:

El *New Grove Dictionary of Music and Musicians* en su artículo dedicado a la interpretación (Performance Practice) dice: “...los académicos deben tratar de establecer la cantidad de libertad permitida al intérprete...”. El proceso de interpretar un texto musical se reduce en este artículo a establecer “la cantidad y clase de desviación del ideal precisamente determinado que es tolerada (o incluso alentada) por los compositores”.⁷⁷

Recordemos el párrafo, citado en el capítulo uno, que define los objetivos de la serie de discos *Veritas* (los subrayados son míos):

“Las grabaciones en la serie *Veritas* de Virgin Classics ofrecen al oyente la posibilidad, no solamente de escuchar música antigua ejecutada **en el estilo auténtico**, sino también música del siglo diecinueve tocada en instrumentos de la época. **El objetivo es buscar la**

⁷⁶ Taruskin, p. 11. *Werktreu*, la fidelidad a la obra de arte, es el concepto romántico que está detrás de nuestra mitología y que más adelante discutiremos. A55.

⁷⁷ Howard Mayer Brown, “Performing Practice”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, A56. Esta idea tiene antecedentes en los trabajos del musicólogo norteamericano Carl Seashore, quien realizó estudios sobre la interpretación concebida como una “desviación” objetivamente mensurable del modelo constituido por la partitura. Al respecto véase Enrico Fubini, *Estetica della Musica*, p. 108.

verdad a través de una combinación de investigación académica, excelencia técnica y perspicacia interpretativa.”

En la presentación de David Cornish Becerra al libro *La Guitarra* de Miguel Limón se dice (subrayados míos):

“El trabajo que se presenta, será de utilidad **permanente** para quienes disfrutan de la interpretación y ayudará a **evitar errores** que se dan hasta en grabaciones que se utilizan para consulta o referencia.”⁷⁸

Nótese la concepción de la historia como una ciencia terminada, que ha establecido verdades permanentes e inmutables. Quien al realizar actividades científicas, como se supone que son la musicología y la historia de la música, sostiene haber hallado verdades eternas no está haciendo ciencia. Está haciendo ideología. De esta particular concepción de la ciencia hablaremos con detalle en el capítulo cinco. Por otro lado, y es lo que en este momento me interesa recalcar, esta cita ilustra muy claramente cómo se usa el argumento de la verdad histórica para descalificar determinadas ejecuciones, a las que se califica de erróneas. Es decir, dentro del medio musical las ideas en que se sustenta la interpretación historicista funcionan no como un conocimiento científico de la historia sino como justificación de una determinada forma de tocar y como descalificación de las que son distintas. Esto de ninguna manera es sorprendente. Recordemos que el surgimiento del movimiento de interpretación historicista está vinculado sólo parcialmente al desarrollo de la musicología, es decir, este desarrollo es sólo un factor entre otros muchos en este desarrollo, y de ninguna manera el más importante. La interpretación historicista no surge como una búsqueda científica de la verdad sino como una reacción ante las interpretaciones románticas. En este sentido el conocimiento histórico es sólo una herramienta utilizada en general más como ideología que como conocimiento.

Creo que por el momento basta para ilustrar lo dicho.

La difusión por parte de los medios masivos de comunicación de este ideal de pureza, de una ejecución firmemente basada en criterios “científicos”, llevará al nacimiento de un nuevo tipo de oyente. Este es un escucha que no se deja llevar por la emoción y el sentimiento que le produce la música y se siente orgulloso de ello, lo considera un signo de su superioridad. Tampoco se preocupa demasiado por comprender el sentido de la obra que escucha. En cambio, está tremendamente interesado en saber qué edición utilizaron los intérpretes y cuándo fue construida la viola da gamba. Este oyente no está dispuesto a dejarse engañar por aquellos intérpretes que no se apegan a “las prácticas interpretativas de la época”. Para él, la fidelidad al texto del compositor constituye el fin último de la música. Es el oyente resentido.⁷⁹

Pasemos ahora a los intérpretes. Después de la guerra ocurrieron dos fenómenos totalmente opuestos. Por un lado, comenzaron a dedicarse a los instrumentos antiguos numerosos ejecutantes sin preparación que no habían podido sobresalir en el medio

⁷⁸ Daniel Limón, *La Guitarra*, p. 5.

⁷⁹ El nombre y la caracterización de este oyente son de Theodor W. Adorno. Adorno lo compara con otros tipos de oyente: el experto, el buen oyente, el oyente culto, el oyente emocional, el oyente “distruido” y el indiferente. Su análisis puede encontrarse en el libro *Introducción a la Sociología de la Música*.

musical convencional, y que encontraron en la música antigua un repertorio técnicamente fácil y una competencia mucho menor, dado el número comparativamente pequeño de instrumentistas dedicados a los instrumentos antiguos. Esto incluyó una explosión de señoritas adineradas que, seducidas por la personalidad de Landowska, decidieron ser clavecinistas. Esto puede hacernos entender el mordaz comentario que hacía el pianista Walter Gieseking en 1941: “Si no fuera por el hecho de que varias de mis amables colegas prefieren este instrumento, hasta diría, no sin cierto veneno, que sólo utilizan el cembalo aquéllos cuya técnica no es suficiente para tocar el piano. Pero esto realmente sería muy poco cortés, ante todo tratándose de damas...”⁸⁰

Por otro lado, numerosos músicos de gran talento y sensibilidad comenzaron a buscar en el mundo de la música antigua una manera distinta de hacer música, distinta a la que ofrecían Conservatorios, orquestas tradicionales, etc. y que les parecía un reflejo de la crisis generalizada que vivía el mundo. En la segunda posguerra, la reacción de muchos de estos músicos siguió siendo contra el romanticismo, pero también contra figuras de la vieja guardia como Dolmetsch y Landowska.

Para muchos, al hacer música antigua se trataba de reencontrar en la música algo más que una bella superficie, de rescatar su sentido, algo que se ha perdido en la crisis de nuestra época, que sólo escucha de la música del pasado su sonoridad “agradable” y que opone a la dura sonoridad de nuestra música contemporánea. Encontrar sentido en la música del pasado para darle sentido a la música contemporánea es el objetivo. Nikolaus Harnoncourt refleja nítidamente esta posición:

“Nos encontramos hoy en un dilema si es que continuamos creyendo en el impacto de la música, en su poder de cambiarnos, ya que la situación espiritual generalizada de nuestro tiempo ha desplazado a la música de su posición principal a una marginal, convirtiendo lo que era una fuerza transformadora en algo simplemente bonito. No debemos conformarnos con esto; de hecho, si yo creyera que este es el destino inevitable de nuestro arte, inmediatamente dejaría de hacer música.

Creo entonces, con esperanza cada vez mayor, que pronto nos daremos cuenta de que no podemos renunciar a la música, y la reducción insensata de la que hable es una renuncia, de que podemos sin titubear entregarnos al poder y al mensaje de la música de Monteverdi, Bach o Mozart. Mientras más profunda y totalmente tratemos de entender esta música, más nos daremos cuenta de lo que esta música es, más allá de la mera belleza, cómo nos penetra y nos inquieta con la diversidad de su lenguaje. Y finalmente, una vez que hayamos comprendido la música de Monteverdi, Bach y Mozart tendremos que encontrar el camino que nos lleve de regreso a la música de nuestro tiempo, la música que habla nuestro propio lenguaje, que encarna nuestra cultura y nos impulsa hacia adelante. ¿No es el hecho de que el arte ya no afecte poderosamente nuestras vidas lo que está en la base de mucho de lo que hace a nuestros tiempos tan desapacibles y terribles? ¿No nos estamos reduciendo con una vergonzosa falta de imaginación al lenguaje de lo ‘decible’?”⁸¹

⁸⁰ Walter Gieseking, “La Interpretación de Bach en el Piano de Cola”, en el disco *Walter Gieseking Interpreta a Johann Sebastian Bach*, Heliodor 14074.

⁸¹ Harnoncourt, p. 12. A57.

En la reacción contra ese mundo decadente, los músicos no podían valerse de los caminos expresivos del romanticismo. Tuvieron que buscar nuevos caminos expresivos. Y al hacerlo revitalizaron la vida musical del siglo XX. Las grandes figuras de la música antigua en estas últimas décadas de nuestro siglo son músicos que, al igual que Landowska antes, dominan totalmente la técnica de su instrumento y que han conseguido interpretaciones de una gran profundidad musical y de una gran frescura. Sin embargo, muchos de sus partidarios no ven en esto su aporte más importante. Más bien se empeñan en defender una visión que niega esto y, que mantiene a muchos músicos de nuestro tiempo atados.

No todos los intérpretes de instrumentos antiguos se han sentido alejados de la música contemporánea. En nuestro tiempo son muchos los ejecutantes que tocan tanto música antigua como contemporánea. Algunos de ellos son el laudista y guitarrista Julian Bream y el flautista Frans Brüggen, por citar sólo dos nombres conocidos. En México podemos mencionar dos casos similares: el guitarrista Gonzalo Salazar y el flautista Horacio Franco.

También son numerosos los compositores que han seguido escribiendo para instrumentos antiguos, aunque con una estética totalmente distinta a la de la primera mitad de nuestro siglo. Algunos de ellos: Luciano Berio (*Gesti* para flauta de pico), Karlheinz Stockhausen (*Spiral* para flauta de pico amplificada), John Cage (*HPSCD* para clavecín amplificado y cinta). También han utilizado el clavecín Xenakis, Ligeti, Elliot Carter y Milton Babbitt.⁸² En México son varios los compositores que en los últimos años han escrito también para flautas de pico, entre otros Marcela Rodríguez, Ana Lara, Mario Lavista y Daniel Catán. Para clavecín han escrito Joaquín Gutiérrez Heras, Manuel Enríquez y Ernesto García de León, por citar sólo algunos.

Es importante también señalar cómo se ha ido extendiendo la idea de interpretar en estilo, abarcando épocas cada vez más cercanas a nosotros. Hoy son numerosos los estudios sobre “las prácticas generales de ejecución” del siglo XIX. En este caso hay una diferencia fundamental con otras épocas: contamos con grabaciones que ilustran la manera de tocar de numerosos intérpretes formados en la segunda mitad del siglo XIX. Esto plantea un reto enorme a las ideas en que se sustentan las interpretaciones autenticistas. Profundizaremos en esto más adelante.

3.7. Breve conclusión.

En este capítulo, más que hacer una historia detallada del renacimiento de la música antigua en nuestros días, quise señalar algunos momentos que pudieran mostrar algo que es evidente, pero que sin embargo muchos se empeñan en pasar por alto: el papel que juega la música “antigua” en nuestras vidas y la forma en que la encaramos no es resultado de una pura y desinteresada búsqueda de la verdad hecha al margen de la historia. Bach era un sujeto de la historia, y la visión que tuvo de su obra y la de sus predecesores respondía tanto a su personalidad como a la cultura dentro de la que vivió, eso es innegable. Pero del mismo modo es innegable, aunque se pretenda guardar silencio sobre este hecho, que el clavecinista Gustav Leonhardt, por poner un ejemplo, también es un sujeto de la historia y su visión tanto de la obra de Bach como de la música del siglo

⁸² Véase Haskell, pp. 171-172.

XX están determinadas tanto por su personalidad como por la sociedad en la que vive. Es decir, por una determinada sociedad europea que está perfectamente localizada en un intervalo de tiempo, en un punto de la historia. En este sentido, su manera de ejecución necesariamente refleja las prácticas de ejecución del siglo XX. El negar o silenciar este hecho es simplemente una consecuencia del ideal neoclásico del intérprete. Para poder sostener este ideal es necesario negar la historicidad del ejecutante: si el intérprete es un mal necesario, un ser que debe tratar de desaparecer, o por lo menos de “interferir” al mínimo⁸³, es también inaceptable que permita que su historicidad interfiera con el mensaje del compositor. Este ideal supone que el intérprete debería ser un ser al margen de la historia. Lo cual es simplemente imposible.

Ojo. Reconocer este hecho de ninguna manera implica que nuestro conocimiento histórico sea falso ni que sea inútil.⁸⁴ La información con que ahora contamos sobre nuestra historia musical **no puede ni debe** ser ignorada por ningún músico, ningún crítico, ningún musicólogo. Pero toda esa información sobre el pasado tiene que estar acompañada por una visión crítica del presente y una visión crítica de cómo, por qué y para qué llegamos a reunir todos esos datos históricos. Sólo así esa información y ese conocimiento dejarán de ser un conjunto de normas que se imponen a nuestra práctica artística para convertirse en las herramientas que nos permitan formar un criterio estético y musical. En las palabras de Richard Taruskin:

“Lo que persigo, en una palabra, es liberación: solamente cuando sabemos algo sobre los orígenes de nuestras prácticas y creencias contemporáneas, cuando sabemos algo sobre las razones por las que actuamos y pensamos como lo hacemos, y cuando somos conscientes de las alternativas, podemos de alguna manera decir que somos libres para elegir nuestra manera de actuar y de pensar, y hacemos responsables de ella.”⁸⁵

⁸³ Dice Christopher Hogwood “Es imposible no interpretar. No puedes erradicarte a ti mismo, pero puedes interferir más o menos.” Lindsay Kemp, “...Never Too Late”, p. 51. A58.

⁸⁴ En el capítulo cinco haremos una detallada discusión de cómo el conocimiento histórico puede ser cierto, pero al mismo tiempo es necesariamente parcial.

⁸⁵ Richard Taruskin, *Text and Act*, p. 19. A59.

4. Dos conceptos distintos de autenticidad.

En el capítulo uno vimos muchas opiniones encontradas sobre cómo encarar la interpretación, sobre lo que debe hacer el intérprete para llegar a una buena ejecución musical. En el capítulo tres revisamos brevemente el contexto histórico en que se han dado algunas de estas formas de interpretar. Vamos ahora a intentar ordenar esta diversidad de opiniones, tratando de agruparlas de alguna manera.

4.1. Interpretación objetiva e interpretación subjetiva.

Una clasificación de las distintas formas en que los ejecutantes encarar la interpretación fue realizada por Frederick Dorian en su libro *The History of Music in Performance. The Art of Musical Interpretation From the Renaissance to our Day*. En él, Dorian señala que existen dos clases de interpretación: objetiva y subjetiva. Según su clasificación, los intérpretes objetivos son aquellos que tienen como norma fundamental respetar las intenciones del compositor, en tanto que los intérpretes subjetivos son los que se valen de la música para expresarse a sí mismos sin prestarle atención a las intenciones del compositor. El director de orquesta argentino Efraín Guigui, quien comparte el punto de vista de Dorian, ha expresado de forma muy clara en qué consisten estas dos maneras “básicas y opuestas de encarar la interpretación:

- 1) Interpretación objetiva: El intérprete supedita su propio sentir al estilo, personalidad e intenciones del compositor.
- 2) Interpretación subjetiva: El intérprete expresa su propio sentir, tomando preponderancia su propio estilo y personalidad sobre los del compositor.”¹

En su libro Dorian hace un recuento de la historia de la música y señala que en cada época ha predominado alguno de estos dos tipos de interpretación. La última sección del libro de Dorian se titula “El Presente Objetivo”, ya que según él, en nuestro siglo la interpretación objetiva e histórica ha llegado finalmente a imponerse, llevando a todos los ejecutantes de nuestro tiempo a tener como norma fundamental la idea de “corrección”.² Para Dorian la autenticidad consiste en “la realización *objetiva* de los deseos del autor”³ y por lo tanto la interpretación objetiva es la única a la que se puede llamar auténtica.

Es fácil mostrar que esta clasificación no resulta adecuada, ya que no describe de manera fiel lo que ocurre en la realidad y oculta un hecho que es esencial para entender los orígenes y los cambios de la idea de autenticidad. Es decir, para entender las ideas interpretativas fundamentales de nuestro siglo.

Veamos la siguiente cita.

“La primera regla de la interpretación es comunicar las intenciones del compositor con escrupulosa fidelidad... transmitir sus pensamientos sin cambiar o quitar nada. El mayor mérito del virtuoso consiste en empaparse completamente con la percepción musical de la partitura, sin introducir modificaciones propias.”⁴

¹ Efraín Guigui, notas para un curso de dirección de orquesta. Proporcionadas directamente por el autor.

² Dorian, *The History of Music in Performance - The Art of Musical Interpretation From the Renaissance to our Day*, p. 311.

³ Dorian, p. 27.

⁴ Dorian, p. 283. A60.

¿En qué categoría incluiría el lector al intérprete que expresó esta opinión? Su interés principal es evidentemente respetar las intenciones del autor. Según las definiciones de Dorian y de Guigui se trata de un intérprete objetivo. Y bien, no es así. Las palabras anteriores son de Richard Wagner, a quien Dorian señala específicamente como un buen ejemplo de lo que es un intérprete subjetivo. Lo que Wagner se propone hacer es exactamente lo mismo que se propone, por ejemplo, Gustav Leonhardt: respetar fielmente el pensamiento del autor.

En este caso vemos que considerar a Wagner como un intérprete subjetivo no responde en realidad a la actitud hacia el compositor expresada por Wagner, sino a un juicio de Dorian sobre su manera de “respetar las intenciones del compositor”. Es decir, Wagner es un intérprete subjetivo según Dorian por *la forma* en que se apega a las intenciones del compositor, no porque no se interese por ellas. Al no tomar en cuenta la actitud de Wagner hacia el compositor Dorian pierde de vista un hecho que es de capital importancia para entender las prácticas interpretativas de los siglos XIX y XX: no existe prácticamente ningún intérprete que no pretenda respetar las intenciones del compositor. Este es el principio fundamental sobre el que está construida toda la actividad de la música “clásica” en estos dos siglos. Invito al lector a que relea las opiniones sobre la interpretación que hemos visto en los capítulos precedentes. Con la única posible excepción de Vladimir Horowitz,⁵ todos los demás intérpretes, críticos y musicólogos están preocupados por las intenciones del compositor. La diferencia en lo que pretenden hacer no se halla en su actitud hacia el compositor, como ha planteado Dorian, sino en otra cosa: en su manera de entender qué son las intenciones del compositor.

Estas diferencias en la manera de concebir las intenciones del compositor son resultado de una diferencia de concepción sobre una cuestión básica, mucho más importante que *las intenciones del compositor*. La diferencia estriba en la manera de concebir qué es la obra de arte en música. Puede parecer sorprendente, pero en la música este es un problema fundamental, para el que no existe una solución única. Comparemos con lo que ocurre en la pintura, por ejemplo. Todo el mundo está de acuerdo en que *El Guernica* de Picasso es un objeto perfectamente determinado sobre cuya identidad no hay posibilidad de discusión. Podría ocurrir, sí, que hubiéramos cometido un error y que estuviéramos considerando como original a una reproducción. Pero aún en este caso sabemos claramente a qué nos referimos cuando hablamos del “original” y a qué cuando hablamos de “la reproducción”. Sabemos que el original es el objeto pintado por Picasso y la reproducción un objeto que intenta copiar el cuadro original. Pero no es tan evidente definir qué es la Novena Sinfonía de Beethoven. ¿Es la partitura, es lo que suena como resultado de leer la partitura en un concierto, es lo que suena cuando se reproduce de manera adecuada un disco donde “está” grabada, es el patrón sonoro que Beethoven imaginó, es lo que sonó cuando fue ejecutada por primera vez en público, o es alguna otra cosa? ¿La música es un determinado patrón sonoro o es “algo” que se expresa a través de los sonidos? El “espectador” contempla directamente la obra de Picasso, pero aparentemente nunca escucha directamente la obra de Beethoven, sino siempre una “reproducción” de ella. O puede leer una partitura que la *representa*. Esta discusión no es sencilla, y versa sobre cuestiones estéticas y filosóficas, no es una discusión que pueda resolverse con argumentos históricos. Aquí

⁵ Por su interés en la música y en el público más que en el compositor, Taruskin considera a Horowitz uno de los intérpretes menos románticos de nuestro siglo. Un poco más adelante veremos por qué.

no pretendemos llegar a responder estas preguntas, pero sí vamos a mostrar que las diferencias entre los intérpretes objetivos y subjetivos de Dorian y de Guigui no responden a consideraciones “éticas” sobre la relación entre el compositor y el intérprete, sino a concepciones estéticas y filosóficas distintas, pero que parten del mismo principio, del respeto a las intenciones del compositor. Esta idea tiene su origen en el concepto romántico de *la fidelidad a la obra de arte*, la *Werktreue* alemana.

4.2. Autenticidad "de espíritu".

Si los intérpretes subjetivos de Dorian también están preocupados por respetar las intenciones del compositor, ¿qué es entonces lo que los diferencia de los intérpretes objetivos? Porque tenemos que coincidir con Dorian en que hay algo que diferencia a Wagner de Leonhardt. Como habíamos señalado, esta diferencia estriba en la concepción de lo que son las intenciones del compositor. Para estos intérpretes, la autenticidad, el respeto a las intenciones del compositor, consiste en transmitir el espíritu de su música, no tanto en respetar exactamente la letra impresa. Por eso preferimos catalogarlos bajo la etiqueta de la autenticidad *de espíritu*, y no de la subjetividad. El término ha sido acuñado por el mismísimo Dorian, en un párrafo que contradice lo que sostiene en la mayor parte de su libro, en el que habla de que en ciertos casos es posible realizar cambios en la orquestación (habla de los cornos en el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven) con el fin de realizar lo que el autor hubiera deseado pero que por alguna razón no era posible en su tiempo. Dice que en un caso así tenemos “...objetividad de espíritu más que del texto.”⁶

Quien adopta la idea de que la autenticidad consiste en transmitir el espíritu de la música, parte del supuesto de que la obra musical no son los sonidos simbolizados en la partitura, sino algo que se expresa a través de ellos y que debe ser aprehendido por el intérprete. Y es esto que se expresa con sonidos lo que el intérprete debe esforzarse por comunicar. La dificultad (o la riqueza, según como se vea) de esta concepción radica en que no permite establecer reglas precisas para conocer las intenciones del compositor, ya que la partitura es sólo una manera de codificar un patrón sonoro que es solamente la materia de la música, el medio usado para expresar su esencia, que es una cosa distinta. Veamos lo que dice Casals al respecto:

“Algunos creen que existe un estilo Bach, un estilo Mozart, etcétera, y que al intérprete le incumbe perseguir la reconstitución objetiva de ese estilo. Es evidente que cada gran maestro posee su estilo propio, ya que la creadora por excelencia, la vida, nos demuestra que el ser más humilde posee sus particularidades. Por consiguiente, ¿cómo no las ha de poseer un gran maestro? Ahora bien, el intérprete, mediante la partitura que tiene ante sus ojos, debe esforzarse por reconstituir no una pretendida objetividad, sino la variedad de estados de ánimos que engendraron esa partitura, y siempre según la resonancia verídica que despiertan en su espíritu.

¡Ese fetichismo de la objetividad, parece mentira! ¡Cómo influye en las ejecuciones defectuosas! ¡Cuántos excelentes instrumentistas están obsesionados aún por la nota escrita y, sin embargo, ésta no es más que un medio limitadísimo de expresión!

⁶ Dorian, p. 318.

Los grandes maestros pueden haber sido tan concienzudos como se quiera al escribir sus partituras, *pero siempre es un estado de ánimo trascendente el que ha guiado su pluma (llamémosle 'sentimiento', 'pasión', 'ensueño'). Todo esto (una variedad ilimitada) no puede consignarse con notas y, a pesar de los pesares, hay que reconstituirlo por medio de notas. ¿Existen reglas precisas para esta re-creación? Yo no las veo.*"⁷

La esencia de la música es entonces la expresión de un "estado de ánimo trascendente", que se expresa a través de sonidos codificados con símbolos en una partitura. Esta visión supone una autenticidad que no se alcanza, no se puede alcanzar, a través del conocimiento histórico, sino de manera intuitiva, ya que los compositores no suelen dejar referencias verbales explícitas sobre el estado de ánimo que ha engendrado su obra (suponiendo que un "estado de ánimo trascendente" se pueda expresar verbalmente). El conocimiento de las intenciones del compositor sólo puede alcanzarse a través de las reacciones subjetivas del ejecutante ante la música. Son estas reacciones las que pueden permitir al ejecutante conocer las más profundas intenciones del autor.⁸

Es decir, el intérprete considera que su labor comienza una vez que ha logrado reproducir el patrón sonoro indicado por la partitura. Partiendo de este, debe adivinar qué es lo que el compositor quiso expresar, cuál es el "estado de ánimo trascendente" que lo llevó a escribir la obra en cuestión. Veamos otra opinión de Casals al respecto:

"Primero hay el hecho de la notación. Por ella es como el intérprete conoce las obras: éste recorre en sentido inverso la trayectoria del compositor, el cual 'ha hecho su música' (dándole su viva significación) antes de notarla o mientras la estaba notando. Por lo tanto, el corazón y la médula de esta música es una improvisación que el autor se esforzó posteriormente en 'notar'. En cambio, para el intérprete, la obra se presenta como exactamente lo contrario de una improvisación: como algo 'notado' (signos fijos y forma inmutable), cuyo sentido debe descifrarse y cuyo enigma hay que adivinar más tarde, a fin de penetrar hasta la misma obra que se trata de hacer revivir."⁹

La interpretación, en el sentido de llegar a conocer las intenciones del compositor, se inicia cuando el ejecutante ha terminado de descifrar los símbolos en la partitura, cuando cuenta con su imagen sonora. Y una vez que el intérprete consigue una comprensión de la esencia de la música que está detrás de los sonidos, puede revisar la forma en que ha descifrado los símbolos en la partitura. Esta forma de entender la autenticidad no necesariamente contradice la idea de que es necesario contar con información sobre la forma histórica en que opera la notación. Pero sí sostiene que las intenciones del compositor no se limitan a los hechos relacionados con

⁷ Corredor, *Pablo Casals Cuenta su Vida. Conversaciones con el Maestro*, p. 217. El subrayado es mío.

⁸ En el capítulo seis (sección 6.1.4.1.) haremos algunas importantes precisiones a estas afirmaciones, que no son del todo exactas. Sobre todo veremos que estas "reacciones subjetivas" pueden explicarse en términos culturales y que lo que aquí llamamos "intuición" responde a mecanismos semióticos precisos.

⁹ Corredor, p. 218.

la notación. Como ejemplo tomemos el caso de Arnold Dolmetsch, que vimos en el capítulo pasado. Para él era fundamental conocer las prácticas interpretativas del pasado, pero complementaba este conocimiento con resultados intuitivos. Recordemos su insistencia en comprender "...lo que los Antiguos Maestros *sentían* de su propia música, [...] cuál era el *espíritu de su arte*."¹⁰ Lo mismo podemos decir de Landowska. En una de las citas del capítulo uno la vemos insistir en la necesidad del conocimiento musicológico, pero para ella la autenticidad no era cuestión de "recrear el pasado de manera literal sino de honrar su espíritu."¹¹

El considerar que la música expresa una esencia a través de sonidos, y que estos no son la música en sí, evidentemente justifica plenamente las transcripciones. Después de todo, si la música es algo que se comunica con sonidos, no importa tanto el medio sonoro que se utilice, con tal de que se exprese la esencia de la música. Esto reduce la importancia de ciertos factores musicales como el timbre, que pasa a ocupar un plano secundario, no esencial. Lo mismo puede decirse de ciertos aspectos del estilo interpretativo: no son importantes en sí mismos, sólo como posibles medios de lograr comunicar la esencia de la música.

Una aplicación radical de esta manera de entender la interpretación puede llevar, y ha llevado en algunos casos, a ejecuciones en que por "respetar" las más profundas intenciones del compositor, el "espíritu" de su música, se modifica radicalmente el texto. Un ejemplo de un caso extremo de este tipo, aunque realizado por un compositor y no por un intérprete, es el que comenta el compositor Peter Maxwell Davies:

"Desde hace mucho he estado fascinado por la música de Purcell, pero totalmente fastidiado por las bienintencionadas ejecuciones 'auténticas', que posiblemente realizan cada ritmo de doble puntillo correctamente pero no comunican nada de la intensidad de sentimiento de Purcell, de su sentido de la diversión o de su pura originalidad. Siento el más profundo respeto por los 'grandes' compositores del pasado, pero no tengo ningún sentimiento de servil veneración hacia ellos; después de todo, ellos eran personas vivas y reales, no sacerdotes... La pureza musical en estas cuestiones es tan interesante como la pureza moral. Estoy seguro de que mucha gente considerará mis realizaciones de Purcell completamente inmorales."¹²

Lo anterior lo dice a propósito de su *Fantasia and Two Pavanes after Henry Purcell*, en que transforma estas danzas en foxtrots, burlándose a su manera de los puristas dentro del movimiento de la interpretación autenticista. Sin embargo, su posición no es la común, ya que la inmensa mayoría de los intérpretes de los siglos XIX y XX han aprendido a partir de la veneración a los "grandes compositores". Usualmente todas las interpretaciones se defienden, incluso cuando se modifica el texto, invocando el respeto a los grandes compositores.

¹⁰ Véase nota 29 del capítulo tres.

¹¹ Haskell, *The Early Music Revival. A History*, p. 52. A61.

¹² Citado por Haskell, p. 173. A62.

Me interesa insistir en que esta manera de ver la música no puede cuestionarse en términos históricos ni musicológicos; no es una cuestión que dependa de que alguien sea “objetivo” o “subjetivo”, ni de ser bueno o malo con el compositor. Únicamente puede ser cuestionada en términos filosóficos y estéticos puesto que es una posición estética. Y como posición estética ha sido defendida por algunos filósofos. Vale la pena destacar entre ellos a Teodoro Adorno, por la crítica que realizó a las ideas de los autenticistas. Dice Adorno: “La partitura musical no es idéntica a la obra... devoción al texto significa el esfuerzo constante de comprender aquello que ésta oculta.” Harry Haskell resume la posición de Adorno como sigue: “El significado o esencia de una pieza de música existía independientemente de su sonido; por lo tanto las interpretaciones históricas, al realzar los componentes superficiales de sonoridad y estilo, en realidad dificultaban a los oyentes modernos el aprehender la ‘substancia intrínseca’ de la música de Bach.”¹³

Acabamos de mencionar a un filósofo de nuestro siglo, pero la discusión sobre la naturaleza y esencia de la música es casi tan antigua como la filosofía misma. Encontramos antecedentes de la visión de la música como un arte cuya esencia son los distintos estados de ánimo ya en Platón, en el libro X de *La República*, donde discute las emociones que cada uno de los modos griegos transmitía. Aristóteles en el libro Octavo de *La Política* también discute sobre música y dice: “En las obras musicales... hay directamente imitaciones de estados morales.”¹⁴ En términos semióticos podemos decir que esta posición supone que la música es exosemántica, es decir, que es capaz de transmitir significados no musicales o extra musicales.¹⁵

Una última consideración sobre esta posición. Aquí la he llamado por comodidad “autenticidad de espíritu” aunque en rigor no es adecuado utilizar el término “autenticidad” para describirla. Son quienes veremos en la siguiente sección los que han utilizado la idea de autenticidad como bandera, por lo que en adelante cuando hablemos de “autenticistas” será en referencia a quienes defienden la idea de la autenticidad “sonora”, a menos que se especifique otra cosa.

4.3. Autenticidad “sonora”.

“Todos estos malentendidos tienen por causa que la gente quiere buscar siempre en la música cosas que nada tienen que ver con ella. Lo importante para ellos es saber qué expresa y lo que el autor tenía en su mente cuando la componía. No llegan a comprender que la música sea un fin en sí, independientemente de lo que pueda sugerir. De otro modo, la música no les interesa más que en tanto aborda categorías de cosas que están fuera de ella, pero que evocan en ellos sensaciones familiares.

La mayor parte de la gente ama la música porque cuentan [sic.] con encontrar en ella emociones tales como la alegría, el dolor, la tristeza, una evocación de la naturaleza, un tema de ensueño o también el olvido de ‘la vida prosaica’. Buscan en ella una droga, un *doping*. Poco importa que esta manera de comprenderla esté expresada directamente o a través de un velo de sensaciones artificiales. Poco valdría la música

¹³ Ambas citas se encuentran en Haskell, p. 180. A63.

¹⁴ Aristóteles, *Política*, Libro Octavo, p. 306.

¹⁵ Véase nota 19.

si estuviere destinada a eso. Cuando la gente haya aprendido a gustar de la música por sí misma, cuando la escuchen de otra manera, su regocijo será de un orden mucho más elevado y más potente, y les permitirá juzgar la música en otro plano y les revelará su valor intrínseco.”¹⁶

Creo que difícilmente se puede ser más radical que Stravinsky en el fragmento anterior al rechazar la posición que vimos en la sección precedente. La música no es más que música y no expresa nada más que música, nada más que “un orden entre el hombre y el tiempo”, en las palabras del propio Stravinsky.¹⁷ Evidentemente esta posición distinta conduce a una manera distinta de entender la interpretación. Vamos a verla.

Considerar que la música es un patrón sonoro, que los sonidos en sí mismos son la esencia de la música, implica una manera precisa de entender qué son las intenciones del compositor. Si la música son los sonidos, el respeto a las intenciones del compositor consiste **necesariamente** en reproducir los sonidos pensados por el compositor. No hay otra opción. Cualquier variación en el patrón sonoro constituye desde este punto de vista una modificación en la esencia de la música, una alteración de la obra misma ¿Y cómo podemos llegar a reproducir el patrón sonoro pensado por el compositor? Evidentemente interpretando de la manera más precisa posible los símbolos que en la partitura representan los sonidos. Pero eso no basta. Como vimos en el capítulo dos nuestra notación es incompleta. Para acercarnos lo más posible a los sonidos que el autor tenía en mente debemos tratar de conocer el “diccionario de los huecos de la notación” que este autor utilizaba. ¿Cómo podemos hacer esto? Generalmente los compositores no han dejado información sobre este diccionario. ¿Entonces? La manera más usual de solucionar este problema nos remite a “las prácticas generales de ejecución de la época”, o al “estilo de la época”. Es razonable suponer que un determinado compositor utilizaba el mismo diccionario, el mismo estilo interpretativo, de sus contemporáneos. Ojo. Todo lo que uno puede decir en principio es que esta idea es razonable, pero nada más. En el siguiente capítulo la examinaremos más de cerca.

Tenemos entonces que la idea formalista (o endosemántica¹⁸) de la música expresada por Stravinsky implica que la fidelidad a las intenciones del compositor se consigue respetando el texto, y complementándolo cuando esto sea preciso con información sobre las prácticas generales de la época. Es decir, la fidelidad al texto se vuelve equivalente al respeto a las intenciones del compositor.

Como consecuencia de esta manera de ver la música también resulta que la interpretación musical se reduce (en comparación con lo que vimos en la sección anterior) a traducir la partitura a sonidos aplicando las reglas de traducción adecuadas (tanto las que se refieren a la notación como las que tienen que ver con aspectos no escritos). El proceso de búsqueda de significado en la música se detiene entonces en cuanto se logra determinar el significado exacto de la notación en cuanto a

¹⁶ Igor Stravinsky, *Crónicas de mi Vida*, p. 171.

¹⁷ *Ibidem*, p. 65.

¹⁸ Jean-Jacques Nattiez, citando a Bright, utiliza los términos endosemántico y exosemántico para referirse a la música en el artículo “Reflections on the development of semiology in music”, aunque debemos señalar que en rigor un sistema semántico no puede ser endosemántico. Algo significa algo sólo si puede interpretarse en términos de un signo diferente.

equivalentes sonoros. Es decir, la interpretación es simplemente un proceso de traducción de símbolos en el papel a sonidos que puede, **debe**, ser realizado de manera mecánica, sin dar lugar a ninguna consideración subjetiva por parte del intérprete. En este sentido, se trata de no interpretar, en el sentido dado usualmente al término.

“...la música debe ser transmitida y no interpretada, como he dicho ya. La interpretación revela más bien la personalidad del intérprete que la del compositor, de modo que ¿quién puede garantizarnos que el ejecutante la reflejará sin alterar la imagen del creador?

El valor del ejecutante se mide precisamente por su facultad de ver lo que, de hecho, se encuentra en la partitura y no, ciertamente, por su obstinación de buscar en ella lo que él querría que hubiese.”

“En esta época comenzaron también mis ocupaciones habituales con la casa Pleyel, que me había propuesto hacer la transcripción para piano de mis obras para la pianola llamada ‘Pleyela’.

El interés que ponía en este trabajo era doble. Para evitar en el porvenir una deformación de mis obras por sus intérpretes, había buscado siempre un medio para poner límites a una libertad temible, sobre todo extendida en nuestros días y que impide al público hacerse una justa idea de las intenciones del autor. Esta posibilidad me la ofrecían los cilindros del piano mecánico. Un poco más tarde, los discos de gramófono habían de renovármela.”¹⁹

Los mejores medios de comunicación entre el compositor y el público son entonces la pianola y el disco grabado directamente por el autor. Después lo discutimos.

El considerar que respetar las intenciones del compositor depende en buena medida del conocimiento de hechos históricos, relativos a la notación y a las prácticas de la época, trae como consecuencia inevitable el afirmar que quien está en condiciones de *certificar* la adecuación del intérprete al ideal del compositor es quien más sabe de historia: el musicólogo. Por eso dice Dorian que la autenticidad, la interpretación objetiva, sólo se podrá alcanzar si el ejecutante se apoya en “...el conocimiento acumulado del historiador entrenado como el verdadero guardián del estilo auténtico.”²⁰ He aquí el origen de la musicología normativa. Mientras una correcta interpretación dependa de consideraciones intuitivas y estéticas nadie puede proclamarse dueño de la verdad. Pero cuando la buena interpretación depende de aplicar correctamente las reglas de traducción sonora adecuadas, es quien conoce más reglas de mejor manera el que tiene la última palabra.

Evidentemente este enfoque de la esencia de la música considera al timbre un factor esencial de la obra. Modificar el timbre altera el “mensaje” musical tanto como modificar las notas. En consecuencia quienes lo sostienen de manera más radical difícilmente aceptan la validez de una transcripción, a menos que el compositor haya

¹⁹ Ambas citas son de Stravinsky, op. cit., pp. 86 y 110.

²⁰ Dorian, p. 32. A64.

tenido la intención de realizarla, es decir, haya imaginado la obra sonando en un instrumento distinto del “original”.

Dorian tiene razón en considerar a este enfoque “objetivo” en el sentido de que el procedimiento para alcanzar la autenticidad consiste en seguir al pie de la letra el conjunto de reglas adecuado. Este es un procedimiento perfectamente definido y que no tiene la ambigüedad del que proponen los intérpretes fieles al “espíritu” de la música. Contando con las reglas puede ser realizado de manera mecánica. Como dice Haskell hablando de Dolmetsch:

“... el enfoque abiertamente humanista de Dolmetsch hacia la ejecución histórica pronto cayó víctima de las cambiantes modas en la musicología. En donde él hablaba abstractamente de sentimiento y expresión en la música antigua, posteriores autores prefirieron establecer reglas concretas de interpretación.”²¹

También tiene razón Dorian en señalar que esta *interpretación objetiva* es la ideología interpretativa dominante de nuestro tiempo. Es decir, es la autenticidad de nuestros días. El ideal formalista y neoclásico del intérprete objetivo, que no interpreta sino transmite, es el que ha dominado nuestra vida musical a partir de la Segunda Guerra Mundial. La transformación que ocurre en los intérpretes de música antigua (aunque no nada más de música antigua) tras la Segunda Guerra Mundial se puede resumir en las palabras de Haskell:

“El movimiento de la música antigua mismo se dividió en por lo menos dos grupos. Uno, los descendientes de quienes la revivieron en el siglo diecinueve, insistió en la fidelidad al espíritu de la música pero tomó una posición más flexible en cuestiones relativas a la autenticidad histórica. El otro rechazó estos vestigios de romanticismo y predicó una nueva objetividad y fidelidad a la obra.”²²

Este cambio no es entonces resultado de un cambio en la importancia dada por el intérprete a las intenciones del compositor, sino más bien de un cambio en la manera de entender qué son las intenciones del compositor, lo que a su vez es producto de un cambio en la manera de entender qué es la obra musical. Pero ambas formas de interpretación parten del principio fundamental del respeto a las intenciones del compositor. Esta idea, como habíamos mencionado antes, tiene su origen en la idea de *werktreue*, fidelidad a la obra, que surge durante el romanticismo en Alemania. Esta idea es fundamental en los compositores e intérpretes románticos, y a través de su transformación en el concepto actual de autenticidad, en los intérpretes de hoy.

La visión formalista de la música tiene también antecedentes muy antiguos. Podemos mencionar por ejemplo las ideas de los pitagóricos.

4.4. Una generalización injustificada.

Escribe Dorian refiriéndose a las ideas de Wagner sobre la interpretación de la Quinta Sinfonía de Beethoven:

²¹ Haskell, p. 177. A65.

²² Haskell, p. 93. A66.

“En contra de tal lectura subjetiva se levanta el tratamiento *objetivo*, donde la actitud principal del intérprete es la lealtad incondicional al texto. Dejando a un lado su opinión personal y separándose de sus sentimientos individuales, el intérprete objetivo no tiene más que un propósito en mente: interpretar la música en la forma en que el autor la concibió.”²³

Podemos constatar en esta cita como Dorian, partiendo implícitamente de la concepción formalista de la música, iguala las expresiones “la lealtad incondicional al texto” con “interpretar la música en la forma en que el autor la concibió”. Hay en esto un detalle sumamente interesante. Obsérvese como esto muestra que Dorian tiene una visión formalista de la música, pero también que da por hecho que **todos** los compositores comparten su visión. Sin ninguna explicación resulta que todos los compositores de todas las épocas han considerado a sus obras como un registro de sus intenciones que el intérprete debe obedecer, y no como textos susceptibles de ser interpretados, tanto en el sentido musical como semiótico del término. Decir que siendo incondicionalmente fiel al texto se consigue siempre “interpretar la música en la forma en que el autor la concibió” es una manera de decir que todo compositor tiene una imagen mental terminada de la obra y que espera, y desea, que el intérprete no haga más que repetir esta imagen mental. Dorian nunca intenta justificar esta amplísima generalización. Tampoco lo hacen muchos intérpretes y musicólogos de nuestros días que la toman como punto de partida. Dice Dorian que la realización objetiva de los deseos del autor se podría asegurar “...si la partitura en sí fuera suficientemente explícita como para proteger las intenciones del compositor de cualquier tergiversación de parte del intérprete.”²⁴ Es decir, supone que todos los compositores de la historia, al igual que Stravinsky, han visto al intérprete como un enemigo contra cuya personalidad deben protegerse (o ser protegidos por los justicieros musicólogos). Esta imagen del compositor indefenso víctima de malvados e inescrupulosos intérpretes que lo tergiversan es la misma que está en la base de los argumentos de los musicólogos normativos de los que hablamos al final del capítulo tres. No hay que ir muy lejos en la historia de la música para encontrar anécdotas y opiniones de compositores que muestran que esta idea no es cierta en cualquier contexto. ¿Ejemplos? Van unos cuantos.

En primer lugar recuérdese la opinión de Poulenc sobre Horowitz citada en el capítulo uno.

En una entrevista la compositora mexicana Gabriela Ortiz cuenta:

“Nunca se me va a olvidar que Luis Humberto Ramos estrenó una pieza mía cuando yo era alumna del Conservatorio, en el 86; siempre se lo voy a agradecer porque él ya era músico profesional. Asimismo, Horacio Franco o Alberto Cruzprieto fueron apoyos fundamentales, que cooperaron con los alumnos. Porque una manera de aprender es escuchando las obras con un buen intérprete: al principio uno está buscando lenguaje, personalidad, explorando cosas, y cuando no hay una buena lectura de la pieza, uno puede creer que es la obra y a veces no es cierto, es la mala ejecución.”²⁵

²³ Dorian, pp. 26-27. A67.

²⁴ Dorian, p. 27. A68.

²⁵ Entrevista de Elvira García, “Cinco Compositoras Mexicanas”, p. 67.

En esta cita vemos un detalle importantísimo: los compositores (al menos algunos) son seres humanos que no lo saben todo, o por lo menos no lo saben desde que nacieron, y deben aprenderlo. Y en este proceso el intérprete puede revelarle cosas al compositor. Cosas sobre su propia obra. Es decir, no siempre el compositor sabe con precisión cuál es la realización ideal de su obra. Y para ello puede contar con la **colaboración** de un buen intérprete, que no es necesariamente el que reproduce una imagen mental previa del autor.

Vamos a otra entrevista, esta vez con el compositor cubano Leo Brouwer.

“Y bien, ¿qué piensa, qué espera Leo Brouwer, como compositor, de un intérprete?”

Esa pregunta es maravillosa. He sentido dos o tres cosas muy especiales para mí; una de ellas ha sido algo asombroso, y es encontrarme en una sala de conciertos, o hallar un disco que yo desconocía que existía, en el cual están grabadas mis obras; ése es ya un elemento de sorpresa, el *ego* se siente satisfecho. Y lo mismo puede ocurrir, digamos, en un concierto de un colega guitarrista que ejecuta obras mías. Sin embargo, lo singular es que una vez comenzada la música, me doy cuenta de que ésta no me pertenece; hay un proceso muy curioso para desentrañar ese misterio, un proceso que va más allá de lo puramente intelectual, pues esa música que en un momento compuse, que me apasionó y que absorbió horas de mi vida, ya no me pertenece en absoluto, está más allá de mis propias limitaciones, sea buena o sea mala, no la califico. Sencillamente me sorprende la maravilla de la creación –y usted la conoce muy bien, usted es un creador –, que nos pone en la instancia de decir: bueno, pero esto, qué papel social, ese hombre que está tocando esa obra, que ha puesto minutos, horas, días, quizá meses trabajándola, no sé; ese público que la está recibiendo alrededor mío, y yo anónimamente entre ellos; esto es un suceso que va más allá de lo personal, es un suceso puramente cultural, es la trascendencia que todo ser humano en una u otra medida desea alcanzar en algún momento, y no califico la obra, sino la instancia en que esa obra se mueve. Por eso digo lo que he sentido, lo que más me ha impresionado con respecto a lo que es un intérprete en relación con mi música; esto es tan importante que no puedo siquiera tener un juicio crítico de la actitud, de la realización de ese intérprete.”²⁶

Por otra parte, es fácil escuchar de Leo Brouwer, en cursos donde revisa sus obras, la indicación de no tocar en ciertos pasajes lo que está escrito.²⁷

Richard Taruskin cuenta cómo en una ocasión asistió, como cambiador de páginas, a un ensayo del Dúo para violín y piano de Elliott Carter supervisado por el compositor:

²⁶ Leo Brouwer, entrevista realizada por Juan Helguera, en Brouwer, *La Música, lo Cubano y la Innovación*, p. 99.

²⁷ Véase por ejemplo el video del curso ofrecido durante el Festival de Guitarra de La Habana en 198-, donde revisa el *Elogio de la Danza*.

“Él no podría haber ayudado menos. Cada vez que los intérpretes procuraban su ayuda en cuestiones de balance o tempo, su respuesta era invariablemente ‘No sé, vamos a ver...,’ y entonces se unía a ellos buscando soluciones, solicitando su consejo tantas veces como ellos el suyo. En un punto, cuando los ejecutantes estaban teniendo algunas dificultades con su quisquillosa notación rítmica, Carter dijo (lo juro), ‘Por el amor de Dios no cuenten, sólo siéntanla.’ Al final del ensayo comentó que cada interpretación del Dúo era muy diferente de las otras, pero que ‘aquella que esté escuchando siempre me parece la mejor.’”²⁸

La siguiente historia la viví personalmente. En una ocasión toqué en un concurso una obra de Ernesto García de León. En la obra realizaba algunas pequeñas modificaciones al texto (cambiaba algunas notas de octava, hacía otras con armónicos que no estaban indicados y realizaba cambios de tempo no escritos). Al final del concurso Ernesto me otorgó el premio a la mejor interpretación de su obra. Con toda seguridad mi versión no era la más cercana al texto.

Sibelius dijo en una ocasión “ El tempo correcto es aquel que el artista siente.”²⁹

Cuenta también Taruskin que Debussy:

“...le dijo a George Copeland en su primer encuentro que no pensaba haber oído nunca en su vida su música para piano tan bien tocada. No hay duda entonces de que la interpretación de Copeland realizaba las intenciones del compositor a satisfacción de este último. En otra ocasión, sin embargo, Debussy le preguntó a Copeland por qué tocaba el principio de *Reflets dans l'eau* en la forma en que lo hacía. La respuesta de Copeland fue aquel viejo caballito de batalla de los intérpretes, calculado para hacer enrojecer a cualquier musicólogo: ‘Porque así lo siento.’ A lo que Debussy replicó que él lo sentía diferente, pero que Copeland debía seguir tocándolo como él, Copeland, lo sentía. Así que una vez establecidas las credenciales del pianista como intérprete de Debussy, sus ejecuciones resultaban para el compositor tan legítimas como las suyas propias. Debussy, como pianista, se veía a sí mismo como un intérprete entre los demás.”³⁰

Por su parte Vladimir Horowitz cuenta:

“Usted sabe, yo toqué esa pieza para Ravel en París [Jeux d'eau]. Ravel me dijo, ‘Creo que toca la obra demasiado lisztiana y no suficientemente impresionista.’ Le contesté a Ravel, ‘Pero creo que es lisztiana’, y Ravel pensó por un segundo, ‘Creo que después de todo usted tiene razón.’”³¹

²⁸ Taruskin, *Text & Act - Essays on Music and Performance.*, p. 54. A69.

²⁹ Citado por Dorian, p. 31. A70.

³⁰ Taruskin, p. 54. A71.

³¹ David Dubal, *Evenings with Horowitz*, p. 88. A72.

En el manuscrito de una de sus canciones Beethoven escribió una indicación metronómica: “100 de acuerdo a Maelzel.” A continuación añadió: “Pero esto debe ser aplicado sólo a los primeros compases, ya que el sentimiento también tiene su tempo y éste no puede ser completamente expresado por esta figura.”³²

Brahms, por su parte, escribió en una carta a Sir George Henschel:

“Yo soy de la opinión de que las indicaciones metronómicas no sirven para nada. Hasta donde yo se, todos los compositores han acabado por retractarse de sus indicaciones metronómicas en años posteriores. Las figuras que pueden hallarse antes de algunas de mis composiciones - buenos amigos me persuadieron de ponerlas; por mi parte nunca he creído que mi sangre y un instrumento mecánico vayan bien juntos.”³³

Para no seguir con cuentos, resulta que no todos los compositores esperan que el intérprete toque sólo lo que está escrito ni temen su participación. Stravinsky sí. Pero juzgar a todos los compositores a través de las opiniones de Stravinsky no es un procedimiento muy serio ni apegado a la verdad. Igualmente erróneo sería suponer que todo compositor deseaba ser “interpretado” por el ejecutante. Si pretendemos ser fieles a las intenciones del compositor, debemos siempre comenzar por preguntarnos cuáles eran las intenciones del compositor respecto a sus propias intenciones. Independientemente de nuestra concepción filosófica de la música tendríamos que preguntarnos por la del compositor.

Es cierto que hemos contado anécdotas de compositores contemporáneos en su mayoría. ¿Será entonces que la idea de la fidelidad a la obra surgida en el romanticismo dejó de usarse cuando surgió y que se aplicaba antes de surgir? Dicho de manera más directa: no puede justificarse históricamente atribuir a Bach, por ejemplo, preocupaciones sobre la posible deformación de sus intenciones por parte del intérprete de su música como las que expresa Stravinsky. Hacerlo es cometer un error histórico. Es atribuirle a Bach concepciones estéticas y musicales del siglo XX.

Esto lo expresa Laurence Dreyfus del modo siguiente:

“Mientras proclama orgullosamente sus credenciales históricas, la Música Antigua [el movimiento] se las arregla para pasar por alto algunas evidentes inconsistencias. Por ejemplo, la preocupación por reproducir ‘el sonido barroco’ de manera acrítica absolutiza un concepto decimonónico de la orquestación que no existía aún en el siglo dieciocho. En otras palabras, la reconstrucción de los instrumentos originales usados por un compositor medieval, renacentista o barroco se considera como esencial para el significado de la música antes de que la idea de instrumentación esencial operara históricamente. En un nivel más profundo, la Música Antigua ha impuesto la noción de autenticidad en compositores para quienes el término no significaba nada; en otras palabras, para aquellos que no

³² Citado por Dorian, p. 198. A73.

³³ Citado por Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*, p. 218. A74.

habían todavía imaginado la metafísica del *Fassung letzter Hand* de Goethe, mediante la cual el texto intencionado se vuelve distinto de su reproducción. En cierto sentido, entonces, los historicistas son malos historiadores; omiten pasar revista, como hacen todos los objetivistas, a su propia historicidad.”³⁴

El aplicar una idea romántica a la ejecución de música pre-romántica pretendiendo que con eso se alcanza la verdad histórica es una de las muchas contradicciones que encierra la ideología del movimiento de interpretación autenticista y que vamos a analizar en el siguiente capítulo.

³⁴ Laurence Dreyfus, “Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century”, p. 301. A75.

Cinco: Los intérpretes y la “ciencia” de la música antigua.

5.1. El estudio histórico de las prácticas de ejecución.

Fundar un ensamble de música antigua “... simplemente no era suficiente para Thomas Binkley. Él quería más, tenía intenciones de convertirse en laudista profesional. Además, su liderazgo de un ensamble incluso entonces podía apoyarse en dieciocho años de estudio científico que responderían por sus estándares profesionales.”¹

Una cita como la anterior nos muestra que actualmente, debido tal vez a los enormes volúmenes de información que hemos llegado a reunir sobre las prácticas interpretativas del pasado, mucha gente ha llegado a considerar la interpretación de música antigua como una disciplina científica. En este capítulo, sin embargo, mostraremos que el conocimiento sobre las prácticas de ejecución del pasado que han reunido músicos y musicólogos no ha sido obtenido por métodos estrictamente científicos, y que el objetivo con el que ha sido reunido este conocimiento tampoco responde a criterios científicos. Por otra parte veremos que, aun si se tratara de un conocimiento científico, éste no bastaría para indicarle al ejecutante cómo interpretar una obra determinada. Dicho de otra manera, la aplicación de conocimientos y métodos científicos no es suficiente para resolver el tipo de problemas interpretativos que una obra musical plantea al ejecutante. Esto es una consecuencia lógica de los objetivos diferentes que persiguen el arte y la ciencia. Objetivos distintos hacen necesarios métodos distintos.

Comenzaremos examinando la forma en que los “autenticistas”, ya sean intérpretes o musicólogos, establecen el conjunto de reglas interpretativas cuyo uso, según ellos, garantiza que los intérpretes respeten las intenciones del compositor. Estos paquetes de reglas usualmente se denominan “prácticas generales de ejecución” y los hay para todas las épocas. Analizaremos primero los métodos que tradicionalmente se utilizan para establecer dichas reglas, para después revisar los conceptos en que se apoyan.

5.1.1. Los métodos.

Los intérpretes de nuestros días en general acceden al conocimiento sobre las prácticas de ejecución del pasado mediante la consulta de manuales que resumen el saber que hasta el momento han logrado reunir los musicólogos. El formato típico de estos manuales es bien ilustrado por el libro *The Interpretation of the Music of the XVIIIth and XVIIIth Centuries* de Arnold Dolmetsch que ya hemos mencionado: en cada sección se reúnen las opiniones de algunos tratadistas del pasado sobre algún tema específico o sobre las prácticas de una época determinada. Después se establecen reglas generales a partir de dichas opiniones. Vimos un ejemplo de este procedimiento en el capítulo tres, donde analizamos la forma en que Dolmetsch obtuvo la regla de los puntillos alargados. Este procedimiento tan difundido es, sin embargo, cuestionable desde un punto de vista histórico, ya que resulta muy poco confiable. Frederick

¹ Notas al disco Guillaume Dufay, *Adieu M'Amour. Chansons und Motetten* del Studio der Frühen Musik, disco EMI Electrola C 063-30 124. A76.

Neumann, uno de los pocos musicólogos que han reflexionado sobre las limitaciones y debilidades de este método, lo compara con un juicio legal en el que se aceptaran como ciertos los testimonios de todos los testigos sin siquiera confrontarlos o leerlos críticamente. En sus propias palabras:

“El procedimiento estándar predominante, sin embargo, ha sido tomado de la teología medieval más que de la moderna práctica legal; consiste simplemente en citar capítulo y versículo de un solo tratado y considerar la evidencia establecida, el caso probado y cualquier posible duda condenada como herejía.”²

Es decir, los testimonios se aceptan como ciertos *a priori*, sin ningún análisis previo. Esto resulta bastante ingenuo, para decir lo menos. Creer totalmente en el testimonio de un personaje del pasado sólo porque sí es un acto que demuestra buena fe, pero no es un procedimiento científico. Los autores de los tratados antiguos son, como dice el mismo Neumann, seres humanos que nos dejaron escritos sobre algunas cosas que sabían, algunas cosas en las que creían y algunas cosas que querían que sus lectores creyeran.³ Pero sus testimonios no pueden ser aceptados como una descripción exacta de las prácticas interpretativas de una época hasta que no se les examine críticamente y se les confronte con otras evidencias y testimonios.

Una de las razones más obvias para desconfiar de reglas *generales* de ejecución obtenidas a partir de la lectura de uno o dos tratados, es que siempre cabe la posibilidad de que nos encontremos ante un autor (o autores) devoto de prácticas poco difundidas. Esta posibilidad no puede descartarse leyendo un solo tratado de manera literal. Sólo examinando críticamente el testimonio de que se trate y comparándolo con muchos otros testimonios podemos obtener información confiable sobre las prácticas generales de la época. A lo largo del capítulo iremos discutiendo otras de las razones que hacen indispensable una lectura y comparación crítica de los tratados antes de deducir de ellos reglas generales.

Incluso si quisiéramos simplemente tocar una obra *como le hubiera gustado* al autor del tratado X, y no de acuerdo a las prácticas generales de la época, no bastaría con seguir las instrucciones del autor, también sería necesaria una lectura crítica del texto. Para poder acercarnos a lo que el autor tenía en mente debemos contestar una serie de preguntas que determinarán nuestra manera de leer la información. Debemos por ejemplo averiguar a qué tipo de lector estaba dirigido el tratado. Evidentemente un autor no escribe de la misma manera si se dirige a músicos profesionales que a estudiantes que se inician en el estudio de la música. En este último caso su lenguaje tratará de ser más claro y simple, aunque con ello pierda algo de precisión y tenga que realizar una serie de simplificaciones.⁴ Y aun cuando lográramos entender de manera precisa las indicaciones del autor, todavía no podríamos garantizar que nuestra ejecución se pareciera a sus ideales interpretativos. Nada nos asegura que el tratado

² Frederick Neumann, “The Use of Baroque Treatises on Musical Performance”, en *Essays in Performance Practice*, p. 3. A77.

³ *Ibidem*, p. 2.

⁴ Un ejemplo bien conocido de una fuente que se utiliza sin tomar en cuenta a quién estaba dirigida es la tabla de ornamentos que Juan Sebastián Bach dejó en el *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Dirigida a un niño de once años no es posible esperar que trate de manera exhaustiva todos los posibles adornos de la época. Neumann discute más ampliamente el caso en op. cit., pp. 7-8.

incluya información sobre todos los aspectos interpretativos esenciales. Es decir, un tratado no nos proporciona información precisa sobre lo que no dice. Quiero decir con esta perogrullada que cuando determinada práctica no es mencionada en un tratado no es posible concluir por ello que no se hallara en uso. Lógicamente no es posible obtener esta conclusión. La tabla de ornamentos que Bach nos dejó⁵ nos proporciona cierta información sobre los adornos que menciona, pero no nos permite afirmar que cualquier adorno no mencionado en ella no se utilizara. Numerosas falacias se han originado en "...la suposición de que todo está prohibido, que nada existió que no se halle específicamente autorizado por un tratado."⁶ Dicho de otra manera, los tratados antiguos no incluyen toda la información necesaria para reproducir con precisión las prácticas generales de ejecución de una época. Como nuestra notación, dejan numerosos huecos que deben ser rellenados.

Por otra parte, hay en la base de este método una seria confusión que es necesario aclarar. La lectura literal de las indicaciones contenidas en los tratados antiguos parte de la idea de que siempre los teóricos **describen** las prácticas "generales" de su época, lo que no es necesariamente cierto. Se supone que cuando un autor dice "Tóquese de tal y tal manera" lo que quiere decir es "Todos mis contemporáneos tocan de esta manera". Ver las cosas así excluye arbitrariamente la posibilidad, real, de que un teórico esté hablando de lo que él desearía que ocurriera, y no de lo que ocurre generalmente. En otras palabras, se supone que todos los teóricos y compositores de la historia se han sentido satisfechos con las prácticas generales de ejecución de su tiempo, y nunca han propuesto caminos distintos. La evidencia nos muestra que esto no siempre ha ocurrido así. Volveremos a este tema al hablar de las prácticas generales de ejecución y de su relación con las intenciones del compositor.

El igualar "las prácticas generales de la época" con cualquier cosa que un teórico señale como deseable, conduce también a una interpretación equivocada de los fragmentos en donde se condena una determinada práctica. Veamos un ejemplo. Dice Thurston Dart:

"No obstante, es muy poco probable que se utilizara cualquier tipo de vibrato en el canto de conjunto en épocas tempranas; los pocos teóricos que lo mencionan lo condenan."⁷

El hecho de que algunos teóricos lo condenen no es evidencia de que no se usaba el vibrato. Al contrario, es evidencia de que sí se utilizaba. Nadie se detiene a condenar explícitamente lo que no se usa, ni en música ni en ninguna otra actividad humana. Cuando hoy aquí un grupo como ProVida condena el uso del condón es porque efectivamente el condón se usa. Si nadie lo usara no habría quien se detuviera a pensar en condenarlo. Deducir que una determinada práctica no se utilizaba porque en algunos tratados es condenada es un razonamiento claramente equivocado. Suponer, en cambio, que el vibrato se usaba poco porque son pocos los teóricos que lo condenan tiene sentido. Un ejemplo de una investigación en la que la condena a una práctica es razonablemente interpretada como indicio de su existencia es la realizada por el

⁵ Véase nota 7.

⁶ Frederick Neumann, op. cit., p. 5. A78.

⁷ Thurston Dart, *La Interpretación de la Música*, p. 57.

musicólogo Robert Philip, que aparece en el libro *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*. En ella señala que el creciente número de autores que a finales del siglo XIX advierten contra el uso excesivo del vibrato es un indicio de que el uso del vibrato se hallaba en aumento. Su lectura es reforzada por evidencia directa: una comparación de las grabaciones con que contamos muestra que la práctica del vibrato constante, y no como ornamento, va en expansión a fines del siglo XIX y principios del XX, hasta llegar a convertirse en la práctica predominante en los años treinta de nuestro siglo.⁸

Esta manera distinta de leer los tratados abre posibilidades insospechadas; en particular nos muestra la posibilidad de reproducir algunas de las prácticas de ejecución de la época y lugar del autor del tratado X a través del método de hacer lo que él condena. Este procedimiento conduce a ejecuciones verdaderas históricamente, es decir, ejecuciones con características presentes en algunas interpretaciones de la época, pero no del gusto del autor en cuestión, y dudo que algún intérprete “auténtico” esté dispuesto a aceptarlo. ¿Qué debemos elegir, una interpretación verdadera históricamente o el apego al gusto de un autor? Evidentemente la respuesta dependerá de lo que busquemos. Los intérpretes eligen apegarse al gusto de los autores de tratados. Un historiador en cambio se interesaría por las prácticas reales, al margen de los gustos de tal o cual autor. Evidentemente el objetivo de un músico es distinto al de un historiador.

Pasemos ahora a un nivel más profundo, examinando los presupuestos epistemológicos implícitos en el método de los autenticistas. Laurence Dreyfus ha escrito:

“Primero, como ideal normativo, la autenticidad expresa una supuesta oposición al individualismo autoexaltante prevaleciente en la corriente principal de la praxis musical. En la versión típica de este difundido mito, el artista dentro de la corriente principal maneja el texto musical a su voluntad, glorificando de esta manera la propia expresión a costa de las intenciones del compositor. Un músico a quien la autenticidad ha hecho humilde, por otra parte, actúa solícito al servicio del compositor, comprometiéndose por lo tanto con la ‘verdad’, o por lo menos, con la exactitud. Pero ahí está el problema. Porque si nos asomamos detrás del lenguaje edificante, encontramos que uno alcanza la autenticidad siguiendo las reglas que señalan los libros de texto para el ‘método científico’. La Música Antigua [el movimiento], en otras palabras, no predica un salto de empatía en el pasado en un imaginativo acto de *Verstehen*. Lo que tiene en mente es un programa estrictamente empírico para verificar prácticas históricas, que, cuando todo está dicho y hecho, se transforman mágicamente en las intenciones del compositor. La autenticidad en la Música Antigua, entonces, está basada en una posición filosófica que debo llamar objetivismo. Por ‘objetivismo’ entiendo especialmente la proposición epistemológica de que el conocimiento se asegura describiendo con precisión las cosas en

⁸ Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*, p. 209. Es interesante notar cómo este resultado contradice la idea tradicional de que el vibrato continuo es una creación del siglo XIX. Véase por ejemplo la cita correspondiente a la nota 24 de este mismo capítulo. De otros de los resultados de Philip hablaremos extensamente un poco más adelante.

el mundo sin tomar en cuenta el prejuiciado punto de vista desde el que el observador (humano) percibe los fenómenos. Sólo manteniendo esta estricta separación sujeto-objeto puede la Música Antigua restringirse en la práctica a una acumulación e investigación empírica mientras clama por la autenticidad como un valor moral.”⁹

Analicemos los señalamientos de Dreyfus. Por un lado, tenemos el objetivo mismo de las investigaciones de los “autenticistas”: su proyecto consiste en acumular datos que permitan elaborar una detallada descripción de un “objeto” que existió en el pasado, la ejecución de una obra musical, para después intentar reproducirlo. La descripción y reproducción constituyen la finalidad última. Nos encontramos entonces ante una actividad con objetivos distintos a los de la ciencia, y que por tanto no es una ciencia. Las actividades que usualmente consideramos ciencias, incluyendo a la historia, tienen como objetivo el conocimiento y comprensión de determinadas porciones del universo, no su simple descripción. Es decir, las ciencias intentan interpretar los datos reunidos. Pero el estudio de las prácticas de ejecución del pasado no tiene como finalidad comprender una determinada obra, ni su relación con el contexto cultural en que fue creada, sino describir cómo fue ejecutada por el autor o sus contemporáneos. Por eso se recurre al método de citar las opiniones musicales de los contemporáneos de una ejecución sin ningún análisis. Este programa, en todo caso, coincide con la visión de la historia de los positivistas, que la reducen a una simple narración de “los hechos”.

En la medida en que la historia busca interpretar los hechos ocurridos en el pasado y tratar de entenderlos, no puede limitarse a reunir las opiniones de los contemporáneos de un hecho histórico. Este método no resulta adecuado para comprender los hechos del pasado porque no es verdad que los contemporáneos de un acontecimiento sean quienes lo entienden mejor. Pretender que **comprender** una obra históricamente es entenderla como el autor y sus contemporáneos lo hicieron sería como si un historiador supusiera que las causas de la Revolución Francesa, por ejemplo, sólo se pudieran conocer a través de las opiniones de quienes participaron en ella, y la comprensión del fenómeno histórico sólo se alcanzara cuando uno sintiera por la aristocracia francesa del siglo XVIII lo que la mayoría de los franceses de la época. Las opiniones de quienes participaron en la Revolución son desde luego importantes, pero no tienen la visión de conjunto que tenemos hoy. Nosotros conocemos las consecuencias de los acontecimientos en los siglos posteriores a la Revolución Francesa y por tanto podemos juzgarlos mejor que quienes los vivieron. Del mismo modo, no sería posible que un atento lector de periódicos de nuestros días pudiera comprender la historia política de nuestro tiempo mejor que los historiadores del futuro. El acontecimiento que hoy parece trivial puede llegar a tener consecuencias imprevisibles, y el que hoy parece ser trascendente puede no llegar a ser digno de mencionarse en un libro de historia en unos cuantos años. Sobre este tema son muchos los historiadores que pueden aportarnos su experiencia. M. J. Dhont, por ejemplo, dice:

“...El historiador nunca ve los hechos como los contemporáneos los han visto. Los ve desarrollarse como un profeta infalible: lo que en

⁹ Laurence Dreyfus, “Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century”, p. 299. A79.

efecto separa completamente al historiador de cualquier categoría de contemporáneos de los hechos que relata es que este historiador siempre conoce el porvenir. Ello le impide totalmente ver los acontecimientos con los ojos de un contemporáneo.”¹⁰

Adam Schaff, por su parte, dice:

“Cuanto más alejados en el tiempo estemos de un acontecimiento dado, nuestra percepción de éste se extiende y se profundiza, como en el caso de un paisaje visto desde una cumbre cada vez más elevada.”

“...vemos mejor la historia con la perspectiva del tiempo, cuando los efectos de los acontecimientos se han revelado y permiten emitir juicios más íntegros y más profundos...”¹¹

Lo dicho por estos historiadores desde luego también se aplica a la historia de la música. También es cierto al hablar de la historia personal de un individuo. Con los años podemos llegar a comprender mejor lo que hemos vivido en el pasado. En este proceso juega un papel importantísimo la selección que la memoria hace de los hechos, olvidando miles de detalles intrascendentes y seleccionando lo esencial. Si lo recordáramos todo, como Ireneo Funes, el personaje de Borges, seríamos incapaces de crear conceptos y de hacer cualquier generalización. Funes “...no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).”¹² En el caso particular de la música las cosas no son distintas. Nuestra comprensión histórica de la obra de un compositor es mucho más profunda que la que él pudo tener por una razón muy sencilla: nosotros conocemos el papel que esa obra desempeñó en la evolución subsecuente de la música, la podemos ver como parte de un proceso muy largo, cuyas consecuencias conocemos.

Por otra parte, hay en la historia muchos ejemplos de compositores mal comprendidos en su tiempo, ya por ser revolucionarios, ya por ser conservadores. Preguntémosle a Stravinsky si quienes mejor comprendieron *La Consagración de la Primavera* fueron quienes la abuchearon en su estreno. O preguntémosnos si los hijos de Bach comprendían mejor que nosotros la trascendencia del viejo “pasado de moda” que era su padre. Del mismo modo, hoy hemos olvidado a muchos compositores que en su época, según sus contemporáneos, eran los más importantes.

Podemos ver que la idea de que quienes comprenden mejor una obra son los contemporáneos de un autor, y el autor mismo, es por completo ajena a la ciencia de la historia. El intento de reproducir una ejecución tal como se dio en una época lejana implica en este sentido la negación del conocimiento histórico, la renuncia a cualquier visión en perspectiva del pasado. Los más radicales “autenticistas” han pugnado porque los intérpretes ejecuten la música del pasado olvidando todos los acontecimientos ocurridos entre la fecha de su creación y el presente, incluyendo toda la música creada en ese lapso:

¹⁰ M. J. Dhont citado en Adam Schaff, *Historia y Verdad*, pp. 330-331

¹¹ Schaff, p. 329.

¹² Jorge Luis Borges, “Funes el Memorioso”, en *Ficciones*.

"Para comprender a un gran músico, para interpretar sus obras como es debido, hace falta también conocer el ambiente en que vivió. A tal objeto, nos es preciso verificar esta difícil operación de suprimir con el pensamiento todas las adquisiciones creadoras y espirituales posteriores a Bach, todo cuanto en su tiempo no estaba descubierto, ni escrito, ni realizado. Para comprender a Bach en su tiempo nos será necesario, por lo tanto, olvidar toda la música de Haydn, Mozart, Beethoven; todo el romanticismo; pero también la filosofía y el libre pensamiento, las concepciones políticas y geográficas de las generaciones ulteriores. Nos será necesario hacer revivir todo lo que para nosotros ha desaparecido en la oscuridad del pasado, pero que aún era visible y actual en su época: el sentido religioso de su siglo, su simbolismo, sus relaciones con la Iglesia. Sólo así comprenderemos al maestro, no a partir de nosotros mismos, sino objetivamente."¹³

Este programa no tiene nada que ver con la historia, y no es tampoco un proyecto que persiga fines científicos. De nueva cuenta, esto es resultado de que los "autenticistas" no están tras el conocimiento histórico, sino de otra cosa.

Por otro lado, la visión del conocimiento como una acumulación de datos tampoco tiene que ver con la ciencia. Supone un progreso científico lineal que sólo depende del ritmo con que se encuentren nuevos datos. Y la historia de la ciencia nos muestra que no es ésta la manera en que la ciencia se ha desarrollado, porque los datos no son conocimiento científico, son sólo uno de los puntos de partida para la elaboración de hipótesis y teorías. Desde esta concepción de la ciencia, las revoluciones científicas resultan inexplicables, o inexistentes. La ciencia no funciona acumulando conocimientos, sino sustituyendo constantemente unos resultados por otros y unas preguntas por otras. Pero esta visión simplista, aunada al supuesto sustento científico de los intérpretes auténticos, es esencial en el discurso de los "autenticistas" por las consecuencias que les permite obtener. Por una parte, les permite descalificar las versiones de los intérpretes "preauténticos", que vienen a resultar algo así como seres bienintencionados pero sumidos en la oscuridad y la ignorancia de una época precientífica. Por otra parte, les permite sostener que sus propias interpretaciones son esencialmente correctas históricamente, aun cuando pueda faltarles afinar unos cuantos detallitos, que se añadirán al conjunto en cuanto sea descubierta la información adecuada. Es decir, les permite presentar sus resultados como verdades indiscutibles y, como decía Neumann, condenar cualquier posible duda como herejía. Y Neumann sabe de lo que habla. A lo largo de los 34 años que lleva mostrando que existe abundante evidencia en contra de la hipótesis del alargamiento de los puntillos en el barroco, además de los serios problemas presentes en el razonamiento de muchos de quienes defienden esta hipótesis, ha sido víctima de violentas reacciones, que buscan descalificar, no discutir sus argumentos. Un ejemplo. Dice Laurence Dreyfus: "...Bach es visto como un monumento, y quien lo desfigure debe enfrentarse a la cólera de sus adoradores. Es por esto que el tono de la crítica de Neumann es tan formidable."¹⁴ Esta es su manera de explicar las críticas de Neumann: no quiere que nadie se meta con la música de su adorado Bach. Es decir, Dreyfus

¹³ Edwin Fisher, citado por Corredor, *Pablo Casals Cuenta su Vida*, p. 147.

¹⁴ Sí, el mismo autor con el que comenzamos esta crítica. Es muy extraño. Laurence Dreyfus, p. 313. A80.

prefiere hablar de “las intenciones” de Neumann, no de sus argumentos ni de la evidencia que los apoya. Eso es cualquier cosa menos una discusión científica. Dreyfus termina sus ataques a Neumann reconociendo que toda la evidencia que éste ha reunido resulta inexplicable desde la hipótesis del alargamiento de los puntillos. Pero según Dreyfus, esto no invalida la hipótesis, tal vez hace necesario refinarla un poco, pero nada más.¹⁵ Es además significativo que muchos musicólogos que defienden a capa y espada la hipótesis del alargamiento de los puntillos no conocen las objeciones de Neumann.

Pero hay una razón más para sostener esta visión de la interpretación como una actividad “científica”. Esta razón, que Richard Taruskin ha señalado en numerosos escritos, es el miedo, el miedo de intérpretes y musicólogos a aceptar la responsabilidad de juzgar y tomar decisiones propias.¹⁶ Es mucho más fácil decir “Toco de tal y tal forma porque así es como *se debe tocar*” que decir “Toco de esta manera porque he decidido hacerlo así”. Tocar *como se debe* deja en otros la responsabilidad de decidir, y reduce la labor del intérprete a obedecer las reglas. En este sentido, las interpretaciones de los grandes músicos “preauténticos” resultan ser auténticas (sin comillas) en un sentido mucho más profundo que el puramente histórico. Son auténticas porque son el resultado de la fidelidad a las propias convicciones. Las interpretaciones de los buenos ejecutantes de música antigua de nuestros días también son auténticas en este sentido. En cambio las ejecuciones de quienes simplemente tocan como les dijeron que se debe, sólo nos muestran a músicos con una auténtica falta de convicciones y capacidad crítica

Hay además un detalle que me gustaría señalar, un detalle que puede interesar a los interesados en la historia más que en la música. La naturaleza misma del conocimiento científico, que nunca es completo, tiene como consecuencia que podamos encontrarnos ante dos ejecuciones con características distintas que sean, ambas, verdaderas históricamente. Es decir, el hecho de que una interpretación sea diferente a otra cuya veracidad histórica está bien establecida, no prueba de ninguna manera que ésta sea falsa históricamente. Me explico. Si el músico X al realizar su reconstrucción histórica toma en consideración el conjunto de hechos $A = \{a_1, a_2, \dots, a_n\}$ evidentemente obtendrá una versión históricamente correcta. Después el señor Y hace una reconstrucción histórica basándose en el conjunto de hechos $B = \{b_1, b_2, \dots, b_n\}$. También es históricamente verdadera. Ambas lo son, pero ambas son sólo parcialmente correctas. Una ejecución más apegada a la verdad, una que se aproxime más a la verdad, será la que tome en consideración los hechos $AB = \{a_1, a_2, \dots, a_n, b_1, b_2, \dots, b_n\}$. Y aun ésta no podrá tomarse como prueba de que la versión del maestro Z que se basó en el conjunto de hechos $C = \{c_1, c_2, \dots, c_n\}$ sea incorrecta. Más adelante veremos ejemplos concretos de cómo las reproducciones que hoy hacemos de interpretaciones del pasado sólo toman en cuenta una porción de los hechos a nuestro alcance.

Es decir, en la medida en que no contamos con verdades totales, la existencia de una ejecución correcta históricamente de ninguna manera nos puede llevar a concluir que una interpretación distinta sea “errónea”. Simplemente no hay forma lógica de obtener tal conclusión. Esto tampoco significa que cualquier interpretación sea históricamente correcta. Pero hubo, hay y habrá ejecuciones distintas que serán

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Véase por ejemplo “The Limits of Authenticity: A Contribution” en el ya citado *Text and Act. Essays on Music and Performance*.

verdaderas históricamente, aun cuando posean características totalmente diferentes. Todas estas interpretaciones pueden ser ajustadas a la realidad histórica pero tomar en consideración porciones distintas de esa realidad.

Lo que sí resulta innegable, consecuencia lógica de aceptar que nuestro conocimiento histórico no es nunca total, es que no existe, ni existirá nunca, una interpretación de música antigua que sea totalmente verdadera históricamente. Siempre habrá un conjunto de hechos $X = \{x_1, x_2, \dots, x_n\}$ que no serán tomados en cuenta, por la sencilla razón de que no serán conocidos por los historiadores de la época, o si son conocidos se considerarán hechos sin importancia, aunque en otro tiempo se les pueda valorar de otra manera. En la sección 5.1.2.5. analizaremos qué es lo que hace que los hechos interpretativos se valoren de manera distinta en distintas épocas.

Para resumir lo dicho hasta ahora: los métodos empleados por los "autenticistas" no son, en rigor, científicos, porque tampoco el objetivo que persiguen es científico. No buscan aumentar nuestra comprensión de las obras antiguas, sino simplemente describir las ejecuciones del pasado. En las siguientes secciones continuaremos hablando de algunos de los métodos utilizados tradicionalmente por la musicología así como de su relación con algunos de sus conceptos fundamentales.

5.1.2. Los conceptos.

5.1.2.1. La autenticidad.

Un error común en el estudio de la historia es el que consiste en explicar el pasado modernizándolo, es decir, explicar los hechos del pasado "...desligados de su contexto particular, como si fueran parte integrante del contexto contemporáneo del historiador (por ejemplo, la comprensión y explicación de los acontecimientos de la Edad Media con las categorías de nación e ideología nacional contemporánea, cuando ni una ni otra existían en dicha época)."¹⁷ Ya en el capítulo pasado vimos cómo Dorian daba por hecho que los compositores antiguos comparten con algunos del siglo XX la misma visión filosófica acerca de la esencia de la música. Esta premisa fundamental, punto de partida de toda la argumentación de Dorian, es resultado de este tipo de error histórico. Es una generalización totalmente arbitraria, resultado de proyectar una idea contemporánea sobre el pasado. Es resultado de considerar que la relación entre intérpretes y compositores por la que clamaba Stravinsky a principios de nuestro siglo es algo natural, y que como tal ha existido siempre, sin modificarse nunca. En otras palabras, Dorian y los "autenticistas" cometen el error histórico de aplicar el moderno concepto de autenticidad a la música de épocas en que el concepto no existía. ¡Resulta entonces que los defensores de la verdad histórica proponen ver la música de Bach como si fuera de Stravinsky!

Un ejemplo claro de esta generalización arbitraria lo encontramos en el artículo sobre prácticas de ejecución (performance practice) del *New Harvard Dictionary of Music*, que dice: "...históricamente, el estudio de las prácticas interpretativas se ha concentrado en periodos y repertorios en los que la distancia entre aquello que se escribía y aquello que se consideraba necesario para la ejecución (especialmente para una ejecución históricamente auténtica) era mayor."¹⁸ Esta frase

¹⁷ Schaff, p. 313.

¹⁸ Citado por Taruskin, p. 91. A81.

inocente da a entender que en todas las épocas ha existido la preocupación por las interpretaciones “históricamente auténticas”, lo cual simplemente no es cierto.

Esta aplicación del concepto de “autenticidad” a la música del pasado usualmente comienza con referencias a la importancia del timbre. Quienes insisten en la necesidad de preservar a toda costa el elemento tímbrico de la música, descalificando con ello cualquier ejecución de música antigua en instrumentos modernos, aplican la idea de orquestación del siglo XIX a la música producida antes de esa época. Considerar que todos los compositores del pasado daban al elemento tímbrico instrumental la importancia que sí tiene, por ejemplo, en la transcripción de Webern del *ricercare* a seis de la Ofrenda Musical de Bach es más o menos como suponer que Bach tiene influencias composicionales de Schoenberg y su idea de la “melodía de colores” (*Klangfarbenmelodie*, en Haskell p. 86). La preocupación por el timbre no es entonces más que la proyección de una preocupación de los músicos de nuestro tiempo sobre la música del pasado.

Este problema lo habíamos señalado ya en el capítulo anterior, pero hay además otros conceptos utilizados en el estudio de las prácticas de ejecución del pasado que plantean complicados problemas históricos y que debemos analizar.

5.1.2.2. Un experimento mental.

Creo que nada puede ayudarnos más a entender los problemas que enfrenta un historiador de la música al tratar de establecer cómo eran “las prácticas generales de ejecución de una época” que ponernos en su lugar y realizar una investigación de este tipo nosotros mismos. De esta manera, al reflexionar sobre el procedimiento por el que se obtienen, adquiriremos una visión mucho más clara y profunda de qué son y qué no son las reglas que los musicólogos nos presentan. La investigación que ahora realizaremos será del tipo de los experimentos mentales comunes en algunos libros de física.

Situémonos en un futuro lejano, en un par de siglos por ejemplo. Somos musicólogos del año 2190, realizando una investigación fundamental sobre las prácticas generales de ejecución de la música de fines del siglo XX. En nuestro tiempo, por esas vueltas que da la historia, y que se reflejan en las concepciones estéticas, no se rinde ya culto a las intenciones del compositor. Nuestro interés al investigar las prácticas de ejecución del siglo XX es genuinamente científico, resultado de un afán de conocimiento y no de un extraño deseo de satisfacer los deseos de personas muertas en tiempos remotos. Lo que queremos saber es cómo se tocaba y cantaba en 1990. Queremos un conocimiento histórico, científico y objetivo de lo que hacían los intérpretes de aquella época. Por una cuestión metodológica decidimos realizar la investigación concentrándonos en la interpretación de la música de un solo autor. Tras largas horas de meditación llegamos a la conclusión de que lo más adecuado es elegir a Bach, ya que es un compositor que se interpretaba muchísimo en el periodo que nos interesa. Ya hemos dicho que no estamos interesados en intenciones de personas muertas, ya que dicha investigación es realizada con el mayor de los éxitos por un destacado medium, por lo que para conocer las prácticas del siglo XX consideramos suficiente con comparar las ejecuciones de la obra de un autor muy tocado en esa época, aunque nacido en tiempos anteriores. Partimos de la antiquísima convicción de que toda obra de arte debe ser estudiada en el contexto de la sociedad que la produjo (concepción originada en el lejanísimo siglo XIX entre los fundadores de la

musicología). En este sentido, consideramos que las interpretaciones de una obra musical realizadas en el siglo XX reflejan concepciones del siglo XX y no de otro, lo cual sería claramente absurdo. Un investigador poco serio se atrevió a proponer los tratados sobre música barroca del siglo XX como una fuente totalmente fidedigna para investigar las prácticas interpretativas del barroco y fue justa y cruelmente ridiculizado. ¡Como si el siglo XX hubiera estado al margen de la historia! ¡Como si la historia escrita en el siglo XX hubiera sido obra de seres atemporales, libres de la influencia de su propia época!

Una vez elegido el autor, debemos decidir cuáles serán nuestras fuentes de información. Contamos con abundantes testimonios escritos, donde se elogiaba o criticaba una determinada ejecución de obras de Bach. Las razones en que se fundamentaban tanto críticas como elogios nos dirán mucho sobre las prácticas de ejecución de la época. Lo mismo puede decirse de los tratados sobre interpretación de la música de Bach escritos en el siglo XX. Reflejan con enorme claridad el pensamiento musical del siglo en que fueron escritos. Pero lo más importante de todo: contamos con numerosísimas grabaciones de música de Bach realizadas por intérpretes de finales del siglo XX. Estas nos muestran de manera directa las prácticas interpretativas del siglo XX. Decidimos finalmente que nuestra investigación presente se realizará a partir de las grabaciones. Sí, estableceremos las prácticas generales de interpretación del siglo XX utilizando las grabaciones de música de Bach que nos han quedado. El título de nuestra investigación será: *La interpretación de la música de Bach en la segunda mitad del siglo XX. Una contribución al estudio de las prácticas generales de ejecución del siglo XX.*

Solicitamos en la red todas las grabaciones con música de Bach realizadas entre 1950 y 1996 que se han conservado hasta nuestros días. *Evidentemente* en cincuenta años las prácticas de ejecución no pueden haber variado mucho. Además, la fecha que marcó un cambio fundamental en la historia del arte fue el inicio de la Edad del Eufemismo, que como todo mundo sabe se inició con el nacimiento de Juan Pérez en 1997. Es entonces cuando cambió el estilo interpretativo. Las grabaciones posteriores a 1996 ya deben estudiarse en el contexto del nuevo estilo. Unos minutos después de haberlo solicitado, ya están todas las grabaciones en la memoria de la supercomputadora. La emoción nos embarga. Una larga lista de intérpretes se despliega ante nuestra vista. Algunos nombres nos resultan familiares, su nombre es importante en los tratados de historia. Otros nos son totalmente desconocidos. Encontramos nombres como Casals, Leonhardt, Horowitz, Segovia, Savall, Stokowski, Williams, Smith, López, Moreno, Harnoncourt, Pinock, Hogwood, Zabaleta, Chin Huan Chan, Gould, etc. La lista es larga. De algunos de ellos hemos podido obtener datos biográficos, de otros no. El señor Casals, por ejemplo. No hemos podido establecer con seguridad quién era. Hay otro, el tal Campos, del que sabemos con certeza que estudió en el Centro de Altos Estudios Musicales Manuela, bajo la dirección de un importante maestro llamado Johann Sebastian Mastropiero. Sabemos de la importancia de Mastropiero por múltiples referencias en testimonios de la época, pero desafortunadamente no se han encontrado partituras de sus obras. Contamos solamente con un pequeñísimo fragmento grabado (un segundo) que incluye un trozo de un vals.

Tenemos ya la información reunida. ¿Cómo hacemos ahora para establecer las prácticas generales de la época? Hay varios posibles procedimientos. Consideremos por ejemplo el aspecto relativo a la dinámica. Es claro al escuchar las grabaciones que

no todos los intérpretes hacen lo mismo. Pero eso no es obstáculo porque nosotros estamos interesados en las prácticas **generales** de ejecución de la segunda mitad del siglo XX, no en casos particulares. Para determinar a partir de casos particulares cuáles eran las prácticas generales es claro que tenemos que recurrir a métodos estadísticos. Es la única manera científica de hacerlo. Para establecer cuál era el rango dinámico utilizado, por ejemplo, podemos proceder de dos maneras. El primer procedimiento consiste en determinar en términos absolutos (es decir, intensidades de sonido medidas en decibeles) qué tan grande es la variación dinámica de cada intérprete, qué tanta diferencia hay entre sus fortes y sus pianos. Esto es fácil, para eso tenemos supercomputadoras del siglo XXII. Después podemos hacer un promedio de la diferencia entre intensidades máximas y mínimas de todos los intérpretes estudiados. La práctica general así obtenida nos lleva a establecer el rango de diferencia de intensidades promedio. Tenemos que reconocer que el manejo de la dinámica así obtenido no existió nunca en la realidad, es un promedio obtenido sumando los rangos dinámicos de Stokowski y Leonhardt, más todos los demás que tenemos disponibles. Pero es indiscutiblemente una manera científica de hacer una generalización a partir de unos cuantos datos particulares. Nuestro resultado no se parece a lo que hacía Richter ni a lo que hacía Hogwood, ni a lo que hacía ningún intérprete particular, pero refleja de manera general lo que se hacía a finales del siglo XX.

El segundo procedimiento posible consiste en ver cuál es el manejo de la dinámica que más se repite y seleccionar ese como la práctica general. Evidentemente todos los demás manejos de la dinámica quedan descartados pues son falsos históricamente (ya que no son generales), y estará engañando al público quien los presente como pertenecientes al siglo XX. Porque lo que nos interesa son las prácticas generales de ejecución, no los casos particulares.

Es importante hacer notar que los promedios que hemos obtenido toman en cuenta las interpretaciones de gente ampliamente reconocida según los testimonios disponibles, como Horowitz, tanto como las de oscuros estudiantes de primer semestre en oscuras escuelas de música. Pero eso no importa, porque lo primero es la verdad histórica y las prácticas generales son el resultado de promediar a intérpretes considerados buenos con todos los malos o insuficientemente preparados. Si hiciéramos una selección previa de los testimonios estaríamos faltando a la verdad histórica. Porque, ¿con qué criterio seleccionaríamos qué grabaciones tomar en cuenta? ¿Un criterio estético? Las consideraciones estéticas no pueden imponerse a la verdad científica y objetiva, que es la meta de nuestra disciplina. Tanto la historia como la ejecución pública de la música no tienen más sentido que el de educar al oyente, mostrándole lo que hacían los ejecutantes de otras épocas. El intérprete que no cumple con esta norma, como todo mundo sabe, es denunciado por faltas a la moral, ya que su comportamiento es deshonesto e indudablemente nocivo para la sociedad.

Fin del experimento mental.

5.1.2.3. Las prácticas “generales” de ejecución.

El experimento mental anterior nos servirá para ilustrar claramente los problemas que tenemos nosotros en el siglo XX para determinar cuáles eran las prácticas generales de ejecución de una época pasada.

Lo primero que tenemos que analizar es el concepto mismo de “prácticas generales de ejecución”. Dicho concepto, como su nombre lo indica, implica una

generalización. En este sentido no difiere de los resultados obtenidos en las demás ciencias: los resultados científicos son generalizaciones hechas a partir de las pequeñas porciones de la realidad que podemos estudiar. Esto es simplemente una característica de las ciencias. El problema surge cuando dichos resultados pretenden aplicarse sin conocer sus límites de validez. Esto es cierto en cualquier ciencia, llámese matemáticas, física, biología, historia, antropología, etc. Es, por ejemplo, absurdo pretender aplicar a los números reales un teorema que sólo es válido para los números naturales o explicar hechos ocurridos en la Edad Media utilizando categorías modernas. Los cursos de "física" de nuestras escuelas de educación media son el mejor lugar para aprender cómo aplicar resultados científicos (*fórmulas*) a cualquier situación sin importar si nos encontramos en el contexto en que son válidos. En el caso de la música la situación es parecida: los musicólogos establecen reglas, los ejecutantes las aplican y pocos se preocupan por señalar explícitamente cuáles son los límites de validez de dichas reglas.¹⁹

En el caso particular de las prácticas generales de ejecución de una época determinada hay dos tipos de límites fundamentales que deben ser establecidos: límites espaciales y límites temporales. Es decir, debemos determinar claramente el universo de prácticas particulares que hemos utilizado como base de nuestra generalización: qué lugar en el espacio y en el tiempo ocupaba dicho universo. Por ejemplo, en el experimento mental de la sección anterior el musicólogo del futuro delimitó claramente el periodo de tiempo del que tomaría los casos particulares a estudiar: 1950-1996. Pero no estableció ningunos límites espaciales, lo que nos lleva a suponer que su generalización fue hecha tomando en cuenta las interpretaciones de música de Bach realizadas en todo el planeta. El investigador también estableció unos límites bien definidos del tipo de música a estudiar: obras de Bach. Los manuales de nuestro tiempo rara vez señalan este tipo de límites de manera explícita. Si uno quisiera conocer las prácticas generales de ejecución del siglo XVIII, tomando la expresión en sentido estricto, tendría que generalizar tomando en cuenta a Bach, a los indígenas mayas de la época, a los aborígenes australianos del mismo periodo, etc. Sin embargo estamos acostumbrados a entender, por el repertorio que en general nos interesa, que cuando un musicólogo habla de las prácticas generales de ejecución del siglo XVIII se refiere a la manera de interpretar la música "clásica" en la Europa de esa época. Todos los demás géneros musicales quedan fuera de su análisis. También las prácticas fuera de Europa.

Por otra parte, el problema del musicólogo del futuro ilustra el problema fundamental de cómo realizar la generalización. Usualmente cuando alguien habla de prácticas generales de ejecución suponemos que las reglas obtenidas reflejan "lo que todos hacían en esa época". Pero eso es sólo cierto bajo la hipótesis de que en una época y lugar determinado existe una uniformidad de prácticas de ejecución. Sólo en ese caso especial la práctica general coincide con las ejecuciones particulares. Pero si en un lugar y tiempo coexisten prácticas distintas, la generalización no es "lo que todos hacían en esa época", sino otra cosa, resultado de tomar en cuenta prácticas distintas. Y no hay razón para suponer que en un lugar y época determinado no coexistan prácticas distintas. Es más, *a priori* no hay razón para que no convivan prácticas opuestas. ¿Cómo generalizamos en este caso? Ya nuestro amigo del futuro propuso dos caminos:

¹⁹ Sobre el tema de los límites mal establecidos, tratado por un musicólogo, puede verse el artículo ya citado de Frederick Neumann "The Use of Baroque Treatises on Musical Performance".

- 1) consideramos como práctica general la que más se repita;
- 2) hacemos un *promedio*, para obtener una que sea un híbrido de todas.

En ninguno de los dos casos el resultado es “lo que todos hacían en esa época”. En el primer caso es lo que hacía la mayoría (¿la mitad más uno o qué tipo de mayoría?). En el segundo es un promedio que expresa una abstracción, no una práctica que haya existido realmente.

Pero no descartemos sin más la posibilidad de que las prácticas generales de ejecución sean realmente uniformes en cualquier época. Vamos a demostrar por reducción al absurdo que esta suposición es insostenible. Supongamos que esta es una hipótesis cierta, que las prácticas generales de ejecución en **cualquier** época que estudiemos sean uniformes. Esto implica necesariamente que el cambio en los estilos de interpretación se ha dado de un día para otro en toda Europa. Por ejemplo, el 29 de julio de 1750, un día después de la muerte de Bach, terminó el barroco (la muerte de Bach es el acontecimiento que convencionalmente se señala como fin del barroco) y todos los músicos de Europa amanecieron utilizando nuevas convenciones de ejecución. Porque si el cambio se hubiera dado de manera gradual habrían convivido prácticas distintas en la misma época, las *antiguas* y las *nuevas*. Pero ¿qué habría pensado un músico portugués si esa mañana alguien le hubiera dicho que sus prácticas de ejecución habían cambiado y eran distintas de las de la tarde anterior a raíz de la muerte de un organista y compositor en Alemania? Lo mismo que el lector pensó cuando el musicólogo del futuro le explicó que sus prácticas de ejecución cambiaron en 1997 con el nacimiento de Juan Pérez. ¡Y eso que nuestro mundo es globalizado, no como el de Bach! Las consecuencias de una suposición de uniformidad en las prácticas generales de ejecución de cualquier época son absurdas, lo que hace insostenible esta idea.²⁰

Pero hay algo más. La suposición de que las prácticas de ejecución de una época y lugar puedan ser uniformes nos revela una particular visión, no de la música, sino de la sociedad. Hablando de los problemas de la interpretación en la literatura E.D. Hirsch escribe: “Asumir que *algún* ambiente cultural es homogéneo, incluso en el nivel muy abstracto en que la historia literaria [o la investigación acerca de la interpretación] se maneja, es hacer una suposición acerca de las comunidades humanas que la experiencia contradice.”²¹ Es una cosa casi de sentido común. ¿Realmente alguien puede pensar que las diferencias interpretativas sólo dependen del lugar y el tiempo y no de la personalidad de los ejecutantes? ¿Alguien cree que los problemas personales entre intérpretes, que los pleitos entre distintas escuelas interpretativas surgieron en este siglo y nunca antes existieron? ¿Alguien cree realmente que ningún ejecutante del pasado tuvo detractores? Pero el discurso de los “autenticistas” no solamente presupone un pasado homogéneo, en que no hay lugar para quien pensara diferente, sino que aspira a un presente también homogéneo en que sólo caben quienes comparten su manera de pensar, un mundo en que los intérpretes son intercambiables porque todos tocan igual, porque lo que importa es La Obra, no el ser humano que la “transmite”. En este sentido, el de la autenticidad es uno más de los discursos autoritarios y excluyentes de nuestro fin de siglo.

²⁰ La reducción al absurdo anterior no descarta por supuesto que pueda existir alguna época en que las prácticas generales sean uniformes. Pero el musicólogo que sostenga que existía uniformidad tendrá primero que demostrar que la época que estudia corresponde a este posible caso.

²¹ Citado por Taruskin, p. 80. El corchete es de Taruskin. A82.

Pero si aceptamos que las prácticas interpretativas que conviven en una época no son uniformes ¿cómo construimos la generalización? ¿Y qué refleja esta generalización? Me parece que el primero de los métodos para generalizar mencionados más arriba es más adecuado. El resultado obtenido será al menos reflejo de lo que hacía un determinado sector de los músicos en una época y lugar determinado. Pero eso de ninguna manera se puede traducir en que las prácticas menos generalizadas sean falsas históricamente. Es decir, no existe una única manera de ejecución históricamente correcta, a menos que se trate de una época excepcional de uniformidad total en las prácticas de ejecución. Existen muchas posibles interpretaciones históricamente correctas. En relación con esto escribe Harry Haskell:

“La voz de soprano pura, penetrante y como de niño de coro de [Emma] Kirkby resume lo que muchos oyentes consideran el auténtico ‘sonido de la música antigua’. En realidad este sonido es en gran medida, si no totalmente, un producto del gusto musical de finales del siglo veinte. Pudiera ser que las cualidades asociadas con el canto contemporáneo fueran también apreciadas en el periodo preclásico; mucha de la evidencia disponible sugiere que este es en efecto el caso, particularmente en lo relativo al vibrato (que los cantantes del siglo diecinueve y principios del veinte tendían a utilizar de manera mucho más indiscriminada que sus predecesores). Pero la evidencia también sugiere que las variaciones en estilos vocales y producción eran tan grandes en el período preclásico como lo son hoy. Llamar a la manera de cantar de Kirkby auténtica, implicando con ello que otras maneras de cantar son inauténticas, es injustificado tanto en el terreno histórico como estético.”²²

Nikolaus Harnoncourt también ha escrito sobre este tema, señalando en particular la falta de uniformidad en las prácticas de los siglos diecisiete y dieciocho:

“La información con la que contamos viene de una serie de tratados de los siglos XVII y XVIII. Si leemos solamente uno de ellos, por ejemplo el método de flauta de Quantz, sentimos que hemos aprendido muchas cosas. Y después estudiamos un texto distinto sólo para descubrir que contiene información muy distinta, y con frecuencia contraria. Si para compensar leemos a varios autores, nos encontramos con muchas contradicciones, y únicamente comparando un gran número de fuentes podemos comenzar a ver que estas no son contradicciones reales. Solamente entonces comenzamos a formarnos un cuadro general. Si codificamos las diferentes instrucciones, podemos ver exactamente donde se encuentra cada autor. **La música y la práctica musical, después de todo, no eran de ninguna manera uniformes en la época.** Un autor se aferra sólidamente a lo que sus antepasados escribieron o dijeron; su posición se dirige más al pasado. Otro describe las costumbres musicales en una localidad particular, o es partidario de un nuevo estilo o movimiento.”²³

²² Haskell, *The Early Music Revival. A History*, p. 184. A83.

²³ Harnoncourt, *Baroque Music Today: Music as Speech*, p. 32. El subrayado es mío. A84.

Por la misma razón Harnoncourt señala que con el método de citar fragmentos de tratados antiguos fuera de contexto es posible *probar* lo que uno quiera, tanto un hecho como el contrario.²⁴

Veamos ahora algunos ejemplos de cómo se resuelven usualmente las contradicciones que surgen como consecuencia de suponer que existe una única práctica de ejecución en cada época.

Hablando de la ornamentación en el renacimiento dice Miguel Limón:

“Existen diferentes opiniones al respecto, algunas antagónicas, pero nadie pone en duda que prevalecía una práctica general en lo que respecta a la ornamentación de la obra musical por parte del intérprete.”²⁵

Inmediatamente después procede a citar a un autor (Juan Bermudo) que pide explícitamente al intérprete que “no eche glosas”, sino que toque la música en la forma en que está escrita. Es decir, habiendo evidencia en contrario, lo que demuestra que se debe ornamentar la música del renacimiento es que “nadie pone en duda” esa afirmación. Es una variante del tipo de demostración que el químico y guitarrista José Luis Córdova en un inolvidable artículo ha llamado “prueba por trivialidad”: “En este caso no se intenta mostrar la dificultad en comprender la raíz de la prueba, sino, precisamente, se busca mostrar su trivialidad. La estructura de esta prueba se manifiesta en el siguiente enunciado, pues cuando se emplea, suele decirse: ‘Este punto es trivial, de forma que no nos detendremos ni perderemos tiempo intentando demostrar lo evidente...’.”²⁶ Aunque tal vez sería más adecuado añadir un tipo de demostración a la clasificación de Córdova, la “prueba por consenso”, para incluir ahí nuestro ejemplo.

Tenemos una fuente fecunda de ejemplos interesantes en la polémica sobre el alargamiento de los puntillos en el barroco. Como diría Miguel Limón, “nadie pone en duda” que los puntillos se alargaban en la música del barroco. Sin embargo hay abundante evidencia en contrario.²⁷ Los problemas comienzan desde el momento mismo en que uno pregunta por el ámbito de validez de la regla. Los musicólogos no han podido ponerse de acuerdo. En el capítulo tres mencionamos que Dolmetsch formuló su hipótesis basándose en un par de fragmentos de Quantz y de Carl Philip Emanuel Bach y después la aplicó a “toda la música antigua”. Por su parte Thurston Dart, sin mencionar una sola fuente que sostenga el alargamiento de los puntillos, dice que se debe aplicar en obras de autores como Monteverdi, Purcell, Handel, Bach, Quantz, C.P.E. Bach, Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven. Aunque debemos señalar que presenta esta regla en su sección dedicada al estilo **francés del siglo XVIII**.²⁸ ¡Y

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Miguel Limón, *La Guitarra*, p. 17.

²⁶ José Luis Córdova, “Ciencia y estupidez: notas para un curso introductorio”, *Enfoques*, vol. 1 No. 2, 1985, p. 34.

²⁷ En Frederick Neumann, *The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion*, puede verse una extensa discusión de las evidencias en tratados de la época en contra del alargamiento de los puntillos, así como de las razones que hacen a ésta una hipótesis altamente improbable, por no decir que imposible de sostener.

²⁸ Thurston Dart, p. 92. Por otra parte, el pasaje de Couperin que cita Dart sobre las *notes inégales*, después del cual pasa a sostener la hipótesis de los puntillos alargados, resulta no ser todo de Couperin. Según Neumann, del total de 25 líneas que cita Dart, menos de siete pertenecen al tratado de Couperin. Lo demás es “...una exposición libre de las ideas de Dart sobre el estilo francés que no se encuentran en

no hay un solo francés en la lista! Y en cuanto a situar a Monteverdi en el siglo XVIII... El hecho es que cada musicólogo señala para esta regla un rango de validez totalmente distinto. Este detalle no es secundario. Como ha señalado Neumann, la existencia de una convención para alargar los puntillos en determinadas obras habría provocado un caos total en la práctica orquestal a menos que la convención estuviera perfectamente delimitada y cada músico supiera qué puntillos en qué tipo de obras deben ser alargados, y qué tanto deben ser alargados. Como el mismo Quantz dice, los músicos de la orquesta deben poner la mayor atención a la duración exacta de las notas para no producir confusión en el ensamble.²⁹ El hecho es que no existe un solo autor barroco que señale la existencia de una regla bien definida para alargar los puntillos, razón por la que los musicólogos de hoy no pueden ponerse de acuerdo.

En el capítulo tres señalamos, a propósito del razonamiento de Dolmetsch, que nos encontrábamos ante un caso de semiosis hermética y citábamos a Umberto Eco. El curso que después de Dolmetsch ha seguido la argumentación en defensa del alargamiento de los puntillos nos hace constantemente pensar en los discursos herméticos, con los que comparte numerosas características.³⁰ Un ejemplo de discurso hermético es el de la alquimia. Para los alquimistas, los textos alquímicos contenían la Verdad, pero expresada de un modo oculto que permitía sólo a los iniciados captar su significado. Así, las cosas no eran nombradas nunca por su nombre sino con nombres que podían aludirles. Un texto alquímico del siglo XVIII, *Les fables égyptiennes et grecques dévoilées et reduites au même principe* de Dom Antoine Pernety, señala por ejemplo algunos de los nombres dados al mercurio en los textos alquímicos: vinagre de los filósofos, agua ardiente, baño, humo, fuego, licor, luna, mar, párpado superior, espíritu crudo, sepulcro, estómago de avestruz y vaso de los filósofos. Sin embargo, algunos de estos nombres sirven también para designar otros elementos y objetos usados por los alquimistas.³¹ Es decir, en los textos alquímicos las palabras nunca significan lo usual, sino otra cosa que sólo los iniciados pueden comprender. Dice Pernety:

“No hay que tomar al pie de la letra, casi nunca, las palabras de los filósofos, ya que todos sus términos tienen un doble significado, y ponen cuidado en encontrar los términos más ambiguos. Si algunas veces hacen uso de términos conocidos y de uso corriente, cuanto más sencillo, claro y natural parezca su discurso, tanto más habrá que suponer que es artificioso. *Timeo danaos et dona ferentes*. En aquellos pasos, en cambio, en que los autores parecen embarullados, enrevesados y casi ininteligibles, entonces hay que estudiar con mayor atención: ahí está escondida la Verdad...”

El discurso del alargamiento de los puntillos también supone que la notación musical barroca no se usa en su sentido usual, sino que contiene un significado oculto, que a través de una clave secreta sólo los iniciados lograban comprender. La clave es

ninguna parte del tratado de Couperin”. Las críticas de Neumann pueden verse en *The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion*.

²⁹ Citado por Neumann, op.cit., p. 309.

³⁰ Véase Umberto Eco, “Aspectos de la Semiosis Hermética”, en *Los Límites de la Interpretación*, pp. 47-114.

³¹ Las referencias y citas de Pernety están tomadas del ensayo mencionado de Eco, quien cita amplias secciones del tratado de Pernety en la sección “El discurso alquímico y el secreto diferido.”

secreta porque ningún texto barroco menciona su existencia. Es decir, se realiza una lectura “sospechosa” de los textos musicales barrocos: la notación musical no significa lo usual sino otra cosa distinta. Dice Eco:

“Para leer sospechosamente el mundo y los textos es necesario haber elaborado algún método obsesivo. Sospechar, en sí, no es patológico: tanto el detective como el científico sospechan por principio que algunos fenómenos, evidentes pero aparentemente irrelevantes, pueden ser indicio de algo no evidente; y sobre esta base elaboran una hipótesis inédita que luego someten a prueba. Pero el indicio se toma como tal sólo con tres condiciones: que no se lo pueda explicar de una manera más económica, que apunte hacia una sola causa (o hacia una clase restringida de causas posibles) y no a una pluralidad indeterminada y disconforme de causas, y que pueda *formar sistema* con otros indicios.”³²

Pero la hipótesis del alargamiento de los puntillos ha llegado a ser la menos económica de las explicaciones. Basta ver los intentos de John O'Donnell para mantenerla a pesar de las objeciones presentadas por Neumann. Por ejemplo, para explicar por qué algunos autores utilizan simultáneamente notación que implica relaciones de duración de 7:1 y de 3:1³³, O'Donnell se ve obligado a establecer que la duración escrita de una nota no tiene que ver con la duración de la nota sino con su articulación. Además el compás en que está escrita la obra determina el significado de los puntillos.³⁴ Pero si analizamos con atención, resulta que este complejo sistema no permitía a los compositores escribir un puntillo sencillo. ¡Si Bach hubiese deseado que sonara un puntillo sencillo en alguna de sus oberturas francesas no lo habría podido escribir! Esto es lo que Neumann llama “el síndrome del compositor encadenado”. Por supuesto, hay explicaciones más económicas, en las que desaparece la regla del alargamiento general de los puntillos.

Hay todavía otro tipo de objeciones a la idea de que el estudio de las prácticas “generales” de ejecución resulte un método adecuado para resolver los problemas interpretativos que una obra plantea al ejecutante, por la sencilla razón de que éste no trabaja con generalidades, sino con casos particulares. Un ejecutante siempre se enfrenta a una obra en particular, no a “la música barroca” en general. Y los métodos de las ciencias, y de la historia, están diseñados para tratar con generalidades, no con casos particulares. Pero una obra determinada de Bach, por ejemplo, es valiosa por lo que tiene de particular, por sus características específicas, no por lo que tiene en común con el resto de la música producida en la misma época. Una buena interpretación de una obra de Bach es la que resalta lo que ésta tiene de particular, no lo que tiene de común. En cambio la interpretación que, mediante la aplicación de convenciones del barroco, simplemente nos muestra que Bach era barroco es una interpretación del

³² Eco, p. 99.

³³ En el barroco no se utilizaba el símbolo del doble puntillo. Las duraciones equivalentes se obtenían a través de silencios y notas ligadas. Por eso es preciso hablar de relaciones de duración de 3:1, equivalente al puntillo sencillo, y de 7:1, equivalente al puntillo doble, y no de puntillos sencillos y dobles.

³⁴ Véase la obra ya citada de Neumann, p. 317. A lo largo del artículo se discuten muchos de los problemas de O'Donnell.

barroco, no de una obra de Bach, aunque se valga de ella para ilustrarnos. Este tema ha sido tratado recientemente por Taruskin y por Dreyfus³⁵, pero había sido señalado desde hace muchísimos años por Teodoro Adorno, que agudamente resumía diciendo: “Dicen Bach, pero se refieren a Telemann”.

5.1.2.4. Las prácticas “generales” y las intenciones del compositor.

En el capítulo anterior señalamos que el interés por las prácticas de ejecución del pasado es resultado del intento de respetar las intenciones del compositor cuando se parte del postulado de que la música es un conjunto de sonidos ordenados. En este sentido, nuestro interés por las prácticas de ejecución antiguas no responde tanto a una simple curiosidad histórica por la forma de tocar y cantar en otras épocas sino al deseo de reproducir los sonidos pensados por un compositor del pasado. Si nuestro interés fuera puramente histórico, como el del musicólogo del siglo XXII, estaríamos sinceramente interesados en la forma de ejecutar una obra en un tiempo distinto al de su producción. ¿Por qué, por ejemplo, nadie ha grabado “la música de Palestrina ejecutada en el estilo auténtico de la época de Schubert”, esto es, ejecutada como se tocaba en tiempos de Schubert? Como estudio histórico sería tan importante e interesante como conocer las prácticas de ejecución del tiempo de Palestrina. Pero a nadie le interesa hacerlo porque nuestro “interés histórico” se basa en la idea de autenticidad, y la autenticidad consiste sobre todo en “la realización objetiva de los deseos del autor”, como dice Dorian. Es por ello que un musicólogo serio como Neumann señala que una de las primeras cosas que el investigador debe preguntarse es si la información proporcionada por un tratado es aplicable a las obras del compositor de su interés.³⁶ Es decir, el objetivo es tocar una obra de acuerdo a “las normas generales de ejecución que imperaban en la época en que fue escrita” siempre y cuando dichas normas coincidan de alguna manera con las intenciones del compositor.³⁷

Pero, como hemos visto antes, las prácticas de ejecución no son necesariamente uniformes en cualquier época. En consecuencia, “respetar las intenciones del compositor” y tocar “de acuerdo a las prácticas generales de la época” no es necesariamente lo mismo. Podemos realizar una versión correcta históricamente, como las que podrían ser realizadas por algunos contemporáneos del compositor, pero no apegada a sus intenciones. Es decir, en el caso de épocas donde coexisten prácticas diversas se pueden respetar las convenciones de la época sin respetar las intenciones del compositor. Pero esto no es únicamente cierto por que no se elijan bien las normas que regían en las coordenadas espaciales y temporales del compositor. Hay otro tipo de problemas mucho más sutiles.

Decía en 1816 Louis Spohr, hablando de las orquestas italianas, que: “...los matices de piano y forte son desconocidos para ellas. Esto todavía podría aceptarse. Pero cada ejecutante crea sus propios adornos según su propio juicio, con el resultado de que el sonido se parece al de una orquesta cuando afina los instrumentos más que a una interpretación integrada.”³⁸ Tenemos aquí un caso interesante: un músico que critica algunas de las prácticas musicales de su época. El hecho es sin embargo

³⁵ Cfr. Taruskin, pp. 58-60. También Dreyfus, pp. 300-302.

³⁶ Neumann, *Essays in Performance Practice*, pp. 2-5.

³⁷ La frase entrecomillada es de Miguel Limón, op. cit., p. 8.

³⁸ Citado por Schonberg en *Los Grandes Pianistas*, p. 27.

bastante natural. Sería absurdo pretender que los músicos siempre han estado satisfechos con las prácticas musicales de su época. De hecho tenemos incontables muestras a lo largo de la historia de músicos (entre ellos compositores) que lucharon por cambiar las prácticas generales de su época. En casos así interpretar la música de un autor de acuerdo a las normas de ejecución de su tiempo es ir contra sus intenciones.

Por otra parte, cuando un compositor es revolucionario y propone caminos nuevos, lo más seguro será que las prácticas interpretativas generales de su tiempo no resulten las más adecuadas para interpretar su música, que sea necesario cierto tiempo para que sus contemporáneos comprendan la obra y puedan ejecutarla del modo más adecuado.

“En lo que concierne en particular a ‘Le Sacre’, al cual me dedicaba como la primera vez, me importaba sobre todo poner en su lugar, en varios fragmentos (Glorificación de la elegida, Evocación de los antepasados, Danza sagrada) los compases en cuanto a su valor exacto en lo métrico y tocarlos exactamente como están escritos. Encuentro necesario insistir sobre este punto que, a los ojos del lector, podrá parecer un detalle puramente profesional. **Pero, a excepción de algunos, como por ejemplo Monteux y Ansermet, muchos directores tienen dificultades métricas en estas páginas, que desfiguran así mis intenciones y mi música.**”³⁹

La cita anterior es de Stravinsky. Las buenas interpretaciones de *La Consagración de la Primavera* eran para él la excepción en 1928. Es decir, lo común (lo general) era que no fueran buenas. Es decir, en los años en que fue escrita y estrenada, la generalidad de las interpretaciones de *La Consagración de la Primavera* no respetaban las intenciones del compositor, según nos lo dice el propio autor. Esto es natural debido a lo novedosa que resultó la obra, a que proponía caminos distintos a los que la mayoría de los músicos estaban acostumbrados. ¿Debemos respetar entonces las prácticas generales del tiempo de la “primera audición” de la obra?⁴⁰

Veamos un ejemplo que pone de manifiesto cuan lejos de las intenciones del compositor nos puede llevar el respeto a las prácticas de la época. En la edición de las obras para laúd de Bach hecha por Frank Koonce, al hablar de las fuentes consultadas para la Suite No. 3, Koonce señala la existencia de varios manuscritos distintos. Uno es el del propio Bach. Entre los otros se encuentra una copia sin firmar de un laudista de la época (fuente B). La copia del laudista anónimo presenta numerosas modificaciones al texto de Bach. Al respecto dice Koonce:

“En la tablatura de la fuente B, uno puede ver las prácticas interpretativas de un laudista barroco en relación con técnica, articulación y ornamentación. Esta versión no debe ser considerada, sin embargo, para el propósito de reconstruir un texto auténtico. Muchas de sus diferencias con el autógrafo, de acuerdo al NBA Kritische Berichte,

³⁹ Igor Stravinsky, a propósito de los ensayos para presentar en París *La Consagración de la Primavera* bajo su dirección en 1928. *Crónicas de mi Vida*, p. 147. El subrayado es mío.

⁴⁰ Thurston Dart es quien habla de interpretar a la luz del conocimiento de las características de fraseo, ornamentación y tempo de la época de la primera audición de una obra. P. 189.

deben ser entendidas como simplificaciones técnicas para su ejecución en el laúd. Especialmente significativos son los cambios de octavas, reacomodo de las voces en los acordes, y la pulsación retrasada u omisión de notas de los acordes. También se puede concluir que algunos cambios indican la falta de conocimiento del transcriptor de técnicas específicas y de posibilidades de producción sonora del instrumento. Diferencias adicionales con el autógrafo se presentan en ritmo, melodía y armonía en lugares que no muestran aparente justificación técnica o musical.⁴¹

Es evidente que el texto del laudista barroco refleja las prácticas musicales de su época. Pero no respeta el texto original de Bach. Podemos entonces sostener que en alguna de las prácticas de ejecución del barroco no es fundamental el respeto al texto (¿las intenciones?) del compositor. Al interpretar de acuerdo a esta práctica podemos modificar caprichosamente el texto del autor sólidamente basados en principios históricos. Porque podemos acusar al laudista barroco de cualquier cosa menos de no ser un laudista barroco. Lo es fatalmente, para bien o para mal. Y su práctica instrumental es **necesariamente** la de un músico del barroco. En este caso debemos elegir entre respetar las intenciones del compositor o las prácticas de la época. Llama también la atención la observación de Koonce: nuestro laudista barroco ignoraba técnicas y posibilidades de producción sonora de su instrumento. Esto parece sugerir que nos encontramos ante un mal laudista barroco. Esto crea un interesante problema: desde un punto de vista estrictamente histórico las prácticas interpretativas de los malos músicos barrocos deben ser tomadas en cuenta para establecer cuáles eran las prácticas generales de ejecución. Pero si no queremos reproducir las malas prácticas de ejecución, y supongo que para los intérpretes ese es el caso, debemos establecer un criterio para distinguir cuáles son las “buenas” prácticas y cuáles las “malas” prácticas. Y el criterio histórico aquí no nos sirve para nada... ¿Cómo juzgamos entonces? ¿Con criterios estéticos? ¿Qué aprieto para los “autenticistas”!

Todo el problema surge de suponer que la verdad histórica es un criterio adecuado para juzgar una interpretación, porque una vez que uno acepta eso, se ve obligado a aceptar que todas las ejecuciones musicales del barroco eran igualmente “buenas”, siempre y cuando se ejecutara música barroca. O, para que se vea más claro, si el apego a las prácticas de la época es lo que permite juzgar una interpretación, resulta que toda ejecución de música de Messiaen hecha hoy en día es igual de “buena”, y por supuesto mejor que cualquiera que se pueda hacer en el futuro, cuando la música de Messiaen sea parte de la historia. Después de todo, todos somos sus contemporáneos y tocamos de acuerdo a las prácticas de su (nuestro) tiempo, por lo que toda interpretación hecha hoy es verdadera históricamente. No podemos decir que un intérprete de hoy no respeta las prácticas generales de nuestra época, porque las prácticas generales no existen por sí mismas, no existen independientemente de los intérpretes de hoy. Existen sólo como una abstracción de lo que todos los ejecutantes de hoy hacen.

¿Por qué defender entonces la idea del respeto a las prácticas de la época? La razón, como mencionamos antes, tiene que ver con el deseo de algunos músicos y

⁴¹ *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*, editados para guitarra por Frank Koonce, San Diego, California, Neil A. Kjos Music Company, 1989, p. vi. A85.

musicólogos dentro de la corriente de interpretación historicista de descalificar cualquier otro tipo de interpretación, así como de evitar tener que tomar decisiones propias. Reconocer que entre los contemporáneos de Bach se daban buenas y malas ejecuciones, a pesar de que todos eran parte de las “prácticas de la época”, trasladaría inevitablemente la discusión sobre la interpretación a un terreno estético, lejos del terreno pseudocientífico de lo “objetivo”, de lo verdadero y lo falso en que los “autenticistas” pretenden mantenerla.

5.1.2.5. Un experimento real.

Muchos de quienes sostienen que el apego a la verdad histórica es el criterio adecuado para juzgar una interpretación, llegan a encontrarse en situaciones que ponen al descubierto cierta falta de coherencia en su aceptación de los criterios históricos. En efecto, hay circunstancias en que los historicistas dejan de lado su aprecio por la verdad y realizan ejecuciones que van en contra de lo que la evidencia histórica señala. Dice Thurston Dart: “La interpretación será además estilística; estará iluminada por el conocimiento más completo posible sobre cuestiones especiales tales como fraseo, ornamentación y *tempo* asociadas a la música en la época de su primera audición.”⁴² Sostener esto en circunstancias en que “las normas generales de ejecución” son algo que debe ser reconstruido y que nadie conoce directamente es algo muy cómodo por la flexibilidad que permite. Pero ocurre que a partir de determinada época contamos con grabaciones, con testimonios auditivos de estas prácticas y no hay forma de especular sobre ellas. O mejor dicho, no es que contemos con testimonios sobre la manera de interpretar, sino que contamos con la interpretación misma. Esto plantea un problema enorme a los “autenticistas”, que en muchas ocasiones se niegan a reproducir las normas interpretativas “de la época de la primera audición” que aparecen en las grabaciones. Un buen ejemplo lo tenemos en el enorme repertorio guitarrístico escrito para Andrés Segovia. Estamos hablando de obras de Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Moreno Torroba, entre muchos otros que mantuvieron una fructífera relación con Segovia. Las palabras de Salvador Moreno, a propósito de la relación entre el pianista Ricardo Viñes y compositores como Ravel, Debussy, Satie, Milhaud, Honegger y Poulenc, sirven también para describir la relación que se dio entre Segovia y estos compositores: “...se produjo esa relación entre el creador y el intérprete que, en esta ocasión, no pudo ser más feliz; ya que si el intérprete, al tratar de alcanzar y vencer cuanto le propone el compositor, depura su estilo y logra prodigios técnicos y expresivos, el compositor, a su vez, escribe sus obras ante las posibilidades estilísticas, técnicas y expresivas del intérprete.”⁴³ Segovia vivió en la época de primera audición de estas obras, tanto como que él las estrenó; era además el intérprete que los compositores tenían en mente al escribir su música. Es innegable entonces que una interpretación verdadera históricamente (además de respetuosa de las intenciones del compositor) será aquella que se ajuste al tipo de interpretación de Segovia. Sin embargo, conozco a muchísimos guitarristas que creen fervientemente en la necesidad de interpretar con apego a criterios históricos, pero que por ningún motivo están dispuestos a tocar a la manera de Andrés Segovia, aunque la verdad histórica se los demande. Incluso hay quienes recomiendan no escuchar la versión de Segovia, aunque presumen de realizar interpretaciones muy bien informadas cuando se trata de

⁴² Dart, p. 189

⁴³ Salvador Moreno, *Detener el Tiempo. Escritos Musicales*, México, INBA/CENIDIM, 1996, p. 104.

Bach o Scarlatti. Hay una de estas obras que resulta especialmente significativa, y que muestra con absoluta claridad que lo que se busca no es ser fiel a verdad histórica. Poco antes de 1930 Manuel M. Ponce compuso su Suite en La para guitarra, que él y Segovia presentaron como si fuera obra de Silvius Leopold Weiss, el laudista amigo de Bach. ¿Cuál es la manera históricamente correcta de interpretar esta obra? ¿De acuerdo con las prácticas de ejecución del tiempo de Weiss según las conocemos en 1990, de acuerdo con la concepción de las prácticas de ejecución del tiempo de Weiss de 1930 o de acuerdo con las prácticas generales de ejecución de 1930? Según las intenciones del autor y criterios históricos, me parece que la única opción que debemos descartar es tocarla de acuerdo con el conocimiento de Weiss de 1990. Esa es la única opción que resulta indefendible desde el punto de vista de la verdad histórica. Y sin embargo, hoy esa obra se graba, se toca y se edita con ornamentaciones Weiss-1990, no de acuerdo a la interpretación de Segovia, que por cierto no está ornamentada. Es decir, aquellos que critican a Segovia y los músicos de su generación porque “romantizaban” la música barroca, lo que hacen es “barroquizar” la música romántica.

Por otra parte, contamos con grabaciones de mucha música de nuestro siglo realizadas por los propios compositores, y que en teoría son las versiones definitivas, ya que ilustran sin lugar a dudas las intenciones del autor, por lo que todo el mundo debería imitarlas. Sin embargo estas grabaciones también crean serios problemas en la buena conciencia de los “autenticistas”. De ellas hablaremos en el capítulo siguiente.

Pero las grabaciones no sólo nos proporcionan información de primera mano sobre la ejecución de obras específicas por el autor o sus primeros intérpretes. Son una herramienta valiosísima para estudiar las prácticas de ejecución de finales del siglo XIX y de todo nuestro siglo. Robert Philip ha realizado una reveladora investigación sobre este tema en el libro, mencionado más arriba, *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*. Su investigación es en cierto sentido similar a la emprendida por el musicólogo del siglo XXII, pero seria y bien realizada. La parte más interesante de sus conclusiones no es, sin embargo, la caracterización que logra de los estilos interpretativos de finales del siglo XIX y principios del XX, sino lo que su investigación logra revelar sobre nuestro estudio de las prácticas de ejecución de otras épocas. Como señala Rob C. Wegman, “...las preguntas que formulamos y las respuestas que esperamos pueden reflejar presunciones culturales de las que difícilmente somos conscientes, y nuestra tarea debe ser hacernos conscientes de ellas.”⁴⁴ El trabajo de Philip justamente permite arrojar luz sobre las premisas culturales implícitas en las preguntas que formulamos y en las respuestas que esperamos obtener acerca de las prácticas de ejecución de otras épocas. Vale la pena mostrar sus resultados con algún detalle.

El procedimiento empleado por Philip consiste básicamente en analizar las características musicales presentes en grabaciones de la primera mitad de nuestro siglo y compararlas con lo que dicen los tratados y testimonios del siglo XIX y de la primera mitad del XX. Los parámetros que analiza son: fluctuaciones de tempo, uso del tempo rubato, interpretación de ritmos con puntillos, uso del vibrato y uso del portamento. Hay determinadas características interpretativas clara y definidamente presentes en las grabaciones más antiguas con que contamos. Otras, por el contrario, van apareciendo poco a poco y extendiéndose hasta convertirse en predominantes en

⁴⁴ Rob C. Wegman, “Sense and sensibility in late-medieval music. Thoughts on aesthetics and ‘authenticity’.”, p. 300. A86.

los años 30 y 40 de nuestro siglo. Philip supone, lo que parece razonable, que las primeras reflejan los estilos interpretativos del siglo XIX, en tanto que las segundas son reflejo de los estilos del siglo XX en gestación. Su suposición se apoya también en lo que los testimonios escritos dicen al respecto. Con base en todo esto Philip establece las tendencias que resumimos en la siguiente tabla:

Características presentes en las grabaciones	Siglo XIX, principios del XX	Siglo XX, 1930-50
Flexibilidad rítmica	Variaciones de tempo sumamente grandes dentro de un mismo movimiento para evidenciar cambios de "ánimo" y momentos de tensión. Tempos máximos muy rápidos.	Tendencia a mantener un tempo uniforme y a evitar sobre todo el acelerando. Tempos máximos más lentos. Énfasis en la claridad de los detalles rítmicos.
Tempo rubato	Flexibilidad rítmica en notas individuales. Tendencia a dislocar melodía y acompañamiento.	Interpretación más literal del valor de las notas.
Ritmos con puntillo	Gran libertad en el tratamiento de ritmos con puntillo.	Se interpreta la notación de manera literal.
Vibrato	Rápido y utilizado únicamente como ornamento. Casi inexistente en los instrumentos de aliento, excepto en Francia.	Vibrato continuo, utilizado para darle "volumen" al sonido. En general más lento.
Portamento	Portamentos frecuentes, lentos y prominentes.	Tendencia a evitar el portamento, o a realizarlo más rápido y discreto.

Lo que resulta más interesante al confrontar las grabaciones con los testimonios escritos es el hecho de que las características de ejecución reales no son deducibles de los textos. Por más detalladas que sean las descripciones escritas, sólo mediante las grabaciones podemos saber exactamente cómo debemos interpretar lo que dicen. Veamos un ejemplo. Ya hemos mencionado que son muchos los autores que a fines del siglo XIX advierten contra el uso excesivo del vibrato y lamentan la creciente difusión de esa práctica. Y sin embargo, la exageración de la que ellos hablaban resulta un vibrato insignificante comparado con el que nosotros estamos acostumbrados a escuchar. Por otra parte, muchísimos autores del siglo XIX hablan del maravilloso efecto del portamento utilizado con discreción y buen gusto. Y lo que ellos llamaban un portamento discreto resulta un exceso para los gustos de nuestro tiempo. Es decir, lo que para ellos resultaba un exceso a nosotros nos parece poco y lo que para ellos era discreto a nosotros nos parece excesivo. Para plantear las cosas de otra manera, si un músico del siglo XIX y uno de finales del siglo XX leyeran el mismo tratado barroco, cada uno interpretaría las mismas indicaciones de manera totalmente distinta porque las leería a partir de las prácticas de su época, a partir del buen gusto de su época. Para saber cuánto es mucho o poco portamento, cada uno compararía con lo que está acostumbrado a escuchar, lo que los llevaría a resultados distintos. Y no hay ninguna razón histórica que permita afirmar que es más exacta la lectura que resulta de la comparación con prácticas de finales del siglo XX que la que resulta de comparar con hábitos del siglo XIX. Esto pone en evidencia que cuando leemos indicaciones contenidas en tratados antiguos siempre las interpretamos basándonos en juicios que tienen que ver con el buen gusto de nuestro tiempo.

Por otra parte, Philip compara las reproducciones de música del siglo XIX hechas por los historicistas de nuestro tiempo, a partir de los tratados, con las interpretaciones que dejaron grabadas músicos formados a fines del siglo XIX. El resultado se parece en sólo dos aspectos: el uso restringido del vibrato y el uso de tempos rápidos (aunque rápidos). Otras características esenciales, como la flexibilidad del tempo, el rubato prominente y el uso frecuente del portamento, no aparecen en las

“reproducciones” modernas. La razón es clara: los historicistas han leído la información contenida en las fuentes escritas del siglo XIX bajo la influencia de lo que ellos consideran “buen gusto”, descartando así todas aquellas prácticas antiguas que hoy nos parecen de mal gusto. No podía ser de otra manera, porque, aun cuando digan lo contrario, no son científicos de la historia, sino músicos que se basan en determinados hábitos musicales. Al poner en evidencia este hecho, las grabaciones antiguas plantean un reto insuperable a la ideología de los “autenticistas”. Dice Philip:

“Para cuando este libro se publique, los intérpretes de época probablemente habrán llegado a Elgar, y entonces habrá una colisión entre el auténtico Elgar, como lo grabó el compositor, y el ‘auténtico’ Elgar, según la reconstrucción. Será una colisión ente dos mundos, un mundo real que ya no existe más, y un mundo reconstruido que nunca existió totalmente más que en la imaginación de finales del siglo veinte. Este conflicto realza el hecho de que las grabaciones son una bendición a medias. Ellas nos permiten dar un paso atrás en el tiempo, y escuchar como tocaba una generación anterior, pero al hacerlo nos presentan la verdad completa, no sólo aquello que queríamos saber.”⁴⁵

Lo que las grabaciones nos muestran es que la más importante de las prácticas interpretativas del siglo XX es, quizá, la búsqueda de precisión y claridad en la ejecución. Por cierto que esta tendencia no es deducible de los tratados. El énfasis en la claridad de la ejecución nos permite explicar muchas de las otras diferencias con las prácticas del siglo pasado: hoy los tempos son más lentos en aras de la claridad; el portamento se evita porque estorba la claridad y precisión rítmica (también permite una mayor transparencia al evitar cambios de posición, lo que facilita la ejecución en los instrumentos de cuerda); se sincroniza la melodía con el acompañamiento para que la estructura rítmica sea clara; el vibrato y el tempo se mantienen de la manera más uniforme posible; y por supuesto, la notación se interpreta de manera literal. Salvo en lo referente al vibrato, estas características son compartidas por todos los músicos del siglo XX, incluidos los historicistas. Si bien es cierto que en determinados casos éstos aplican reglas especiales (alargamiento de los puntillos, notas *inégaes*) que modifican la lectura de los valores rítmicos, la búsqueda misma de una regla refleja el deseo de interpretar de manera precisa la notación.

Los intérpretes de principios de siglo no daban a la claridad la misma importancia. Tocar todas las notas claramente no era su objetivo, ni era una característica indispensable en una buena ejecución. Eso permitía que los tempos fueran mucho más rápidos. En las grabaciones antiguas se puede notar “imprecisión” en el ritmo, tanto en orquestas como en renombrados grupos de cámara y solistas. Pero ojo. He puesto la palabra imprecisión entre comillas. Sólo se puede decir que su ritmo es impreciso y que su ejecución es poco clara si la juzgamos con criterios modernos, con nuestro buen gusto, no con el de ellos. Como dice Philip, al escuchar las grabaciones antiguas es imposible distinguir entre la competencia o falta de competencia del intérprete y el estilo. Un determinado ejecutante puede parecernos malo por su falta de precisión rítmica y falta de limpieza, si lo juzgamos con criterios modernos. Sin embargo, el mismo ritmo que a nosotros nos suena “embarrado”

⁴⁵ Rober Philip, op. cit., p. 228. A87.

sonaba bien a los oídos de un público de principios de siglo. A propósito, recordemos lo que decíamos del laudista barroco que mencionamos un poco más arriba. Conveníamos en que tal vez se trataba de un mal músico por alterar caprichosamente el texto de Bach. Sólo podemos decir eso juzgando con nuestros criterios modernos, aunque un oyente barroco no necesariamente compartiría nuestra opinión.

El énfasis en la claridad de la ejecución es en buena medida resultado de la existencia de las grabaciones. Las grabaciones de principios de siglo muestran ejecuciones que fueron pensadas por los intérpretes para ser escuchadas una sola vez por un público determinado que muy probablemente no conocía la obra, no para ser reproducidas una y otra vez por un oyente que, a fuerza de escuchar el disco, conoce cada detalle de la obra y de la interpretación misma. Como señala Philip, muchas grabaciones de principios de siglo son notables como ejecuciones vivas, parecen dirigirse a un público, en tanto que numerosas ejecuciones en público de hoy resultan notables porque tienen la fría perfección del estudio de grabación, del intérprete sólo ante el micrófono.

Las grabaciones también muestran claramente que la tendencia a la literalidad es una característica específica del siglo XX. La discusión que tantas veces hemos mencionado sobre la interpretación de los puntillos en el barroco responde a esta concepción. Preguntar cuánto debe durar exactamente una nota con puntillo sólo se le puede ocurrir a un músico de nuestro tiempo. Y la respuesta más obvia es la que no se le ocurre a los músicos de finales del siglo XX: que no existe una regla precisa para los solistas. Tenemos el ejemplo claro de músicos vivos formados a principios de nuestro siglo que interpretan los puntillos de acuerdo al carácter que pretendan imprimirle a la música, alargados cuando buscan un efecto rítmico y marcial, y acortados cuando buscan expresar relajación. Si uno lee los tratados antiguos con esta idea en mente su sentido cambia. Engel en 1853 advierte contra el alargamiento del puntillo en la *Marcha Fúnebre* de la Sonata op. 26 de Beethoven.⁴⁶ Podemos suponer que habla de una práctica general de no alargar los puntillos, o podemos pensar que simplemente está proponiendo una interpretación específica, pensada de acuerdo al carácter de una obra específica. La última opción es mucho más económica y explica lo que ocurre sin necesidad de una lectura sospechosa de la notación musical. Por otra parte, las grabaciones en que Elgar dirigió sus obras muestran que no existía una regla precisa para interpretar los puntillos. Elgar tiende a alargar los que se encuentran en partes vivas y a interpretar de manera literal los que se encuentran en partes lentas. No es posible decir más.⁴⁷ Cuando buscamos y esperamos hallar en los tratados antiguos una regla precisa, estamos suponiendo que el énfasis en la lectura literal de la notación que se impuso hace 60 años existía ya en el barroco. Queremos interpretar a Bach con los criterios de Stravinsky. Antes de buscar la regla tendríamos que buscar evidencia de su existencia, de una preocupación barroca por la literalidad. Y esa es justamente la que no aparece por ningún lado. Se deducen reglas a partir de fragmentos de uno y otro tratado, pero no existe un solo testimonio que hable de la existencia de un código especial para interpretar los puntillos en las oberturas francesas, mucho menos en otros géneros. Si la regla general no existió, las contradicciones que surgen entre los musicólogos, y que Neumann ha señalado, desaparecen.

⁴⁶ Citado por Philip, op. cit., p. 226.

⁴⁷ Robert Philip, "The Recordings of Edward Elgar (1857-1934). Authenticity and Performance Practice.", p. 484.

El experimento de Philip muestra claramente que el buen gusto ha funcionado como el criterio con el que los “autenticistas” de hoy han determinado qué porciones de la información contenida en los tratados antiguos debe ser considerada relevante y qué porciones deben ser descartadas. Si el día de mañana las modificaciones en los gustos hacen que renazca la importancia del portamento, los músicos pondrán interés en las fuentes antiguas que hablan del portamento y las leerán de manera distinta. Juzgar con base en el buen gusto es, desde un punto de vista científico, inadecuado. Sin embargo es la única opción correcta desde el punto de vista de la música. Es lo único que puede llevar a una ejecución realmente auténtica, y no simplemente “auténtica”, a una ejecución que sea reflejo de nuestra época, de lo que somos, y no una pobre falsificación de lo que alguna vez fue.

Para resumir lo expuesto en esta sección, lo que las grabaciones antiguas permiten apreciar es cómo ha cambiado en un siglo el buen gusto. Nos muestran claramente que el buen gusto de hoy es distinto al de hace un siglo. Y que si queremos ser fieles a los tratadistas antiguos, que recomendaban utilizar el buen gusto como guía, tenemos que apegarnos a las prácticas de ejecución que resulten congruentes con nuestro buen gusto, el del siglo XX, y no a aquellas que van en contra de él. Después de todo no tenemos otro buen gusto. Lo cual de ninguna manera quiere decir que debamos dejar a un lado todos los resultados obtenidos acerca de las prácticas de ejecución del pasado. Simplemente se trata de recordar que hacemos música, no ciencia, y que por tanto los juicios históricos no bastan para resolver los problemas de la interpretación.

El experimento de Philip ilustra cómo, si quisiéramos reproducir fielmente algún estilo interpretativo de principios de siglo, o cualquier otro, tendríamos que prescindir del buen gusto. Tendríamos que olvidarnos de si nos gusta o no cómo suena lo que hacemos, de si suena bien o mal, de si le gusta o no a los oyentes de nuestro tiempo. En estas condiciones creo que ni siquiera sería posible entender las indicaciones contenidas en los tratados antiguos, ya que al final de cuentas, todas terminan haciendo referencia al buen gusto del intérprete. Ni siquiera podríamos reproducir fielmente el estilo que podemos escuchar en grabaciones. Como señala Philip, si escucháramos en qué lugares la orquesta de Elgar hace prominentes portamentos para realizarlos nosotros en los mismos lugares, también estaríamos utilizando un criterio de finales del siglo XX para decidir dónde hacer un portamento. ¿Cómo aprender a no tocar con limpieza? ¿Cómo aprender a hacer ruido en cada cambio de posición? ¿Cómo desaprender la exigencia de claridad? Creo que no tendría sentido.

5.2. ¿Qué son las prácticas históricas realmente?

En este capítulo hemos analizado ampliamente el discurso histórico de un amplio sector de músicos y musicólogos ligados al movimiento de la música antigua. Es muy importante notar que los ataques se han dirigido al discurso de los “autenticistas”, nunca a los resultados musicales de los grandes intérpretes que se acercan a la música con criterios históricos. Este discurso, sin embargo, con el que algunos pretenden legitimar las interpretaciones de estos músicos, lo único que hace, desde mi punto de vista, es demeritar el trabajo de estos músicos. En efecto, pretender que sus interpretaciones son valiosas porque reproducen un estilo ya desaparecido es una mentira que oculta el aporte más valioso del movimiento de la música antigua. Hay

que admitir, sin embargo, que en algunos casos los mismos músicos que encabezan el movimiento han llegado a creer en esta mentira. Pero ¿qué son entonces las interpretaciones históricas de nuestros días y cuáles son los aportes reales del movimiento de la música antigua a la música del siglo XX? Hemos visto en este capítulo numerosos ejemplos que muestran que no son simplemente el resultado de una científica búsqueda de la verdad histórica. Son, por una parte, el resultado de reinterpretar en términos del buen gusto de hoy las descripciones de las prácticas de ejecución antiguas. Este aspecto hace que compartan ciertas características esenciales con las interpretaciones de los músicos fuera del movimiento de interpretación histórica. Pero por otro lado, hay numerosas características interpretativas que separan por completo a los músicos historicistas de los demás. Estas características han surgido como consecuencia de los **experimentos y la creatividad** de muchos músicos, que en el curso de sus investigaciones han hallado caminos expresivos distintos a los de la primera mitad de nuestro siglo. El resultado ha sido la creación de un nuevo estilo interpretativo, un estilo que nunca antes existió. Lo que los Leonhardt, Harnoncourt, Brügggen, Savall, Kirkby, etc. han hecho es algo mucho más importante de lo que muchos de sus seguidores sostienen, algo totalmente distinto a lo que sus imitadores piensan. No son embalsamadores que le hayan dado una apariencia de vitalidad a estilos de ejecución ya muertos, sino los creadores de algo que nunca antes había existido, de caminos interpretativos nuevos. Lo cual es mucho más meritorio. Han abierto a los ejecutantes la posibilidad de elegir entre múltiples caminos interpretativos y de abordar la interpretación de manera crítica y creativa, no aceptando nada que sea simplemente resultado de la costumbre. Para darse cuenta basta oír las enormes diferencias interpretativas entre cada una de las figuras de la música antigua. Y sin embargo, en el discurso de sus “defensores” todo se transforma en una camisa de fuerza, en un conjunto de órdenes e imperativos morales, de compromisos con “la verdad” que castran la creatividad y la capacidad crítica del intérprete.

Esto no quiere decir que las interpretaciones de los “autenticistas” sean falsas históricamente. Pero sí que son sólo parcialmente ciertas. Es decir, son parcialmente ciertas no sólo porque el conocimiento histórico siempre lo es, sino porque el objetivo de los intérpretes de música antigua no es el conocimiento científico, ni sus métodos están pensados para alcanzar un conocimiento independiente de nuestros criterios estéticos, de gusto.

Pero entonces, ¿qué tanto se parecen nuestras ejecuciones “auténticas” a las ejecuciones del pasado que buscan reproducir? Philip hace una conjetura: la existencia de las grabaciones ha permitido que en nuestro siglo los cambios en los hábitos musicales y el buen gusto se den de manera mucho más rápida que en otras épocas. Eso hace razonable suponer que las prácticas que observamos en las grabaciones de principios del siglo XX nos muestran vestigios de prácticas originadas en tiempos anteriores al siglo XIX. Es decir, es muy razonable suponer que las interpretaciones de los músicos de principios de siglo estén mucho más cerca de las interpretaciones anteriores al romanticismo que las de los “autenticistas” de nuestros días. Después de todo nuestro buen gusto musical no tiene más de 60 años de existencia. Esto evidentemente es solo una suposición, pero de tal naturaleza que no puede ser probada ni refutada. Sin embargo, es mucho, muchísimo más razonable que la hipótesis implícita en la argumentación de los “autenticistas”, de que lo que nos parece de buen gusto hoy habría sido juzgado del mismo modo en cualquier época anterior.

Por razones distintas a las de Philip, otros autores comienzan a llegar a la misma conclusión. Dice Haskell:

“Los intérpretes de música antigua han comenzado a darse cuenta, aunque un poco tardíamente, de cuanto pueden haber perdido al aislarse de las tradiciones de la corriente principal de la música. En su manera de abordar el vibrato y el rubato, por ejemplo, algunos intérpretes de ‘la vieja escuela’ pueden haber estado más cerca de la práctica de ejecución pre-Clásica que los intérpretes de música antigua de nuestros días.”⁴⁸

Si aceptamos que nuestra reproducción de prácticas interpretativas históricas está influida por nuestra visión general de la música, que no está hecha por sujetos fuera de la historia sino por seres humanos del siglo XX, podemos estudiar entonces todo nuestro conocimiento de las prácticas de ejecución de otras épocas por lo que dice de la música de nuestro siglo, y no solamente por lo que dice de la música del pasado. A mi juicio este puede ser un enfoque sumamente fructífero, que puede llevarnos a entender mejor la historia musical de nuestro siglo. La idea de que nuestra visión de un autor del pasado habla más de nosotros mismos que de ese autor no es nueva. Parafraseando a Borges cuando decía que “si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil”⁴⁹, podríamos decir que si Bach pudiera escuchar su obra tocada por un músico del siglo XX sabría cómo es la música de nuestro tiempo.

Hay una analogía que los historicistas usan mucho para describir lo que hacen. Dicen que respetar las prácticas generales de la época es como quitar el barniz moderno que cubre los colores originales de un antiguo cuadro. Sin embargo hemos visto que la comparación no es la adecuada, porque el cuadro (la interpretación) no existe mas que para el siglo XX. La situación real de los “autenticistas” es como la de quien sostuviera que su reproducción de un cuadro antiguo que ya no existe, hecha con base en los testimonios de quienes vieron el cuadro original alguna vez, es el cuadro original.⁵⁰

5.3. La verdad histórica como criterio para juzgar una interpretación.

Con base en lo que hemos planteado hasta aquí podemos ver que erigir a la verdad histórica en criterio para determinar si una interpretación es buena o no lleva implícitos una gran cantidad de problemas. Por varios caminos hemos llegado a encontrar que hay un punto en que los criterios históricos ya no sirven para indicarle el camino al ejecutante, ni para juzgar si una interpretación es buena o mala. Resumamos algunos de los problemas:

- 1) Hay interpretaciones verdaderas históricamente, ya que son en sí mismas el hecho histórico, que son malas interpretaciones. Cualquier mala ejecución hecha hoy de una obra contemporánea ilustra este punto.

⁴⁸ Haskell, p. 185. A88.

⁴⁹ Citado por Juan Nuño en *La Filosofía de Borges*, México, p. 56.

⁵⁰ La idea de esta comparación está inspirada en Philip.

- 2) Hay prácticas históricas que contradicen las intenciones del compositor.
- 3) Necesitamos hacer juicios estéticos (de gusto) para descifrar de alguna manera muchas de las indicaciones contenidas en las fuente históricas.

Es decir, la verdad histórica en muchas situaciones no nos permite discriminar entre interpretaciones buenas y malas. Por lo tanto, la esencia de una buena interpretación no es su apego a la verdad histórica. Pero, si no es la verdad histórica, ¿qué es entonces? Me parece que la única solución que nos queda es que una buena interpretación es aquella que respeta las intenciones del compositor, al margen de si se apega o no a las prácticas más difundidas en su época. Dedicaremos el siguiente capítulo a examinar esta posibilidad.

Seis: Las intenciones del compositor, la autenticidad y el original.

6.1. Las intenciones del compositor.

En el capítulo precedente vimos que valorar una interpretación por su apego a la verdad histórica deja muchos problemas sin resolver, y en muchas ocasiones nos deja incluso sin posibilidad de juzgar una ejecución. Antes, en el capítulo cuatro habíamos visto dos formas distintas de entender la “autenticidad”. A pesar de la radical diferencia entre ambas, comparten una idea central: el respeto a las intenciones del compositor. Y lo que cambia es el significado que se da a esta expresión. En este capítulo, y cumpliendo con lo que habíamos prometido desde el capítulo dos, trataremos de averiguar qué son las intenciones del compositor. Una vez que logremos averiguar qué son, analizaremos si realmente es importante respetarlas y por qué. Y si fuera importante, cómo es que podemos llegar a conocerlas. Esta discusión nos llevará al terreno de la semiótica. Por ello, a lo largo de este capítulo usaremos la palabra “interpretación” en el sentido amplio que la semiótica le da, no refiriéndonos únicamente a la interpretación musical. Para comenzar nuestro análisis nos valdremos de un cuento de Jorge Luis Borges que servirá para ilustrar el problema desde varios puntos de vista. Comparando la situación que plantea el cuento con la que se presenta en la música intentaremos descubrir cual es la importancia de la intención del autor en la obra de arte.

6.1.1. Un cuento de Jorge Luis Borges.

El libro *Ficciones* de Borges incluye, entre otros, el relato *Pierre Menard, autor del Quijote*. Como muchos de los cuentos de Borges, éste ilustra de manera literaria alguna idea filosófica. La ilustración en este caso resulta particularmente adecuada para el problema que tratamos, ya que hay numerosos puntos de contacto entre la labor de un músico y la que emprendió Pierre Menard. Antes de seguir adelante creo imprescindible que el lector conozca con detalle el proyecto gigantesco de Menard, para lo cual me parece necesario citar en toda su extensión la segunda parte del relato de Borges, en que se habla de la obra “no visible” del genio de Menard. La primera parte del relato, que aquí omitimos, es una enumeración de otras obras de Menard que no tienen la trascendencia de su Quijote. Creo que el lector que no las conozca no pierde nada al leer sólo la discusión de su obra más importante. Se han omitido únicamente un par de notas a pie de página que hay en el original.

Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier) la obra *visible* de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese “dislate” es el objeto primordial de esta nota. Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis -el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden - que esboza el tema de la *total* identificación con un autor determinado. Otro

es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos - decía - para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. Más interesante, aunque de ejecución contradictoria y superficial, le parecía el famoso propósito de Daudet: conjugar en *una* figura, que es Tartarin, al Ingenioso Hidalgo y a su escudero... Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria.

No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil - sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea - con las de Miguel de Cervantes.

"Mi propósito es meramente asombroso" me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. "El término final de una demostración teológica o metafísica -el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales - no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermedias de su labor y que yo he resuelto perderlas." En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años.

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo -por consiguiente, menos interesante - que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard. (Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del don Quijote. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje -Cervantes - pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa facilidad.) "Mi empresa no es difícil, esencialmente" leo en otro lugar de la carta. "Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo." ¿Confesaré que suelo imaginar que la terminé y que leo el Quijote -todo el Quijote - como si lo hubiera pensado Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI -no ensayado nunca por él - reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmeda Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde:

Where a malignant and a turbaned Turk...

¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable, pero sin duda lo es en un simbolista de Nimes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste. La carta precitada ilumina el punto. "El Quijote", aclara Menard, "me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo le diré? inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Edgar Allan Poe:

Ah, bear in mind this garden was enchanted!

o sin el *Bateau ivre* o el *Ancient mariner*, pero me sé capaz de imaginarlo sin el Quijote. (Hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras.) El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. He cursado asimismo, los entremeses, las comedias, la Galatea, las novelas ejemplares, los trabajos sin duda laboriosos de Persiles y Sigismunda y el Viaje del Parnaso... Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote."

A pesar de esos tres obstáculos, el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como "realidad" la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores, ni místicos, ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribte el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Ese desdén condena a *Salamambo*, inapelablemente.

No menos asombroso es considerar capítulos aislados. Por ejemplo, examinemos el XXXVIII de la primera parte, "que trata del curioso discurso que hizo don Quixote de las armas y las letras". Es sabido que don Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de *La hora de todos*) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard -hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell - reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que concide muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja superrealista de Jacques Reboul.) El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales -ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir - son descaradamente pragmáticas.

También es vivo el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard -extranjero al fin - adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo -cuando no un párrafo o un nombre - de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad es aún más notoria. El Quijote -me dijo Menard - fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor.

Nada tienen de nuevo esas comprobaciones nihilistas; lo singular es la decisión que de ellas derivó Pierre Menard. Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigiliás a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas.

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote "final" una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -tenues pero no indescifrables - de la "previa" escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...

"Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será."

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?

6.1.2. Los dos caminos de Menard.

Creo que es bastante clara la relación que existe entre la empresa de Pierre Menard y la que emprende un ejecutante al enfrentarse a una partitura. Ambos parten de un texto ya existente y buscan recrearlo, buscan darle nueva vida apegándose al texto original. Tanto Menard como el ejecutante pueden ensayar distintas variantes pero deben sacrificarlas al texto, que no pueden modificar. El músico tiene ante sí los mismos caminos que Menard contempló. Puede seguir el camino que él descartó, puede pretender **ser Bach** cuando interpreta a Bach y **ser Brahms** cuando toca a Brahms. Como bien dice Borges, a muchos lectores puede parecerles una empresa absurda por imposible, pero otros la han propuesta seriamente. Recordemos la opinión de Edwin Fisher citada en el capítulo pasado (correspondiente a la nota 13). Por comodidad del lector la repito ahora:

“Para comprender a un gran músico, para interpretar sus obras como es debido, hace falta también conocer el ambiente en que vivió. A tal objeto, nos es preciso verificar esta difícil operación de suprimir con el pensamiento todas las adquisiciones creadoras y espirituales posteriores a Bach, todo cuanto en su tiempo no estaba descubierto, ni escrito, ni realizado. Para comprender a Bach en su tiempo nos será necesario, por lo tanto, olvidar toda la música de Haydn, Mozart, Beethoven; todo el romanticismo; pero también la filosofía y el libre pensamiento, las concepciones políticas y geográficas de las generaciones ulteriores. Nos será necesario hacer revivir todo lo que para nosotros ha desaparecido en la oscuridad del pasado, pero que aún era visible y actual en su época: el sentido religioso de su siglo, su simbolismo, sus relaciones con la Iglesia. Sólo así comprenderemos al maestro, no a partir de nosotros mismos, sino objetivamente.”

Es exactamente la misma posibilidad que Menard desechó. Recordemos lo que dice Borges: “El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser Miguel de Cervantes*.” Este camino, olvidar la historia, supone una cultura verdaderamente enciclopédica. Hay que conocer cada detalle de la historia para saber qué es lo que debemos olvidar y qué lo que debemos recordar. Y como Menard percibió claramente, una de las cosas que tendríamos que olvidar, ya que modifica la historia, es la obra posterior del autor de que se trate. Esto es, para tocar una obra de Bach compuesta en 1723 de manera objetiva, en el sentido utilizado por Fisher, deberemos olvidar toda la música de Bach compuesta después de ese año. Tenemos también que hacer a un lado toda la información histórica con que ahora contamos y que Bach pudo haber ignorado. Y por supuesto, debemos sólo conocer la historia personal de Bach hasta el día en que terminó su obra. Conocer la fecha de su muerte o las obras que sus hijos compondrían años después, por ejemplo, nos haría interpretar la obra de un modo distinto a como la concibió Bach, que no sabía cuándo moriría. La empresa parece tentadora; tal vez vale la pena dedicarle una vida entera con tal de llegar a tocar una sola obra (del autor que sea) de forma “objetiva”. Y sin embargo, hay que considerar la objeción de Menard: tal vez es demasiado fácil.

El otro camino, el emprendido por Menard, llegar al texto original desde una vida y una experiencia distintas a la del primer autor, es el que los “autenticistas” atribuyen a los músicos “no auténticos”: un intento de apropiarse del texto del compositor con **intenciones** distintas a las que éste tenía, modificando con ello el sentido de su discurso. ¿Pero realmente puede esto ocurrir? ¿Realmente las intenciones del autor de un texto modifican el sentido del texto?¹ La pregunta es pertinente para nuestro estudio porque, como hemos visto, los músicos hablan todo el tiempo de las intenciones del compositor, sin detenerse a pensar en los profundos problemas que el término involucra. La pregunta central que nos interesa en este momento, y que el relato suscita, es: ¿la intención de un autor (o del emisor de un mensaje, de modo más general) forma parte del significado de la obra (o mensaje)? ¿La intención modifica el significado? Pero el relato de Borges no se detiene en este punto y en el último párrafo plantea el problema desde otro punto de vista, el del lector. Es decir, el lector puede también llevar a cabo el procedimiento de Menard al enfrentarse a un texto. La pregunta es entonces: ¿la intención del lector (o de modo más general, de quien recibe un texto) modifica el significado del texto al que se enfrenta? ¿Puede un lector leer el Quijote como si fuera de Menard y hallar significados que Cervantes nunca pensó? ¿Puede un oyente escuchar la música de Bach como si fuera posterior a la de Hindemith y al hacerlo encontrar nuevos significados, significados que Bach no podía prever?

6.1.3. Intención del autor, intención de la obra, intención del lector.

Preguntas como las anteriores han sido planteadas por numerosos filósofos, desde hace muchos siglos, aunque la inmensa mayoría de ellos se han concentrado en los problemas planteados por textos verbales. Resulta paradójico que siendo tan importante el tema de las intenciones del autor en el ámbito musical, la discusión sobre lo que son y la forma en que pueden reflejarse en un texto no haya sido abordada de manera sistemática y profunda por los estudiosos interesados en la música. Revisar algunas de las respuestas que en otros campos se han dado puede ayudarnos a responder estas mismas preguntas cuando se aplican a textos musicales. Evidentemente, en un tema que ha sido tratado por los filósofos a lo largo de muchos siglos, las respuestas no pueden ser uniformes y existen puntos de vista diferentes. Aunque el tema se discutía ya en la Edad Media, nosotros revisaremos sólo algunas ideas contemporáneas,² en la forma en que aparecen en la moderna semiótica.

Juan Nuño, comentando el relato de Borges, resume las ideas de Austin sobre el significado como sigue:

“A la dimensión intrínseca del texto (o del lenguaje), que es propiamente el ámbito llamado ‘locucionario’, deben agregarse, por un lado, los propósitos del autor del texto (o del usuario del lenguaje) al escribirlo (o al proferirlo), lo que vendría a ser la ‘fuerza ilocucionaria’

¹ En este momento estoy usando la palabra “texto” en un sentido muy amplio, para referirme a cualquier cadena de signos producida dentro de un sistema de significación. Así entendido, un texto puede ser tanto un texto verbal, como musical, cinematográfico, dancístico, matemático o de otro tipo. En este capítulo seguiremos hablando de textos en este sentido amplio. Y es que la pregunta formulada es válida en múltiples contextos, no sólo en el musical.

² Señala Eco: “...el problema de la intención del hablante es un tema común en la teoría medieval de los signos, desde Agustín hasta Roger Bacon.” Eco, *Los Límites de la Interpretación*, pp. 294.

antes aludida, y por otra parte, los efectos que se obtengan (deseados o no) por el texto (o por el discurso): se trataría entonces de la dimensión 'perlocucionaria' que posee todo lenguaje. De este modo, a la dimensión tradicional exigida por cualquier teoría del significado, la de la denotación de los términos, se incorporan esas otras dos dimensiones (intenciones y resultados) que a la vez psicologizan y socializan la interpretación de todo texto o lenguaje. Es una mezcla de la vieja retórica (dimensión subjetiva) con la moderna teoría de signos y significados (dimensión semántica)."³

Borges, llevando estas ideas a un extremo, hace evidente un serio problema de no establecer límites a la influencia que la intención del autor puede tener en el significado del discurso: dos textos idénticos, de hecho el mismo texto, tienen significados distintos según la intención del autor, y potencialmente infinitos significados según las intenciones del lector de los textos. Es decir, el significado ya no existe como parte del lenguaje sino en una dimensión externa a él. De este modo un texto puede significar cualquier cosa, simplemente basta suponer que el autor tenía la intención de decir lo que queremos hallar en el texto, o repetir el texto con la intención de que diga ese algo, sin importar lo que el texto en sí diga. Una visión así hace impracticable cualquier intento de determinar el significado de un texto, porque el significado no se halla en el texto. Pero Borges muestra otra consecuencia de una posición radical en este respecto, consecuencia fundamental para las disciplinas artísticas. En su relato la intención del autor, al determinar el significado del texto, también determina su valor estético. Así, el texto de Menard, verbalmente idéntico al de Cervantes, resulta "casi infinitamente más rico." De este modo, el valor de una obra de arte depende de la intención del autor, no de una característica inherente a la obra. Esto nos pone en una situación difícil: para juzgar una obra de arte debemos conocer las intenciones de su autor, algo que normalmente no tenemos forma de hacer. Salvo excepciones las intenciones de un autor no son algo que pueda conocerse explícita y objetivamente. Borges puede juzgar no sólo el significado, sino también el valor estético de la obra de Menard, porque éste en una carta le dio a conocer sus intenciones. Desde este punto de vista, resulta imposible juzgar el significado y valor de "La Odisea", por ejemplo, ya que no conocemos las intenciones con que fue escrita. Y a la inversa, un objeto sin características especiales puede ser una obra de arte si quien lo creó tenía la intención de hacer arte y conocemos esa intención.

Sin embargo es un hecho que estamos acostumbrados a interpretar ciertos textos de acuerdo a la intención que suponemos tenía el autor. Un curioso ejemplo, por las consecuencias que de él resultan, lo encontramos en el análisis que del relato de Borges hace Juan Nuño.⁴ Al comentar este relato Nuño propone varias posibles lecturas del texto, encuentra diferentes posibilidades de interpretación del cuento desde distintas ideas filosóficas. Cada una puede sostenerse si uno supone una determinada intención de Borges al escribir el relato. Nos encontramos entonces ante un bello juego de espejos y referencias entre distintos universos: Juan Nuño analiza el cuento de Borges, pero su análisis se hace utilizando principios que son parte del universo del relato, con los principios sostenidos por Menard. El análisis del relato se convierte

³ Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, nota 4, pag. 55.

⁴ Nuño, Capítulo III La ambigüedad es una riqueza: Pierre Menard, autor del "Quijote", pp. 50-59.

entonces en prueba de las tesis contenidas en él. Nuño es consciente de ello: "Se observará que es inevitable caer en la trampa pragmática de los oxonianos: ya se está aludiendo a las intenciones de Borges para entender las de Pierre Menard y, finalmente, alcanzar el significado de ese segundo idéntico *Quijote*."⁵

La posición de Menard ilustra un extremo interpretativo en el que todo texto tiene cualquier significado. Al dar tan enorme importancia a las intenciones del autor y del lector, éstas acaban por perder cualquier valor, ya que "influyen" en el texto sólo hasta que su sentido sea modificado por el siguiente lector. Y por supuesto, la obra acaba también por diluirse y perder todo valor. El *Quijote* y la transcripción de la narración de un partido de fútbol del América hecha por un comentarista de Televisa pueden tener exactamente el mismo significado, y el mismo valor, si los leo con la misma intención. Pero existe también el otro extremo, en el que se encuentran quienes sostienen que cada texto tiene un significado único y perfectamente determinado, es decir, que existe una sola lectura posible, y ninguna posibilidad de interpretación. Dice Umberto Eco:

"...desde un punto de vista histórico se pueden identificar dos ideas de interpretación.

Por una parte, se admite que interpretar un texto significa esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación. Por la otra se admite, en cambio, que los textos pueden interpretarse infinitamente. [...]

Las dos opciones a las que nos hemos referido son ejemplos de un fanatismo epistemológico."⁶

Estas dos posiciones se superponen con otras tres ideas de interpretación: interpretación como búsqueda de la intención del autor, como búsqueda de la intención de la obra y como imposición de la intención del lector. Es importante notar que estas caracterizaciones no son equivalentes, sino que se refieren a distintos aspectos de las concepciones interpretativas. Así, por ejemplo, es posible suponer que una obra tiene infinitos significados, pero que esta variedad de sentidos se encuentran en la obra porque el autor los puso allí, es decir, como resultado de las intenciones del autor. O que una obra tiene un único significado posible, pero que éste es independiente de la intención del autor.

La semiótica de Umberto Eco, por su parte, pretende tomar una posición intermedia, aceptando que todo texto posee una gran cantidad de posibles interpretaciones, pero que siempre es posible elegir entre ellas las que resulten más adecuadas y rechazar aquellas que son claramente inadecuadas: "...un texto puede suscitar infinitas lecturas sin permitir, en cambio, cualquier lectura posible. Es imposible decir cuál es la mejor interpretación de un texto, pero es posible decir cuáles son las equivocadas."⁷ Sin embargo, lo que permite discriminar entre una lectura posible y una inaceptable no son las fantasmales intenciones del autor, sino la intención del texto: "Entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención

⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁶ Eco, p. 357.

⁷ *Ibidem*, p. 121.

del lector está la intención transparente del texto que refuta una interpretación insostenible.”⁸ Esta posición reconoce hechos reales: por una parte, los textos a menudo dicen más de lo que sus autores querían decir, y por otra, no es posible conocer de manera objetiva las intenciones de un autor, como sujeto empírico. Pero aún si fuera posible conocerlas, no son ellas las que determinan el significado del texto. Es el texto mismo el único que puede indicar si una interpretación es adecuada o no. Al respecto hay que decir que Eco ha recogido el guante lanzado por Borges: cuenta cómo intentó leer el *De Imitatione Christi* como si hubiera sido escrito por Céline. Su conclusión es que la intención de la obra no permite seguir el juego por mucho tiempo.⁹ Esto no quiere decir que el lector no tenga una participación importante y activa en el proceso de interpretación:

“La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas.”¹⁰

Para aclarar un poco más la posición de Umberto Eco me gustaría comentar un curioso experimento en el que se utilizó a sí mismo como conejillo de Indias, analizando las interpretaciones que los lectores han hecho de sus novelas. En muchos casos tuvo que aceptar que los lectores habían encontrado sentidos que efectivamente se encontraban en el texto, aunque él no hubiera sido consciente de ellos al escribirlo, es decir, el texto decía más de lo que él como autor había tenido intención de decir. En otros, los lectores hallaron y consideraron importantes ciertas aparentes alusiones que el había previsto serían descartadas por no tener sentido: “El texto está ahí, quizá tengan razón ellos, quizá soy responsable de una alusión artificiosa, quizá la alusión no es tan trivial como creía. No lo sé. Todo el asunto queda ya fuera de mi control.”¹¹ El experimento muestra claramente que la intención del autor y la intención de la obra son dos cosas distintas que no necesariamente coinciden.

Lo que he querido hacer al mostrar estas posiciones distintas es destacar que hablar de las intenciones de un autor no es un asunto trivial, y que el tema puede ser, y ha sido, abordado desde múltiples posiciones teóricas. Sin embargo los resultados obtenidos en otros campos no pueden aplicarse sin una reflexión previa a todos los aspectos de la interpretación musical, ya que los términos *interpretación* e *intenciones del autor* se utilizan en el medio musical con varios sentidos, en ocasiones muy distintos a los utilizados en los discursos semióticos.

⁸ *Ibidem*, p. 133.

⁹ *Ibidem*, p. 40.

¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

¹¹ *Ibidem*, p. 136. La descripción del experimento se halla en las páginas 128-141 del libro de Eco ya citado. El ensayo es, además de muy ilustrativo, sumamente divertido de leer.

6.1.4. Intenciones musicales.

Los resultados obtenidos en el campo de la semiótica sin lugar a dudas son dignos de tomarse en cuenta al tratar de desarrollar una explicación teórica de lo que son las intenciones del autor en el terreno musical. Sin embargo, existen características muy específicas que diferencian a la música de otros discursos y que deben ser señaladas antes de pretender aplicarle esos resultados. En particular debemos hacer notar que en la música se puede hablar de las intenciones del autor en dos sentidos distintos, que mencionamos ya en el capítulo cuatro. Cuando Wagner hablaba allí de las intenciones del compositor se refería al significado que el autor pretendía comunicar con la obra, del efecto que pretendía lograr en el oyente. Este es justamente el sentido en que se habla de “intenciones del autor” en la semiótica, refiriéndose a lo que el autor quiere decir y que espera sea comprendido por el receptor del mensaje (de la obra). Por el contrario, cuando Dorian hablaba de las intenciones del compositor se refería al patrón sonoro que éste deseaba fuera reproducido por el ejecutante.

Como vimos en el mismo capítulo cuatro, el discurso de los “autenticistas sonoros” presupone que la obra musical es un patrón sonoro específico, que no busca comunicar ningún mensaje extra musical. Esta posición, que hemos citado varias veces en boca de Stravinsky, y que podemos encontrar ya en la obra de Eduard Hanslick¹², no niega que la obra pueda comunicar algo, pero sí sostiene que si eso ocurre es un asunto que tiene que ver con el oyente, y no con la obra, cuya esencia no consiste en comunicar algo. En esto coincide notoriamente con las posiciones del positivismo, para el cual “...el significado es un epifenómeno, una cualidad secundaria de las formas lingüísticas.”¹³ Cuando se adopta esta visión filosófica de la obra musical, el sentido dado a la expresión “las intenciones del autor” necesariamente es mucho más restringido que el que le daba Wagner. Su significado se restringe al ámbito de la notación, a las características específicas de los sonidos que el compositor quiso notar (altura, duración, intensidad, timbre, etc.). Y este es el sentido que se le da usualmente a la expresión en el medio musical de hoy. Es decir, las intenciones del compositor serían indicaciones de cuál es la obra, de cuál es el patrón sonoro específico al que llamamos obra musical, no de qué quiere decir ésta. Un intérprete “auténtico” se preocupa por las intenciones del compositor en tanto indicaciones para llegar a la obra. Si la obra quiere decir algo, ese es problema del oyente, no del intérprete, que cumple con lo que él considera su misión reproduciendo los sonidos pensados por el autor. Por eso es que Taruskin llega a comparar ciertas interpretaciones “auténticas” con ilustraciones sonoras de una edición *Urtext*: cada nota y cada silencio están exactamente en su lugar, totalmente neutrales, sin nada añadido, sólo lo que está en el texto.¹⁴

Esta diferencia en la manera de entender qué son “las intenciones del compositor” resulta de utilizar la misma expresión para designar dos procesos diferentes, que tienen que ver con textos diferentes. En efecto, una obra consta siempre de dos textos distintos. Por un lado, el compositor escribe una partitura dirigida a un ejecutante. En la partitura se hallan codificados una serie de sonidos, mediante un código que el compositor supone que el ejecutante conoce. La partitura contiene símbolos (signos) que representan un determinado estado del mundo (sonidos). Este

¹² Eduard Hanslick, *De lo Bello en la Música*, publicada por primera vez en 1854.

¹³ E.D. Hirsch citado por Taruskin, p. 75. A89.

¹⁴ Taruskin, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, p. 72.

proceso de interpretación es el que interesa a la moderna musicología, que pone énfasis en las intenciones del compositor como autor de un texto escrito.

Pero el compositor también produce otro texto, un texto sonoro dirigido a un oyente. Claro que el compositor no realiza este texto en términos reales más que cuando él mismo interpreta su obra. En general espera que el ejecutante presente el texto sonoro a los oyentes, después de haber interpretado el texto escrito. La diferencia fundamental entre las dos formas de entender lo que son las intenciones del compositor que tratamos en el capítulo cuatro radica en que para los “autenticistas sonoros” el patrón sonoro no es un texto, no es un conjunto de signos sonoros que pueda ser interpretado por los oyentes (y por el ejecutante como primer oyente). Es esta interpretación del texto sonoro la que rechaza Stravinsky, no la de los signos en el texto escrito. Por eso una pianola resultaba el mejor intérprete de sus obras, porque la pianola no interpreta el texto sonoro, se limita a “traducir” la notación a sonido sin realizar ninguna clase de inferencias sobre el texto sonoro resultante. En cambio, cuando un músico interpreta un texto sonoro, sus interpretaciones lo llevan a modificar la lectura de la notación que ha hecho. Suponer que el patrón sonoro no es un texto permite olvidarse de las intenciones del compositor referidas a la música como texto, a la música como estructura semántica.

La posición de Stravinsky es desde luego muy respetable. Es más, puede que su opinión en el sentido de que la esencia de la música no es expresar algo sea una observación sumamente profunda. Pero en cualquier caso, resulta tan profunda que no tiene la menor importancia. No dudo que alguien sea capaz de demostrar lúcidamente que no hay nada en la esencia del fonema “casa” que le permita comunicar la idea expresada por la palabra *casa*. Pero eso no tiene ninguna importancia. El hecho es que hay una comunidad de seres humanos que utiliza el fonema “casa” para comunicar una determinada idea. “Casa” es un signo no porque algo en su esencia lo haga ser un signo, sino porque para una comunidad de intérpretes es un signo. Como señalaba Charles Morris “algo es un signo si, y sólo si, algún intérprete lo considera signo de algo...”¹⁵ El asunto no es determinar si la esencia de la música es comunicar algo, sino si existe un intérprete, o comunidad de intérpretes (en el sentido semiótico del término), para quienes la música es un signo que comunica algo. Y es innegable que en nuestra cultura existe un lenguaje musical que significa algo para ciertos oyentes. Me refiero a la música tonal.

Lo anterior no quiere decir, de ninguna manera, que la música no tonal no sea capaz de comunicar algo, de tener significado. Simplemente ocurre que no es un lenguaje, en un sentido lingüístico. Ciertamente se habla del “lenguaje de la música contemporánea”, pero en estos casos se usa el término en el sentido de “técnica”. Como ha dicho Gino Stefani: “En realidad todos los sistemas inventados por los compositores para organizar los sonidos, desde la dodecafonía en adelante, son simplemente técnicas, no lenguajes. Como advirtiera Berio, ‘se tiene un verdadero lenguaje cuando el conjunto de signos y su comportamiento apunta a un significado: por eso la música tonal es un lenguaje, tanto que puede llegar incluso a imitar la estructura gramatical, mientras que la música de Webern casi nunca lo es.’”¹⁶

Desde luego, hay que comprender la posición de Stravinsky históricamente, como una reacción contra la hipercodificación del fenómeno musical en la ópera

¹⁵ Citado por Eco, p. 285.

¹⁶ Gino Stefani, *Comprender la música*, pp. 120-121.

wagneriana. Sin embargo, sin dejar de reconocer la importancia que pueda tener una reflexión ontológica sobre la música, los problemas que enfrenta el ejecutante ante una obra musical tienen que ser atacados con una herramienta teórica que tome en cuenta la forma en que la música realmente funciona para los oyentes en nuestra cultura (y la reacción del ejecutante como oyente privilegiado de la obra que interpreta). Asumir simplemente que la música, por su esencia, no significa nada, cierra las puertas a una comprensión de múltiples procesos en los que la música participa como portadora de significado. Un extraordinario ejemplo nos lo da el cine. Cualquiera que escuche y observe una película con atención puede notar como la música enriquece la imagen y el diálogo al reforzar su sentido, o incluso, si el compositor es inteligente, al jugar con sentidos diferentes y hasta opuestos a los de la imagen. Y decir, como Hanslick, que esto es un fenómeno que ocurre sólo en la subjetividad del oyente no permite explicar su innegable intersubjetividad. Es decir, aunque el “significado” de la música admite diversas interpretaciones, existe una comunidad que normalmente está de acuerdo en que no admite cualquier interpretación.¹⁷ Haga el lector el experimento de prever el “tema” de una película (evidentemente no me refiero a la trama, sino al tema de manera muy general: película cómica, de horror, de amor, etc.) por la música con que comienza y verá que es difícil equivocarse, incluso sin ver las imágenes y sin diálogo de por medio. Esto simplemente es reflejo de que en nuestra cultura sí existe un código que permite a los oyentes interpretar una obra musical, es decir, que la música sí es un texto que se interpreta mediante procesos semióticos.

Resumiendo, en la música la expresión “las intenciones del compositor” se usa referida a dos procesos de interpretación distintos, cada uno con características propias, pero que responden ambos a mecanismos semióticos. Y ambos procesos interpretativos forman parte del fenómeno musical, sin que ninguno de los dos pueda ser ignorado. Tan importante es establecer con la mayor precisión posible el significado de la notación como conocer la forma en que los oyentes (y el ejecutante como primer oyente) interpretan los textos sonoros. Por ello sería esencial que además de preocuparse por la interpretación de la notación, la musicología tratará de establecer los significados del texto sonoro para los oyentes de la época en que fue creada la obra. Sin embargo, este tipo de investigación es muy poco frecuente hoy en día.

6.1.4.1. Lenguaje musical, intuición y abducción.

He señalado que la interpretación de un texto sonoro responde, como la interpretación de la notación, a mecanismos semióticos, y quisiera detenerme un poco en este punto.

En el capítulo cuatro, al definir lo que separaba a las dos ideas de autenticidad que allí discutimos, decía que quienes intentan ser fieles al espíritu de la obra proponen un método para conocer las intenciones del compositor basado en la intuición y las reacciones subjetivas del ejecutante ante la música, mientras que los “autenticistas sonoros” buscan establecer un conjunto preciso de normas, derivadas en gran parte del estudio histórico, que permitan respetar las intenciones del compositor de manera

¹⁷ Dice Eco: “... desde el momento en que se induce a la comunidad a concordar sobre una interpretación determinada se crea un significado que, si no objetivo, es por lo menos *intersubjetivo* y está privilegiado de todas maneras respecto de cualquier otra interpretación obtenida sin el consenso de la comunidad.” P. 369.

objetiva, sin la ambigüedad del método intuitivo. Sin embargo estas afirmaciones no son del todo correctas.

Es cierto que la descripción del método para alcanzar la “fidelidad al espíritu de la obra” fue obtenida con base en citas de Pablo Casals, quien hablaba de “intuición” y de “reacciones subjetivas” del ejecutante. Sin embargo, los términos utilizados por Casals no son exactos; podemos explicar en términos semióticos los procedimientos empleados por los “autenticistas de espíritu” para conocer “las intenciones del compositor”. Conformarnos con la afirmación de que algunos ejecutantes interpretan de manera intuitiva es una forma de no decir nada sobre su actividad interpretativa. Como señala Eco, a propósito de la interpretación aparentemente intuitiva de cierta metáforas, “...lo que llamamos intuición no es sino un movimiento rapidísimo de la mente que la teoría semiótica debe saber descomponer en todos sus pasos.”¹⁸ Además, esta manera de plantear las cosas pareciera implicar que sólo los “autenticistas sonoros” tienen criterios, independientemente de que estemos o no de acuerdo con ellos, para evaluar si una ejecución se apega o no a las intenciones del autor, mientras que los “autenticistas de espíritu” pueden hacer lo que quieran sin que exista ningún límite a su actividad interpretativa. Lo cual es mentira, los “autenticistas de espíritu” sí cuentan con criterios para determinar si una interpretación es adecuada o no. Para comprender esto basta darse cuenta de que lo que en el capítulo cuatro llamábamos intuición, siguiendo a Casals, en el fondo no es más que el resultado de abducciones.

La abducción o hipótesis es un mecanismo semiótico, opuesto a la deducción, que nos permite tomar decisiones en contextos ambiguos. En un proceso deductivo, el observador de un fenómeno conoce una regla o ley general, identifica el fenómeno como caso de esa regla y a partir de ello es capaz de predecir un resultado o de conocer alguna característica del fenómeno observado. Supongamos que yo conozco una regla general que afirma que cuando alguien pisa la cola de un perro, éste aúlla. Después observo que el vecino pisa la cola de su perro. Aplicando la regla general que conozco soy capaz de predecir un resultado, el perro aullará. Esto es una mera deducción. Pero ahora supongamos que el mismo fenómeno es observado por un extraterrestre recién llegado a la Tierra, y que proviene de un planeta donde ni los perros ni las colas existen. El visitante del espacio ve que mi vecino ha pisado un extraño apéndice de una extraña criatura. Después observa perplejo que la criatura emite un potente sonido. Se siente desconcertado. El extraterrestre no conoce la regla general según la cual si piso la cola de un perro éste aúlla. Sin embargo, razona que si tal regla general existiera, el comportamiento que ha visto sería completamente natural. Por lo tanto decide que tal regla general existe. Es decir, para entender lo que ha observado ha tenido que inventar una ley o regla general de la cual lo que ha visto es un caso. Ha realizado una abducción.

Evidentemente nuestro extraterrestre deberá realizar una serie de experimentos que le permitan confirmar la validez general de la ley que ha postulado. Es así como funcionan las ciencias. Pero en otros casos, como cuando interpretamos textos, no estamos interesados en hallar una ley universal, sino una regla válida únicamente para el texto que estamos interpretando. Tomemos el ejemplo favorito del autor de *El nombre de la rosa*. Alguien dice “rosa” y no sabemos si está hablando de una flor o de un color. Analizando el contexto, buscamos una interpretación, entre todas las posibles

¹⁸ Eco, p. 178.

interpretaciones de “rosa”, con la que el texto o mensaje tuviera sentido, y decidimos que ese es el significado de “rosa”. No pretendemos, por supuesto, haber hallado el significado universal de “rosa”, sino un significado que es válido dentro del contexto que nos interesa, dentro del contexto de un mensaje particular.

Utilizamos la abducción en una gran cantidad de situaciones, que van desde los usos en la vida cotidiana y la interpretación de textos, hasta su uso en la explicación científica del universo en que vivimos, que después de todo, no es más que una lectura del mundo como texto. Un ejemplo sencillo que seguramente todos reconoceremos es el que se da cuando leemos un texto en un idioma que estamos aprendiendo. Encontramos de pronto una palabra que no conocemos, pero por el contexto en que aparece decidimos que si su significado fuera X entonces el texto tendría sentido, y suponemos entonces que ese es su significado. Este proceso en general se realiza de manera sumamente rápida, de modo que muchas veces no somos conscientes de él.¹⁹

Pues bien, la abducción se utiliza también, y de manera fundamental, en la interpretación de la música. Sobre todo en la interpretación de textos sonoros. El mecanismo utilizado por los “autenticistas de espíritu” para descifrar cuáles son las intenciones del compositor es la abducción. Un ejecutante descifra la notación y produce un texto sonoro. Después establece una hipótesis interpretativa tal, que si fuera correcta, podría explicar las características del texto sonoro producido. Por supuesto, una buena hipótesis interpretativa es aquella que además de explicar las características de la obra lo hace de manera económica. Pensemos en un ejemplo sencillo. Un músico lee una partitura de un autor para él desconocido. Después de escuchar el texto sonoro formula una hipótesis interpretativa: la obra es una danza. Es decir, establece un vínculo entre un patrón sonoro y una actividad social, el baile. Evidentemente para poder dar este paso debe basarse en una enciclopedia, que registra las convenciones sociales que rigen el baile y la música asociada a esta actividad. Esta enciclopedia le dice que una danza implica un tempo sostenido, no variable y caprichoso, además de cierto énfasis rítmico. A continuación el músico prueba su hipótesis interpretativa, tocando la obra como si se tratara de una danza. Si el texto sonoro adquiere sentido el músico acepta la validez de su hipótesis. Evidentemente en la mayoría de los casos las cosas son mucho más complejas. En un músico experimentado estos procesos abductivos ocurren de manera casi instantánea, por lo que difícilmente tiene conciencia de haber formulado una, o varias, hipótesis interpretativas. Además, en general estas hipótesis no son fácilmente formulables en términos verbales. Los pocos músicos que logran traducir verbal o gráficamente estos procesos de inferencia suelen convertirse en excelentes maestros. Me vienen a la mente los nombres de dos guitarristas con la capacidad verbal para expresar claramente los razonamientos que los llevan a interpretar el texto sonoro: Manuel López Ramos y David Russell.

Numerosos autores contemporáneos han intentado descalificar las interpretaciones de los músicos del siglo XIX y de principios del siglo XX afirmando que eran intuitivas y caprichosas. Otros han intentado “rescatarlas” de las garras de la intuición, buscando racionalizarlas de alguna manera, argumentando que todos los elementos expresivos que estos músicos utilizaban respondían al propósito de enfatizar

¹⁹ Quien quiera profundizar en el tema puede leer el ensayo de Eco “Cuernos, cascos, zapatos: tres tipos de abducción”, pp. 254-293.

elementos estructurales.²⁰ Sin embargo ambos puntos de vista resultan inadecuados. Estos músicos contaban con un método racional, la abducción, para descifrar el sentido de un texto musical, entendido como objeto lingüístico, no como mecanismo. Se podría argumentar que el procedimiento es de todas maneras eminentemente intuitivo porque la formulación de la hipótesis interpretativa se da a través de procedimientos mentales tan complejos que no queda más remedio que llamarlos "intuición". De acuerdo, pero en este sentido tanto las ciencias exactas como las matemáticas resultan ser actividades intuitivas. Un fenómeno como el que mencionamos en el capítulo anterior, sobre los cambios de tempo no escritos pero usuales en la interpretación de principios de nuestro siglo, resultaría realmente caprichoso y arbitrario si no asumimos que existía un procedimiento que permitiera decidir dónde y cuándo utilizarlos. Este procedimiento era la abducción.

Hay todavía un punto muy importante que es necesario aclarar. Uno de los pasos de la abducción consiste en evaluar si el texto adquiere sentido bajo una hipótesis interpretativa dada. ¿Pero qué quiere decir que un texto sonoro tenga sentido? Pensemos primero en lo que entendemos cuando decimos que una expresión verbal tiene sentido. Sin pretender formular una definición precisa, lo que es un problema sumamente complejo, podemos decir que nos referimos a que la expresión pueda ser comprendida por otros usuarios de la misma lengua, que hay otros usuarios que pueden llegar a entender de qué estamos hablando. Si en el transcurso de una conversación digo "Tengo un amigo que fue jueves" (como en el título de la novela de Chesterton) lo más probable es que mis interlocutores me digan que no entienden lo que quiero decir, o que se miren sorprendidos y se lleven el índice a la sien trazando círculos. Lo que he dicho no tiene sentido. En el caso de la música tonal, que es un lenguaje, también una expresión tiene sentido si como usuario de ese lenguaje puedo "entender de qué habla", puedo entender que ese texto sonoro tiene un significado que puedo traducir con otras formas de expresión: palabras, signos gráficos, gestos, etc. Es decir, que tiene un interpretante que puede tomar múltiples formas.

Sin embargo, esta concepción de la música tonal como un lenguaje del que el músico y los oyentes son usuarios choca con la ideología del movimiento de la música antigua. En efecto, para los "autenticistas históricos" la música del pasado no es vista como parte de un legado cultural, de un patrimonio del usuario, sino como un objeto ajeno a él, un mecanismo que puede ser estudiado estructuralmente, pero dejando siempre de lado su función social, su función comunicativa, como un objeto que no forma parte de nuestra cultura. Alguien puede haber estudiado con un discípulo de Liszt, pero según los "autenticistas" no tiene derecho a sentirse parte de una tradición, debe ver la música de Liszt como un objeto y un lenguaje totalmente ajenos a él y que sólo puede ser comprendido a través de fuentes escritas, nunca a través de una tradición oral directa. Esta manera de ver las cosas recuerda, otra vez, la de Stravinsky, que utilizó procedimientos y convenciones de la música del siglo XVIII pero despojadas de su significado y de su contenido histórico, aisladas de su contexto semántico tradicional.²¹

²⁰ Un ejemplo de este último caso lo encontramos en el artículo "Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms" de Jon W. Finson.

²¹ Esta posición de Stravinsky fue duramente criticada por Adorno y Ansermet. Sobre el tema cfr. Alan Lessem, "Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined".

El “entender de qué habla” una obra musical se basa en múltiples convenciones de diverso tipo, es resultado de una lectura del texto sonoro según códigos y convenciones elementales y fundamentales de nuestra cultura: convenciones de base, convenciones culturales que nos permiten asociar ciertos patrones sonoros con ciertas actividades sociales, o relacionar el discurso musical con otros tipos de discurso, convenciones armónicas, etc. Casi todas estas convenciones culturales se consolidaron en el periodo barroco, por lo que el psicólogo Robert Francés ha llamado al lenguaje musical barroco “la lengua musical materna de los occidentales.”

Estoy seguro que muchos músicos no están dispuestos a aceptar que existan este tipo de convenciones para que un oyente interprete un texto sonoro. Sin embargo veamos un sencillo ejemplo. Supongamos que en una obra (tonal o no, en este caso no importa porque la convención de base es aplicable a ambas) escucho una sucesión de sonidos cada vez más agudos. Un músico, y muchos oyentes que no son músicos, se referirían a este pasaje diciendo que tiene un movimiento ascendente. Esta asociación de un patrón sonoro con un movimiento en el espacio es por supuesto una interpretación cultural. No hay ningún objeto moviéndose en el espacio de abajo hacia arriba. Hay una sucesión de sonidos, nada más. Pero ocurre que en nuestra cultura, desde hace muchos siglos, se escribe la música poniendo las notas graves abajo y las agudas arriba. Por otra parte, un sonido agudo tiene una frecuencia mayor que un sonido grave. Y estamos acostumbrados a imaginar los números más grandes arriba (o a la derecha) de los más chicos, como en el plano cartesiano. Esta convención cultural es tan profunda que podemos referirnos a ella como una convención de base. Un oyente que al escuchar este patrón ascendente pensara, conscientemente o no, en imágenes o conceptos que puedan funcionar como interpretantes de “ascender” tendría todo el derecho de hacerlo. No importa si el compositor tuvo la intención de suscitar esa asociación, el hecho es que el texto la permite, está ahí. Por supuesto, el oyente tendría que ver después si su interpretación no es desmentida por otro punto de la obra. Un oyente que quisiera situar la obra en el contexto cultural donde fue producida se preguntaría por los significados que “ascender” podía evocar en un oyente de la época, no por las intenciones del autor. Y por supuesto debería ocurrir lo mismo con los ejecutantes y los musicólogos.

Este tipo de consideraciones sobre el significado de la música para el oyente son sospechosamente escasas entre quienes dicen preocuparse por situar la música en el contexto cultural en que surgió. En general esta preocupación se traduce únicamente en el estudio de las prácticas de ejecución de la época, lo que en realidad es una manera de considerar a la música como un objeto al margen de la cultura, olvidando que la música antigua surgió en situaciones sociales bien determinadas y con funciones sociales bien determinadas, dirigida a oyentes precisamente determinados. Dice Stefani:

“Más en profundidad, los mismo mecanismos fundamentales del ‘lenguaje musical materno de los occidentales’ se comprometen, en la época barroca, con las estructuras sociales. Por ejemplo, la estabilización del sistema tonal y del modo mayor/menor, la insistencia (obsesiva para nosotros) en procedimientos lógico- retóricos tales como la progresión y la cadencia, la estandarización de las formas (Sonata, Concerto grosso, Fuga, etc.) y de los instrumentos y conjuntos instrumentales. Todo esto expresa y ayuda a construir el proyecto de

las monarquías absolutas europeas, que es el mismo de la Iglesia católica postridentina: comunicar a las masas en forma unitaria y eficaz las imágenes de orden, potencia, unidad, jerarquía, autoridad, que constituyen los caracteres ideales de la institución de gobierno. Por supuesto, no se puede olvidar el hecho de que la música, en esa época, es gobernada esencialmente por el príncipe y la Iglesia.

Ahora bien, ¿esta relación entre las estructuras sonoras y los significados históricos era perceptible sólo para los contemporáneos y quien quiera hoy revivirla debe hacerse un 'oído barroco'?"²²

Consideraciones como esta, sobre el significado de la música para los oyentes para los que fue creada, son indispensables para entender la música como parte de un contexto cultural, y por supuesto, para entender qué función puede cumplir en nuestro mundo cultural. Otro autor que ha planteado preguntas de este tipo es Rob C. Wegman, quien en el artículo *Sense and sensibility in late-medieval music. Thoughts on aesthetics and 'authenticity'* se pregunta qué esperaba un teórico musical medieval como Tinctoris de la música y los oyentes de la época: "¿Cómo, para comenzar, valoraba él sus sensaciones musicales en el marco de referencia de la comprensión musical como un todo? ¿Qué cualidades buscaba en las composiciones contemporáneas? ¿Necesita el oyente desarrollar un oído para esas cualidades, o ellas se comunican inmediatamente al oído? ¿Deben ser enfatizadas en la interpretación o son inherentes a la música en sí misma?"²³

6.1.5. ¿Qué son entonces las intenciones del compositor?

Para dar cuenta de las distintas maneras de entender lo que son las intenciones del compositor, Randall R. Dipert las ha clasificado en tres categorías: intenciones de nivel bajo, medio y alto.²⁴ Cada una de estas abarca distintos aspectos del fenómeno musical.

- 1) Intenciones de nivel bajo: Intenciones referentes a los medios y procedimientos de producción del sonido, como instrumentos, digitación, etc.
- 2) Intenciones de nivel medio: Intenciones referentes al sonido que el compositor deseaba o pensaba obtener. Incluiría aspectos como sistema de afinación (temperamento), timbre, patrón de afinación (altura absoluta de los sonidos), vibrato, etc.

²² Stefani, p. 70

²³ Wegman, "Sense and sensibility in late-medieval music. Thoughts on aesthetics and 'authenticity'", p. 299. A90.

²⁴ Dipert, "The Composer's Intentions: An examination of their relevance for performance", pp. 205-218. Por supuesto, Dipert es consciente de lo difícil que es definir qué son las intenciones de un compositor como autor empírico, como ser humano. Simplemente tratemos de establecer y de definir qué intenciones hemos tenido cuando realizamos cualquiera de los actos de nuestra vida. Las acciones que emprendemos se sustentan en decisiones que tomamos después de considerar deseos, propósitos, posibilidades, temores y afectos que con frecuencia resultan ser contradictorios. Eso por no mencionar los múltiples motivos inconscientes que influyen en nuestra conducta. No es fácil decidir cuáles de estos elementos pueden ser considerados intenciones y cuáles no.

- 3) Intenciones de nivel alto: Intenciones referidas al “efecto” que el compositor desea producir en el oyente. Pueden ir desde la percepción por parte del oyente de relaciones tonales y formales, es decir, de estructuras musicales abstractas, hasta respuestas emocionales determinadas o descripción de situaciones concretas.

Después de haber clasificado de esta manera ese nebuloso mundo de las intenciones de un autor empírico, Dipert se pregunta: ¿necesariamente los tres niveles de intenciones coinciden o puede haber contradicciones entre intenciones de distinto nivel? Unos cuantos ejemplos muestran que las contradicciones pueden existir. Supongamos que un compositor barroco utiliza en su orquestación un instrumento A, que no produce el timbre que él quisiera, pero es el único instrumento similar que tiene a la mano. Cuando asigna en la partitura una parte a A es porque tiene la intención de usar este instrumento (intención de nivel bajo), aunque el timbre que imaginaba era el producido por el instrumento B (intención de nivel medio) que desafortunadamente no tiene a su disposición. Supongamos ahora que un compositor contemporáneo se enfrenta al mismo dilema. Pero es tal su deseo de satisfacer su intención de nivel medio (contar con el timbre de B) que le manda la parte a un amigo, excelente ejecutante de B, que vive en el poblado vecino, pero que no puede asistir el día del estreno, y le pide que la grabe. El amigo realiza una grabación de incomparable fidelidad que es utilizada el día del concierto por el compositor, que se siente feliz de escuchar el timbre que había imaginado, aunque producido por medios electrónicos, ya que una grabadora no es el instrumento B, produce el sonido por medios distintos. Su intención de nivel medio se ha realizado a costa de la intención de nivel bajo, que no se ha cumplido.

Tenemos entonces que en determinadas situaciones es imposible respetar simultáneamente todos los niveles de intenciones del compositor. Dipert pone el siguiente ejemplo:

“Uno de los primeros usos del clarinete, digamos por Gluck, fue probablemente sorprender a un público y hacerle notar una línea musical al exponerla en un timbre poco conocido. Si hoy interpretamos una obra de Gluck con el clarinete de la orquestación original, estamos conservando su intención de nivel bajo pero estamos sacrificando la de nivel alto. Los públicos modernos están completamente acostumbrados al sonido del clarinete, y su valor sorpresivo se pierde completamente. Posiblemente esta pérdida pueda ser parcialmente compensada pidiéndole al clarinetista que toque su parte de una manera poco usual, por ejemplo, especialmente fuerte. Sin embargo esta técnica probablemente violaría otra intención de nivel bajo de Gluck. Incluso si se escribiera en las notas al programa que el oyente debe tratar de escuchar al clarinete como si nunca hubiera escuchado uno antes, es dudoso que un oyente moderno pudiera responder de manera natural y automática al sonido ‘extraño’ del clarinete. Puede *pensar* cuan extraño debió haber sonado el clarinete, pero no puede *escucharlo* así.

De manera más imaginativa, podemos conservar la intención de nivel alto de Gluck a costa de la de nivel bajo si tocamos la línea del clarinete en un instrumento nuevo como un sintetizador. Probablemente podría sorprender a una audiencia moderna y destacar

la línea. Este ejemplo muestra lo difícil que es tocar una obra 'en la forma en que el compositor deseaba que fuera ejecutada' cuando tratamos de tomar en cuenta *todas* sus intenciones."²⁵

Una pregunta surge inmediatamente: ¿cuando enfrentamos intenciones contradictorias a cuáles debemos dar prioridad? Evidentemente la respuesta dependerá en gran medida de la concepción que sobre la naturaleza de la música tenga el ejecutante. Por ejemplo, para quien pretenda ser "fiel al espíritu de la música", en los términos que vimos en el capítulo cuatro, necesariamente las intenciones de nivel alto son las más importantes. Sin embargo, nuestra moderna musicología se concentra en el estudio de las intenciones de nivel bajo y medio, y considera esencial su cumplimiento para que una interpretación sea "auténtica". Las intenciones de nivel alto, en cambio, son excluidas de su estudio. Éstas, además de ser difíciles de determinar, al involucrar al oyente plantean complejos problemas. Harnoncourt ha señalado bien una de las diferencias entre la manera de escuchar del oyente moderno y del oyente antiguo, que impiden el cumplimiento cabal de ciertas intenciones del compositor, las que Dipert llama de nivel alto. Disculpe el lector lo extenso de la cita, pero creo que vale la pena leer con atención lo que dice Harnoncourt:

"Una consideración más, desde el punto de vista del público. ¿A qué conciertos asistimos realmente? Ciertamente sólo a aquellos en que se toca música conocida. Este es un hecho que cualquier organizador de conciertos confirmará. Hasta donde el programá influye, el público quiere escuchar únicamente música con la que ya está familiarizado. Esto tiene que ver con nuestros hábitos auditivos. Si una obra musical es planeada para que el oyente sea totalmente envuelto por ella, literalmente abrumado por ella, esto presupone que el oyente *no* conoce la obra, que la está escuchando por primera vez. De esta manera, en lugar de satisfacer nuestras expectativas, el compositor puede repentinamente sacudirnos al conducirnos a una cadencia normal que después transforma en una cadencia interrumpida; pero una cadencia interrumpida que uno ya conoce ya nunca engaña, ya no *es* más una cadencia interrumpida. Hay infinitas posibilidades de este tipo, y nuestra herencia musical se basa en conducir al oyente a través de sorpresas y sacudidas hacia la comprensión y la experiencia que subyacen la idea de la obra. Hoy, sin embargo, no hay ni sorpresas ni sobresaltos: cuando escuchamos una sinfonía clásica que contiene cientos de estas sacudidas composicionales, nos inclinamos interesados hacia adelante con dos compases de anticipación para escuchar "¿cómo lo tocarán?" Si nos fuéramos a poner exigentes a este respecto, mucha de esta música no debería tocarse en absoluto, ya que resulta tan familiar que no podemos ser ni sorprendidos ni sacudidos ni hechizados – salvo quizá por el "cómo" de la ejecución. Aparentemente un estímulo no puede ser usado demasiado a menudo, ya que no queremos más ser emocionados o sorprendidos; sólo queremos disfrutar y saber "¿cómo

²⁵ *Ibidem*, p. 210. A91.

hacen eso?” Un bien conocido pasaje “hermoso” puede parecer incluso más hermoso, o un pasaje alargado puede prolongarse un poco más, o tal vez ser acortado un poco. Nuestra audición se consume en estas comparaciones de pequeñas diferencias de interpretación, y así nuestro sentido de la música se ha reducido a un nivel ridículamente primitivo. La diferencia esencial entre los hábitos auditivos de épocas anteriores y los de hoy se encuentra en el hecho de que nosotros deseamos escuchar frecuentemente una obra que amamos, mientras que la gente de épocas pasadas no lo hacía. La gente hoy se siente feliz de escuchar una y otra vez las obras que conoce, pero no se interesaría por escuchar *sólo* aquellas que son nuevas. Somos como niños que quieren oír el mismo cuento una y otra vez, porque recordamos partes hermosas que encontramos la primera vez que nos fue leído.”²⁶

Lo que dice Harnoncourt simplemente pone de manifiesto una vez más que no es posible pensar en respetar todas las intenciones del compositor sin hacer consideraciones sobre el oyente, y nos recuerda el hecho de que los oyentes de hoy no son los del siglo XVIII, y que por lo tanto no escuchan ni se comportan en el concierto igual que aquellos. Debemos tener presente que la etiqueta del concierto que hoy aceptamos es fruto del romanticismo. Antes de Liszt “...muy pocos artistas se permitían la excentricidad de exigir silencio y respeto de parte del público.”²⁷ La gente hablaba y comentaba mientras la música sonaba. Además solía aplaudir donde le daba la gana, entre un movimiento y otro o después de los pasajes que le gustaban. En una carta desde París a su familia Mozart escribía, sobre su sinfonía K. 297: “La empecé con los violines que tocaron solos y *piano* durante ocho compases. Esto fue inmediatamente seguido por un *forte*. Como yo lo esperaba, el auditorio guardó un silencio absoluto durante el *piano* y, por supuesto, comenzó a aplaudir tan pronto como comenzó el *forte*.”²⁸ Las intenciones de Mozart incluían entonces el aplauso del público durante la obra. ¿Debe el público respetar estas intenciones y aplaudir al comenzar el *forte*? Todavía en 1897 Busoni escribía a su esposa después de un concierto en Londres: “El ‘Hexameron’ (con algunos consejos de Friedheim), ha hecho un efecto tal que *cada variación* se aplaudió. Después del tema hubo un gran aplauso. *Este* debe de ser el efecto y así se puede alcanzar un poco de seguridad en uno mismo...”²⁹ ¿No es un anacronismo interpretar música prerromántica en un concierto con formato del romanticismo? ¿No es una transgresión a ciertas intenciones del compositor? ¿Hasta dónde podemos y queremos reproducir las intenciones del compositor y las prácticas musicales del pasado con que éstas se relacionan?

6.1.6. ¿Cómo conocemos las intenciones del compositor?

Independientemente de cuáles consideremos las intenciones más importantes del compositor es necesario preguntarnos cómo podemos conocerlas. El problema principal para acceder a ellas es que no todas pueden deducirse del texto; en general

²⁶ Harnoncourt, *Music as Speech*, p. 26-27. Harnoncourt no habla en su texto de intenciones de distintos niveles, el concepto corresponde por entero al análisis de Dipert. A92.

²⁷ Schonberg, *Los Grandes Pianistas*, p. 110.

²⁸ Diccionario Oxford de la Música, artículo “Aplauso”.

²⁹ Busoni, *Epistolario*, p. 31.

sólo algunas intenciones de nivel bajo y medio pueden conocerse a través de la partitura. Las restantes, incluidas las de nivel alto, deben deducirse de otros fragmentos de información, como opiniones del compositor sobre la interpretación de sus obras, sobre los instrumentos de su época, conversaciones con otros músicos, etc. Sin embargo rara vez contamos con este tipo de información. Las intenciones de nivel alto son las más difíciles de conocer. Lo más probable es que incluso si podemos preguntar por ellas directamente al compositor éste no logre expresarlas verbalmente. Pero hay una pregunta más qué debemos hacernos. ¿Cualquier cosa que un compositor haya dicho, escrito o hecho en relación con una obra puede ser legítimamente llamado intención? Como señala Dipert, en general se supone que sí, y el nivel de intencionalidad que se atribuye a un indicio es proporcional al nivel de deificación del compositor. Así, cualquier opinión o presumible opinión de Beethoven es una intención porque Beethoven es un genio, un semidios. ¿Pero qué pasa cuando los dioses dudan? ¿Cómo elegimos entre dos tempos asignados por Beethoven a una misma obra? ¿Elegimos el que escribió primero o el que escribió en una corrección posterior? ¿No son entonces únicas las intenciones del compositor? ¿Y si Beethoven tuvo otras dudas que no dejó escritas?

Pero supongamos que el anterior es un caso excepcional, que los compositores y los dioses siempre saben de manera precisa lo que quieren. Y olvidémonos por el momento también de las intenciones de nivel alto. Pensemos solamente en el problema que interesa a los “autenticistas sonoros”, el problema de reproducir el patrón sonoro pensado por el compositor. Me parece evidente que la única manera indiscutible de conocer las intenciones de nivel bajo y medio del compositor es poder escuchar su interpretación de su propia obra. Si la “autenticidad” consiste, como indica Dorian, en reproducir los sonidos pensados por el compositor, indudablemente la ejecución del compositor es la **interpretación** auténtica, la que debe utilizarse como parámetro para medir la autenticidad de cualquier otra ejecución. Por supuesto, nos referimos a las interpretaciones en que el compositor señala que ha logrado realizar sus deseos, porque puede ocurrir que su versión en el piano no logre plasmar todas sus intenciones si no era un buen pianista. Con esta reserva, la interpretación del compositor tiene que ser el texto sonoro auténtico, por definición, sin comillas.

Antes de examinar lo que ocurre con las interpretaciones auténticas, las del compositor, abramos un paréntesis para discutir qué es lo auténtico en otros terrenos artísticos.

6.2. La autenticidad en artes plásticas y literatura.

El concepto de autenticidad es de capital importancia dentro de la cultura occidental. Se habla de autenticidad lo mismo en las artes plásticas que en la literatura, y por supuesto, también en la música. Sin embargo, aunque el concepto resulta más o menos claro cuando se utiliza en contextos como el de las artes plásticas, su aplicación a la música resulta bastante problemática. Para ver por qué comencemos examinando el sentido en que se habla de autenticidad en artes plásticas y literatura.

“Ante *La Virgen de las Rocas* el visitante de la Galería Nacional será estimulado por casi todo lo que pueda haber oído y leído sobre la pintura a sentir algo como esto: ‘Estoy frente a ella. La puedo ver. Esta pintura de Leonardo es distinta a cualquier otra en el mundo. La

Galería Nacional tiene la verdadera. Si observo esta pintura con suficiente empeño, de alguna manera seré capaz de sentir su autenticidad. *La Virgen de las Rocas* de Leonardo da Vinci: es auténtica y por lo tanto es bella.”³⁰

La cita anterior ilustra bien la importancia que el concepto de autenticidad ha llegado a tener en nuestra cultura, prácticamente determinando el valor de cualquier obra de arte. Un cuadro auténtico es valioso, económica y artísticamente, por el hecho de serlo. Su autenticidad hace pasar a segundo plano cualquier juicio basado en sus cualidades estéticas. Pero ¿qué quiere decir que un cuadro sea auténtico? El Diccionario Filosófico de José Ferrater Mora comienza el artículo sobre autenticidad diciendo: “Se dice de algo que es auténtico cuando se establece sin lugar a dudas su identidad, es decir, cuando se establece de modo definitivo que es cierta y positivamente lo que se supone ser. Se habla entonces de ‘un cuadro auténtico de Rubens’, de un ‘diamante auténtico’, etc.”³¹ Que el cuadro sea auténtico quiere entonces decir que es el cuadro pintado por Leonardo, es auténtico porque es el original. El mismo espectador no sentiría la misma emoción ante las reproducciones que se hallan a la venta en la tienda de souvenirs de la National Gallery, aun si fuera incapaz de percibir alguna diferencia con el original. Enterado por el catálogo de que el cuadro casi idéntico que se halla en el Louvre es sólo una replica, el espectador tal vez vería aquel con curiosidad, pero no con esa mezcla de sobrecogimiento y reverencia que produce el original. Después de todo, en nuestra cultura es frecuente lo que Umberto Eco llama “la veneración fetichista del original artístico.”³² Esta actitud ha llegado a imponerse en casi todos los terrenos artísticos hoy en día. La búsqueda de la autenticidad en la música es también resultado, al menos en parte, del deseo de contar con “valiosísimos originales musicales” que permitan competir en el terreno del fetichismo con las artes plásticas.

¿Pero qué queremos decir exactamente cuando hablamos del *original* de un cuadro o una escultura? Decimos, en general, que un objeto es original haciendo referencia a su origen histórico. Hablamos, por ejemplo, de que unas ruinas mayas son originales si las piedras que se conservan son las que colocaron en el lugar los primeros constructores. En el caso de las obras de arte la atención se centra, de manera muy especial, en quién es el autor de la obra, es decir, en su autenticidad autorial. Decimos que un cuadro de Leonardo es el original si sabemos con certeza que es el cuadro pintado por Leonardo da Vinci. Y valoramos sobre todo las características físicas que hacen de él un objeto único e irrepetible. Un objeto similar pintado por otra persona no es el original, sino una copia o una falsificación. Dice Eco: “La noción moderna de obra de arte como irreproducible y única asigna un régimen especial tanto al origen de la obra como a su complejidad formal y material, que, juntas, conforman el concepto de *autenticidad autorial*.”³³

En el caso de artes como la literatura la idea de original es un tanto diferente. También hablamos de una obra original de Cervantes refiriéndonos a una obra escrita efectivamente por Cervantes. Pero en este caso no decimos que una edición moderna del Quijote sea una copia o una falsificación. A diferencia de lo que ocurre en las arte

³⁰ John Berger, *Ways of Seeing*, p. 21. A93.

³¹ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*.

³² Cfr. Eco, p. 193, y en general todo el ensayo “De las Falsificaciones”.

³³ Eco, p. 188.

plásticas, en este caso aceptamos que pueden existir múltiples ocurrencias auténticas de la obra, que no es un objeto único e irreproducible. Una edición moderna del Quijote es el Quijote, siempre y cuando el texto (las palabras que lo conforman y el orden en que aparecen) no haya sido modificado. En este caso el original no es un objeto definido, sino un contenido definido. Lo que nos interesa en el caso de una obra literaria no es el tamaño y forma de las letras, ni la antigüedad de la tinta o el papel usados, sino el contenido. Evidentemente estos detalles nos interesarían si quisiéramos identificar el manuscrito original de Cervantes o la primera edición del Quijote, pero en esos casos nuestro interés no es exactamente la obra de Cervantes, sino un objeto original (con un origen histórico específico) sobre el que fue escrito o impreso el texto. Por supuesto, un poeta y un compositor producen un autógrafo, un texto “de su puño y letra”, pero no son las características físicas irrepetibles del autógrafo las que nos hacen decir que ha creado una obra de arte, no es la buena o mala caligrafía de Borges o el dibujo musical de Beethoven lo que nos interesa de su obra.

6.3. La autenticidad en la música.

Si en las artes plásticas y la literatura es más o menos claro identificar *el original* de una obra, en la música es sumamente complicado. ¿Cuál es el original de una obra musical? Ya en un capítulo anterior habíamos señalado el primer problema con que nos encontramos para identificar una obra musical auténtica: es difícil determinar cuál es la obra musical. Como mencionábamos un poco más arriba, la obra musical consta de dos textos interdependientes y que remiten el uno al otro. Por una parte tenemos el texto escrito, dirigido al ejecutante, y por otra el texto sonoro, dirigido a un público. Cada uno de estos textos nos remite a “objetos” diferentes que existen, o han existido, en la realidad. Cada uno plantea entonces problemas de autenticidad distintos.

6.3.1. La autenticidad del texto escrito.

Esta parte en realidad no plantea problemas distintos a los de la literatura, sin embargo es interesante hacer algunas consideraciones sobre la importancia que tiene en nuestra cultura el saber quién es el autor de un determinado texto musical, y cómo este conocimiento influye en la forma de valorar la obra. Y es que la veneración fetichista no se limita a las obras de arte, sino que se extiende a determinados autores. Si una obra ha sido creada por un *genio* su valor estético es indiscutible, pero cuando se descubre que en realidad pertenece a un autor menor su valor se pone en entredicho.

Un texto musical escrito, una partitura, es auténtica si es una obra creada realmente por quien sabemos fue el autor. Una obra (como texto) de Bach es auténtica si fue compuesta por Bach y no por otra persona. Pero ha habido casos en la historia en que una obra se atribuyó a un compositor que no era realmente su autor, debido a una equivocación o a un intento deliberado de falsificar el origen de la obra. Lo que resulta curioso es la forma en que la valoración estética de la obra ha cambiado al revisarse la atribución. Hay numerosos ejemplos que ilustran esto. Taruskin menciona el caso de la *Missa da pacem* de Josquin, que resultó no ser de Josquin sino de Bauldeweyn: “Se le solía considerar como una de las misas flamencas ejemplares, y, en particular, como paradigma del estilo maduro de Josquin. Se ha convertido, en efecto, en una obra

menor desde que fue atribuida a un hombre menor.”³⁴ Otros ejemplos de este tipo son las falsificaciones de los hermanos Casadesus, de quienes hablamos en el capítulo tres, especialmente el Concierto para viola “de Handel” y el concierto *Adelaide* “de Mozart”, que fueron populares mientras no se conoció su verdadero origen.³⁵ Las obras de Kreisler, que éste atribuía a distintos autores del barroco, tenían la intención, al menos en parte, de burlarse de esta actitud, de los numerosos críticos que juzgaban una obra por el nombre de su autor. Esta manera de juzgar, por supuesto, también es resultado de la veneración fetichista del “original artístico” y del “genio musical”.

6.3.2. La autenticidad del texto sonoro.

Llegamos ahora al punto conflictivo, al verdadero problema para aplicar la idea de autenticidad a la música. ¿Existe un texto sonoro auténtico, un original de este texto? Para comenzar debemos notar que, al igual que ocurre con la literatura, en la música aceptamos que pueden existir numerosas ocurrencias de la obra, en este caso del texto sonoro. No solemos decir que una interpretación de una pieza de música que no es realizada por el compositor sea una falsificación de la obra. Sin embargo, hay quienes sí creen en la existencia del original sonoro. Recordemos el artículo de Howard Mayer Brown sobre prácticas interpretativas (*performance practice*) en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* ya citado en el capítulo tres (nota 77), en que habla del problema de la interpretación musical como el de establecer “la cantidad y clase de desviación de un ideal precisamente determinado” por el compositor. Este *ideal precisamente determinado* es lo que toma el lugar del original de un texto literario, es el tipo abstracto con el que debemos comparar cualquier ocurrencia del fenómeno sonoro para determinar si se apegan al texto sonoro auténtico.

Detengámonos un poco en este problema. En el caso de textos escritos, ya sean literarios o musicales, decimos que un libro es A si su contenido coincide con el contenido al que llamamos “A”. Es decir, para determinar si un libro es una ocurrencia del Quijote de Cervantes tenemos que comparar su “patrón de palabras” con el “patrón de palabras- Quijote”. Si ambos coinciden, el libro es en efecto una ocurrencia física de la obra de Cervantes. Como habíamos mencionado antes, para realizar esta comparación nos interesan sólo ciertos aspectos, mientras que otros resultan irrelevantes. Así por ejemplo, no comparamos el tamaño de la letra utilizada, ni el espacio entre renglones. En primera instancia podríamos pensar que el patrón de comparación es el autógrafo. Sin embargo esto no es necesariamente cierto. Hay numerosas obras literarias o musicales cuyo autógrafo se ha perdido, pero aun así existe un contenido *tipo* con el que comparamos sus ocurrencias. En este sentido hablamos de que el patrón de comparación es un *tipo* abstracto que reúne las características esenciales del objeto. Por supuesto, somos nosotros quienes debemos decidir cuáles son las características esenciales, es decir, la descripción del objeto bajo la que realizaremos la comparación. Una traducción es un buen ejemplo de esto. Para el lector común una traducción de Hamlet es la obra de Shakespeare, aun cuando bajo una descripción más estricta no lo sea.

Ahora, si yo escucho un texto sonoro, ¿cómo puedo decidir si se trata de una de las múltiples ocurrencias sonoras posibles de la obra A del compositor X? Necesariamente debo seguir el mismo procedimiento que con un texto escrito:

³⁴ Taruskin, p. 68. A94.

³⁵ Cfr. Haskell, *The Early Music Revival. A History*, p. 74.

comparar el texto sonoro con el tipo abstracto de la obra A. Si el texto sonoro reúne las características esenciales del tipo de la obra A, se trata de una ocurrencia sonora de dicha obra. Pero si bien es claro (al menos en términos generales) cuáles son las características esenciales del tipo de un poema, no es tan fácil decidir cuáles son las características esenciales del tipo de un texto sonoro.

En teoría estas características esenciales deberían ser las representadas por la notación musical. Sin embargo, el hecho es que no ocurre así. O mejor dicho, nuestra notación musical, por los huecos que deja, permite una pluralidad de lecturas que resultan inaceptables para los "autenticistas", deseosos de alcanzar "el ideal precisamente determinado" que pensó el autor. Pero además, ahora hemos visto que esta pluralidad de lecturas de la notación musical no se origina únicamente en lo incompleta que es, sino también, y de manera muy importante, en la interpretación que el ejecutante realiza, a través de abducciones, del texto sonoro y que retroalimentan y modifican su lectura de la notación.

Pero si la notación, y las enciclopedias que contextualizan su interpretación, no bastan para determinar las características esenciales que debe reunir una ocurrencia sonora de la obra, la única salida es que exista una ocurrencia sonora que pueda ser considerada tipo de las demás. El candidato natural es por supuesto la ocurrencia sonora realizada por el autor. Esto además es una manera de extender al texto musical sonoro el concepto de autenticidad autorial tal como se aplica en las artes plásticas: el texto sonoro auténtico es aquel efectivamente "producido" por el compositor. Este tendría un origen histórico auténtico. El original del texto sonoro de las Variaciones Goldberg sería entonces la ejecución hecha por Bach de esta obra. Y además esta ocurrencia sonora mostraría sin ninguna duda cuáles fueron las intenciones del compositor. Es importante notar, sin embargo, que la característica que diferencia esta ocurrencia sonora de otras ocurrencias de la obra puede ser establecida únicamente mediante pruebas externas a la ocurrencia. Escuchando una interpretación no puedo saber a ciencia cierta, por las características internas del texto sonoro, si ha sido grabada por el compositor o por algún otro intérprete. Debo saber por algún medio externo que quien toca es el compositor. Hay casos, por supuesto, en que si conozco otras interpretaciones del compositor puedo detectar una posible falsificación, pero no puedo comprobar la autenticidad de una grabación que cumpla con las características interpretativas conocidas del compositor, o que tenga la antigüedad que haría posible que hubiera sido realizada por el compositor.³⁶

Por supuesto la dificultad más importante para contar con el texto sonoro original es que en la mayoría de los casos ese "objeto" original, ese texto sonoro auténtico, ya no existe. Lo más común es que ni siquiera contemos con descripciones verbales de esos textos sonoros auténticos. Tenemos algunos testimonios que nos

³⁶ Este problema no es exclusivo de la música. Como ha mostrado Eco en el ensayo sobre las falsificaciones, en todos los terrenos contamos con métodos para descubrir falsificaciones imperfectas pero no tenemos métodos que puedan probar la autenticidad de algo. "Así, un enfoque semiótico de las falsificaciones muestra lo teóricamente débiles que son nuestros criterios para decidir sobre la autenticidad." (p. 213). Cuando tratamos de autenticar algo no nos queda más remedio que emplear abducciones, y elegir las hipótesis más económicas. "Los juicios de autenticidad son fruto de razonamientos persuasivos, fundados sobre pruebas verosímiles aunque no del todo irrefutables, y aceptamos estas pruebas porque es más razonablemente económico aceptarlas que pasar el tiempo poniéndolas en duda." (p. 213). Resulta paradójico que a pesar de ser un asunto tan relevante en nuestra cultura, en realidad no contemos con métodos rigurosos para determinar cuál es el original de una obra.

hablan de la manera en que Beethoven tocaba algunas de sus sonatas para piano, por ejemplo, pero ya vimos en el capítulo anterior los enormes problemas que implica reconstruir un texto sonoro a partir de descripciones verbales, que resultan muchas veces menos precisas que la misma notación musical. Sólo en este siglo, a partir del desarrollo tecnológico que ha hecho posible grabar una interpretación, hemos podido preservar un texto sonoro. Contamos entonces con *el original* musical sonoro en aquellos casos en que un compositor grabó su interpretación de alguna de sus obras. Entre los autores importantes que dejaron grabadas obras tuyas encontramos a Ravel, Stravinsky, Saint-Saëns, Granados, Rachmaninoff, Hindemith, Elgar, Prokofiev, etc. En estos casos no debería existir ningún problema interpretativo. El original sonoro existe. Como dice Mayer Brown en el artículo ya citado:

“El principio de que a los ejecutantes se les debe permitir algún rango de ‘interpretación’ de la notación subjetivamente ha sido desafiado con éxito por primera vez en el siglo 20, con el advenimiento de las grabaciones y los medios electrónicos para fijar una composición en su forma definitiva de una vez por todas.”³⁷

Y sin embargo, las cosas no son tan sencillas como Mayer Brown dice, las grabaciones no han resuelto el problema de la interpretación musical, simplemente han creado problemas distintos. Veamos algunos ejemplos concretos. Comencemos mencionando un pequeñísimo detalle sobre las grabaciones y el oyente. Ocurre que la moderna tecnología permite al oyente cierto control sobre el sonido de la grabación, al permitirle modificar elementos como la ecualización y el volumen. Y es obvio que modificar una relación de volumen es una forma de modificar un patrón sonoro, entre otras cosas porque el tímpano es una membrana no lineal. Es decir, cuando el volumen de los sonidos que escuchamos se duplica, el tímpano no duplica su vibración. Esto hace que escuchar el sonido de un instrumento a un volumen distinto de su volumen real produzca modificaciones en la percepción del timbre. Usualmente este hecho no es tomado en cuenta ni por los más radicales “autenticistas”, que deberían indicar al oyente cuál es el volumen al que se debe escuchar un disco para no modificar el sonido real de los instrumentos. Sin embargo, hay excepciones. Un disco con la grabación de Igor Kipnis de algunas sonatas de Scarlatti en clavicordio y clavecín advertía: “El sonido más pequeño del clavicordio, incluso en comparación con el clavecín, se ha conservado en los niveles de esta grabación. Estas proporciones no deben ser modificadas durante la reproducción, con objeto de reflejar el verdadero sonido de los instrumentos.”³⁸ Los conciertos para guitarra y orquesta, por su parte, dan un buen ejemplo de un caso en que lo que se escucha en la grabación, la guitarra y la orquesta, es distinto de lo que se escucha en una sala de conciertos, donde normalmente se escucha la orquesta y la guitarra no aparece más que en los solos. Evidentemente estos son detalles muy finos, pero los señalo para hacer notar que los medios para fijar una obra “en su forma definitiva” también pueden modificar el sonido pensado por el compositor.

Fue Igor Stravinsky el primer compositor que pensó en utilizar las nuevas tecnologías de grabación de nuestro siglo como un medio de preservar el original

³⁷ Mayer Brown, op. cit., p. 370. A95.

³⁸ Igor Kipnis, *Domenico Scarlatti: Twelve Sonatas*, disco Angel SZ-537310. A96.

sonoro, y proteger así sus obras de las manos irresponsables de los intérpretes. Con este objetivo, Stravinsky realizó primero transcripciones de sus obras para pianola. Cuando hacia 1920 surgió la grabación eléctrica, grabó sus obras como pianista y como director. En los años cuarenta, con la aparición del LP, volvió a grabarlas, aunque ya sólo como director. Hacia 1950 en que surgió la grabación estéreo las grabó una vez más. Actualmente muchas de estas grabaciones se hallan en 22 CD de la marca Sony.³⁹ Es decir, si hay un autor que haya luchado por dejar claramente establecidas sus intenciones mediante originales sonoros, ese es Stravinsky. En sus propias palabras:

“Hacia ese mismo período [1928-1929], hice un contrato con la firma de discos Columbia, para la que debía todos los años grabar en exclusiva mis composiciones. Este trabajo me interesaba mucho, pues aquí, mucho mejor que en los rodillos de la pianola podía dejar constancia precisa de mis intenciones, ya que debía intervenir como pianista y como director.

Por consiguiente, estos discos, tan logrados desde el punto de vista técnico, tienen la importancia de documentos que pueden servir de guía a todos los ejecutantes de mi música. Desgraciadamente, pocos directores se preocupan de ello. Los unos ni siquiera saben que existen esos discos; en cuanto a los otros, sin duda su dignidad les impide tal consulta, tanto más que si hubiesen oído el disco, su conciencia no les permitiría tocar la obra a su manera. ¿No es asombroso que pudiendo disponer de tal información segura, se la desprecie así? Hay gentes que se obstinan en añadir cosas de su cosecha.

Así el disco grabado por el autor no alcanza uno de sus objetivos más claros, el de establecer la tradición en que la obra ha de ser ejecutada. Más lamentable es que exista una discografía arbitraria que fomenta la ejecución individual. Evidentemente, en el disco mejor grabado puede haber defectos, como por ejemplo una resonancia demasiado fuerte o demasiado débil. Pero estos defectos que de hecho pueden ser corregidos con la elección del gramófono o de las agujas, no alteran lo esencial: los movimientos y sus relaciones recíprocas.

[...] Pero pese a todo este lado decepcionante, no siento ni por un instante haber gastado mi trabajo y mis fuerzas en ello. Me dio la satisfacción de saber que todos los que escuchan mis discos oyen mi música sin que mi pensamiento esté deformado, al menos en los elementos esenciales.⁴⁰

En otra parte de su autobiografía, dice Stravinsky sobre los rollos de pianola y los discos:

“De este modo podía fijar para el porvenir las relaciones de movimientos (*tempi*) y establecer los matices tal como yo los quería. Cierto que esto no me garantizaba nada, y durante los diez años siguientes he podido constatar muchas veces la ineficacia de esta

³⁹ Cfr. Taruskin, p. 361.

⁴⁰ Igor Stravinsky, *Crónicas de mi Vida*, pp. 159-160.

medida desde el punto de vista práctico. Sin embargo, con estas transcripciones he creado un documento duradero, útil a aquellos ejecutantes que desean conocer mis intenciones y sugerirlas, antes que embarcarse en interpretaciones arbitrarias de mi texto musical.”⁴¹

Veamos entonces que ocurre en la realidad con los documentos que nos legó Stravinsky, y que reflejan sin sombra de dudas sus intenciones. Dice Taruskin:

“Stravinsky, por su parte, fue llevado por su desconfianza en los intérpretes a convertirse él mismo en uno, con objeto de registrar su música primero en rollos de piano y después en grabaciones, para de este modo alcanzar el ‘objeto’ musical inviolable que buscaba. El problema fue que siempre que Stravinsky registró sus ejecuciones más de una vez creó objetos muy diferentes, particularmente en lo relativo al tempo, que era siempre el objeto principal que la grabación debía registrar. Más aún, los tempos grabados de Stravinsky eran casi siempre más rápidos que sus indicaciones en la partitura, algunas veces por un margen verdaderamente desconcertante, como en el caso de *Zvezdoliki*, que señalo porque Stravinsky se refirió a su grabación de esta pieza como un documento particularmente exitoso.”⁴²

¿Qué hacemos en este caso? ¿Cuál de las versiones debe ser considerada como “el original”? Todas respetan las intenciones del autor, él las dejó con objeto de que no existiera duda posible acerca de sus intenciones. Pero si en cada grabación hay un tempo distinto, y además diferente del indicado en la partitura, ¿cuál es el tempo auténtico? Veamos un par de ejemplos. En el “Jeu du Rapt”, de *La Consagración de la Primavera*, la partitura indica un metrónomo de cuarto con puntillo = 132, el rollo de la pianola oscila entre 109 y 116 y la versión grabada por Stravinsky en 1960 supera el 152. En la “Glorification de l’Élue”, de la misma obra, el rollo de la pianola está a dos octavos = 123, pero la partitura señala un tempo de 144; mientras que la grabación de 1929 de Stravinsky mantiene el tempo de la pianola la de 1960 está a 132.⁴³ ¿Cuáles eran las intenciones de Stravinsky en el aspecto fundamental del tempo?

Los problemas, sin embargo, no se limitan a cuestiones de tempo. Stravinsky grabó sus obras con distintas orquestas, en una época en que, como señalamos en el capítulo anterior, los estilos interpretativos se hallaban cambiando, estaban surgiendo los estilos del siglo XX. Esto permitió que Stravinsky grabara con orquestas que tenían estilos interpretativos diferentes, en cuestiones como el uso del vibrato:

“En su *Autobiografía* de 1936, Stravinsky destaca elogiosamente a los instrumentistas solistas de París con los que trabajó en conciertos y grabaciones, incluido el flautista Marcel Moyse. Dos años más tarde, grabó *Jeu de Cartes* con la Orquesta Filarmónica de Berlín, a la que describió como ‘magnífica’. Los alientos madera de París y de Berlín tocaban en estilos completamente diferentes en los treinta. Es

⁴¹ *Ibíd.*, p. 110.

⁴² Taruskin, p. 53. A97.

⁴³ Taruskin, pp. 366-367.

imposible que un compositor tan exigente como Stravinsky no se diera cuenta de las diferencias estilísticas existentes entre los músicos con los que trabajó.⁴⁴

Stravinsky, sin embargo, no se pronunció sobre estos aspectos. Entonces, ¿qué características de uso de vibrato están asociadas al original sonoro de estas obras? ¿Cuál de las versiones debe ser considerada *el original*? ¿Será que Stravinsky consideraba estos aspectos interpretativos irrelevantes para la transmisión correcta de sus intenciones? ¿Hay entonces elementos musicales sobre los que los compositores no tienen intenciones?

El caso de Elgar es también interesante, ya que, al igual que Stravinsky, grabó varias de sus obras en más de una ocasión. El problema del tempo pensado por el compositor también aparece inmediatamente. Elgar toma tempos distintos a los indicados por él mismo en sus partituras. Por si fuera poco, realiza grandes cambios de tempo no indicados en el texto. Por ejemplo, la variación IX, Nimrod, de sus Variaciones Enigma, fue publicada con la indicación negra = 66, después de numerosas dudas por parte de Elgar, pues en el manuscrito se puede ver la indicación negra = 72. Posteriormente, la indicación fue modificada por Elgar a negra = 52. Pero en la grabación que realizó en 1926 con la Royal Albert Hall Orchestra, Nimrod comienza con la negra en 40, después sube a 48 y acelera hasta llegar a 56 antes del clímax.⁴⁵ ¿Cuál es el tempo auténtico? Otro claro ejemplo lo tenemos en la grabación de su Primera Sinfonía. El Allegro del cuarto movimiento tiene en la partitura indicado un metrónomo de 84. Posteriormente hay una sola indicación de cambio de tempo, casi al final del movimiento, que señala *Grandioso, poco largamente*. Sin embargo, la grabación de Elgar de 1930 comienza con un metrónomo de 76, sube hasta 108, después baja a 80 y finalmente sube hasta 96 unos compases antes del *Grandioso*.⁴⁶ De nueva cuenta, ¿cuál es el tempo auténtico? ¿Cuáles eran las intenciones de Elgar?

Elgar también grabó en dos ocasiones su concierto para violín, en 1920 con Marie Hall y en 1932 con Yehudi Menuhin. El estilo interpretativo de Marie Hall era mucho más cercano al siglo XIX, utilizaba portamentos lentos y prominentes, mientras que Menuhin utiliza menos el portamento y lo hace más rápido. Sabemos que en 1933, después de un ensayo, Elgar emocionado por la interpretación de Menuhin añadió su nombre a la dedicatoria (el concierto había sido originalmente dedicado a Fritz Kreisler). Esto podría sugerir la hipótesis de que a Elgar le disgustaba el uso del portamento lento y prominente, como el de Marie Hall. Sin embargo, en la grabación de las Variaciones Enigma de 1926 ya mencionada, las cuerdas realizan 18 prominentes portamentos en los primeros 17 compases del tema. ¿Cuáles eran las intenciones de Elgar a este respecto? Por otra parte, es notorio como en prácticamente todas las grabaciones de Elgar los alientos tocan sin vibrato, como tocaban los instrumentistas de aliento ingleses de la época. Pero en la grabación de 1933 de la Obertura *Froissart* el oboe es tocado por León Goossens, quien sí utilizaba vibrato. Escuchando la grabación Elgar escribió: "Los pasajes del oboe de León G en *Froissart*

⁴⁴ Philip, *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*, p. 237. A98.

⁴⁵ Cfr. Robert Philip, "The Recordings of Edward Elgar (1857-1934). Authenticity and performance practice.", p. 487. Esta grabación además puede conseguirse hoy en CD: *Elgar: Violin Concerto. 'Enigma' Variations*. El concierto tiene como solista a Menuhin. EMI Classics 7243 5 66994 2 7.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 485.

son divinos, ¡qué artista!”⁴⁷ ¿La música de Elgar se debe tocar con vibrato o sin vibrato para respetar sus intenciones? Un “autenticista” consecuente debería proscribir el uso del vibrato en los alientos de todas las obras de Elgar excepto *Froissart*. Estos últimos ejemplos nos permiten, de pasada, contestar a una pregunta que planteamos en el capítulo dos, ¿existe un estilo interpretativo asociado a cada estilo compositivo? La respuesta es no, no siempre, al menos en periodos de transición la evidencia nos muestra que los compositores están dispuestos a aceptar que sus obras se interpreten con estilos interpretativos distintos. Dice Philip:

“Pero ningún compositor, ni siquiera Stravinsky, tiene una idea inmutable de la manera ‘correcta’ de ejecutar su música. Las grabaciones demuestran, de manera más conclusiva de lo que cualquier evidencia indirecta puede hacerlo, que la visión de los compositores evoluciona al evolucionar las prácticas interpretativas.”⁴⁸

¿Cómo, entonces, decidimos cuál de las ocurrencias de una obra realizadas por el compositor es *el original*? ¿Son legítimas estas ocurrencias cuando contradicen las intenciones que el compositor ha escrito claramente en la partitura? Una posible solución sería señalar la primera versión que el compositor haya grabado como *el original*, y dar a las demás la misma categoría de las ocurrencias realizadas por otros músicos, lo mismo que a la que resulta de una lectura literal de la partitura. Es decir, utilizar la prioridad temporal como criterio para definir el original. Pero también podríamos decir que la última de las ocurrencias de la obra realizada por el compositor es la que muestra su visión más acabada y madura de la obra, y por lo tanto esa es *el original*. Pero en todo caso, lo que las grabaciones hechas por los compositores nos muestran es que si existe un original, una “forma definitiva” de una composición, un “ideal precisamente determinado”, éste no existe tampoco en la mente de los compositores y tiene que ser determinado por un criterio externo al compositor, al texto y a la ejecución misma. Y si esto resulta claro en los compositores de nuestro siglo, creo mucho más improbable que grandes improvisadores como Bach, Mozart o Beethoven hayan tocado sus obras siempre igual, produciendo el “ideal precisamente determinado”.

Hay que decir, en defensa de Stravinsky, que hacia el final de su vida acabó aceptando que se había equivocado, y que no existe un único tempo correcto para la ejecución de una obra:

“Si las velocidades de todo en el mundo y en nosotros mismos han cambiado, nuestras sensaciones sobre el tempo no pueden permanecer inalteradas. Las indicaciones metronómicas que uno escribió hace cuarenta años eran contemporáneas hace cuarenta años. El tempo no es lo único que afecta el tempo, las circunstancias también lo hacen, y cada interpretación es una diferente ecuación de ellas.”⁴⁹

⁴⁷ *Ibidem*, p. 483.

⁴⁸ Philip, *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*, p. 237. A99.

⁴⁹ Citado por Taruskin, p. 361. A100.

Si renunciamos al fanatismo epistemológico de la interpretación única, del *original*, el problema de la ejecución musical se transforma en el de hallar un criterio para determinar hasta dónde una ocurrencia sonora es legítima., es decir, en el problema de hallar los límites de la interpretación.

6.4. Interpretación única, interpretaciones múltiples.

Sostener la posición de que los textos musicales, tanto escritos como sonoros, tienen una interpretación única convierte el problema de la interpretación en un asunto que puede ser juzgado únicamente con criterios de verdad y falsedad. Una ocurrencia tanto del texto escrito como del texto sonoro es juzgada por su apego al original, dejando de lado cualquier otro tipo de juicio. Y he mencionado en este momento el problema del original del texto escrito porque, aunque no es el tema de este trabajo, es importante notar que establecer cuál es el texto escrito original implica también procesos interpretativos como los que hemos discutido para los textos sonoros. En otras palabras, el proceso de editar música antigua implica inevitablemente interpretación por parte del editor.⁵⁰ Por otra parte es necesario notar que sostener, como hacía Stravinsky, que los textos sonoros no tienen significado, que no son interpretables, es una manera de decir que su interpretación es única.

Desde esta posición una interpretación puede sólo ser verdadera o falsa, y el intérprete puede ser juzgado únicamente como sabio o ignorante. Claro, si teniendo conocimientos sobre *el original y las intenciones del autor* el ejecutante decide ignorarlos su interpretación se juzga más bien en términos éticos. Conociendo la verdad ha decidido mentir. Según un "musicólogo" con el que en una ocasión discutí, las interpretaciones de Landowska y Casals, por ejemplo, no eran condenables éticamente porque ellos eran ignorantes, no sabían lo que hoy sabemos. En cambio, un músico que hoy decida no tocar como prescriben los musicólogos debe ser juzgado por su falta de ética, ya que pretende engañar al público. Nos encontramos entonces ante una especie de platonismo, según el cual sólo es bello lo que es verdadero. Y es verdadera la ejecución que se ajusta a un *original* sonoro que no existe más que en el mundo de las ideas, y al que ni siquiera el compositor, en su calidad de intérprete, ha tenido acceso, ya que si lo hubiera tenido no tocaría sus obras de manera diferente cada vez.

En cambio, si se acepta que existen múltiples interpretaciones legítimas de un texto musical, el problema se convierte en decidir cuáles son las más adecuadas. Evidentemente el criterio ya no es *la verdad*, ni las fantasmales *intenciones del compositor*, sino que se hace necesario juzgar una interpretación con criterios estéticos. La interpretación se convierte entonces en una búsqueda de sentido, en una lectura crítica de los textos, ya que como dice Taruskin: "El 'sentido' es algo que *nosotros* tenemos que determinar, y parecemos más contentos atrapando 'intenciones' (esto es, autoridad) donde sentido (esto es, criterio) es lo que hace falta."⁵¹

Por supuesto, la búsqueda de sentido exige intérpretes pensantes y creativos, no obedientes seguidores de reglas. Además, al no existir una lectura única, desaparecen los argumentos de autoridad para descalificar a los que tocan distinto a

⁵⁰ Para una discusión de los problemas interpretativos involucrados en la edición de música antigua pueden verse los ensayos de Taruskin "Down with the Fence" y "What - or where - is the Original?" en op. cit.

⁵¹ Taruskin, p. 86. A101.

nosotros. En este sentido, la obra artística se vuelve un objeto interesante justamente por su capacidad de suscitar diversas lecturas. Como señala Eco: "Si la *Divina Comedia* es un objeto interesante lo es precisamente porque es un mismo objeto que puede producir dos interpretaciones diferentes."⁵² Es decir, una obra de arte es un objeto con valor estético por ciertas cualidades intrínsecas, no debido a las buenas intenciones de su creador, por muy genial que pueda haber sido. Y el trabajo del ejecutante no consiste en ser un sumiso sirviente de los dioses del Walhalla, sino en realizar siempre una lectura crítica del texto en busca de sentido. Decía Horowitz:

"Cuando escuchas la Sonata de la Marcha Fúnebre de Chopin, no tienes prejuicio contra ella. No dices en el momento que la sonata de Chopin es inferior a la sonata de Mozart. Puede que tenga defectos. Pero mi deber es hacer que el público sienta que es una gran sonata, incluso con sus defectos. Debo ayudarla a salir adelante; esa es una gran labor del intérprete. Esto no es truco, créeme. Es trabajo. Y algunos días, no lo puedes hacer. [...] Oh no, un buen intérprete siempre está buscando hacer la música mejor de lo que ya es, incluso en las obras más grandes. Como ves, yo observo la música con la mente de un compositor. Pienso, Oh, Mozart fue un poco aburrido aquí. Chopin no lo hizo tan bien en esta transición; ¿cómo puedo convencer al oyente de que todo es perfecto? ¿De que no hay un momento aburrido en el nocturno de Chopin?"⁵³

Una visión como esta resulta totalmente inaceptable para los fanáticos de la interpretación única, para quienes el ejecutante no debe pensar, ni juzgar la obra de un ser superior como el compositor, ni pensar en los oyentes, sino limitarse a transmitir el pensamiento del autor. Tal vez Andras Schiff tenía razón cuando en el capítulo uno decía que para Horowitz el compositor no era lo más importante. Para Horowitz lo más importante eran la obra y los oyentes. Por eso Taruskin dice que era el menos romántico de los pianistas, porque renunciaba al mito romántico del genio, del compositor como un ser infalible y omnipotente que escribe obras únicas y perfectas que existen fuera del mundo, fuera del tiempo, que no se dirigen a los oyentes. Y este mito romántico está en la base de la ideología de los autenticistas.

6.5. La música como "decir" y como "hacer".

A lo largo de este capítulo he señalado varias veces que las grandes diferencias en el discurso y la interpretación de quienes pretenden ser fieles al espíritu de la obra y los "autenticistas" sonoros o históricos son resultado de distintas maneras de entender la música. Para los primeros, la música es un lenguaje. Para los segundos es un mecanismo. Esta diferencia de concepciones puede ser explicada en términos históricos. Mientras la vida musical se limitaba a la música tonal los ejecutantes interpretaban sin problemas de acuerdo a su conocimiento enciclopédico del lenguaje tonal. Pero cuando en nuestro siglo el edificio de la tonalidad se derrumba, tiene que aparecer un estilo interpretativo basado en principios diferentes, capaz de hacer frente a las exigencias de una música que rompe con el lenguaje musical consolidado en el

⁵² Eco, p. 157.

⁵³ Citado por Dubal, *Evenings with Horowitz. A Personal Portrait*, pp. 134-135. A102.

barroco. En este sentido, la ideología interpretativa de la “autenticidad” no surge de una búsqueda de la verdad histórica, sino directamente ligada a las vanguardias artísticas del siglo XX. El novelista César Aira ha expuesto una particular visión de ellas que puede servirnos para mostrar los rasgos que comparten con uno de los estilos interpretativos del siglo XX, representado por los ejecutantes agrupados en el movimiento de la Música Antigua:

“La herramienta de las vanguardias, siempre según esta visión personal mía, es el procedimiento.” [...]

“En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados.[...] Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!”

[...]“Si el arte se había vuelto una mera producción de obras a cargo de quienes sabían y podían producirlas, las vanguardias intervinieron para reactivar el proceso desde sus raíces, y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado al resultado. Esta intención en sí misma arrastra los otros puntos: que pueda ser hecho por todos, que se libere de las restricciones psicológicas, y, para decirlo todo, que la ‘obra’ sea el procedimiento para hacer obras, sin la obra. O con la obra como un apéndice documental que sirva sólo para deducir el proceso del que salió.”⁵⁴

El énfasis se pone entonces en el procedimiento, no en lo que se dice. En nuestro siglo la música deja de verse como un lenguaje, como un “decir algo” para pasar a ser un procedimiento, un “hacer algo”. Y es justamente este principio el que adoptan los “autenticistas”. Un ejemplo de esta visión nos lo da la historia de la música del siglo XX del compositor Tomás Marco, en que los compositores de nuestro siglo son evaluados por su capacidad para renovar las técnicas compositivas más que por las obras que crearon. Así por ejemplo, Marco dice: “...la música de Britten es un producto magníficamente manufacturado al que suele faltar contenido por falta de ambición investigadora.”⁵⁵ En esta situación, la interpretación ya no consiste en expresar el mensaje transmitido por la obra, sino en realizar las operaciones correctas, utilizar el **procedimiento** indicado por el autor. La partitura no es ya la codificación de un texto sonoro, sino una lista de procedimientos, un instructivo para armar la obra. Veamos un ejemplo en que esta visión se expone de manera explícita:

“Los compositores en general, por ejemplo Beethoven, no describen patrones sonoros puros en términos cualitativos, dejando sus medios de producción sin discutir... La partitura del Quinteto Opus 16 de Beethoven no es una receta para producir un caso de un patrón

⁵⁴ César Aira, “La Nueva Escritura”, pp. 2-3.

⁵⁵ Tomás Marco, *Historia General de la Música. Vol. 4. El Siglo XX*, p. 169.

sonoro *per se*, de cualquier forma que uno quiera. Más bien, proporciona instrucciones para producir un caso de cierto patrón sonoro a través de la realización de ciertas operaciones en ciertos instrumentos.”⁵⁶

El énfasis no está puesto en lo que se dice, de hecho no importa si se dice algo. Lo que importa es realizar los procedimientos correctos. Y esto explica también por qué se insiste tanto en la importancia de las intenciones del compositor. Cuando consideramos la música como un lenguaje podemos preguntarnos por las intenciones del autor, pero también hay un sentido que está en la obra, independiente de las intenciones del autor, como resultado de las convenciones culturales que rigen la manera de operar del lenguaje. Es decir, hay un sentido del discurso que depende, más allá de las intenciones del autor, del estado del lenguaje, de su funcionamiento dentro de una comunidad. Este es un significado que adquiere el lenguaje en tanto propiedad social de una comunidad:

“Cuando se embotella un texto – y esto no sucede sólo con la poesía o con la narrativa, sino también con la *Crítica de la razón pura* –, es decir, cuando se produce un texto no para un destinatario concreto sino para una comunidad de lectores, el autor sabe que será interpretado no según sus intenciones sino según una compleja estrategia de interacciones que implica también a los lectores, junto a su competencia de la lengua como patrimonio social. Por patrimonio social de una lengua no me refiero sólo a un conjunto de reglas gramaticales, sino también a toda la enciclopedia que se constituye a través del ejercicio de esa lengua, o sea, a las convenciones culturales que esa lengua ha producido y a la historia de las precedentes interpretaciones de muchos textos, incluido el texto que el lector está leyendo en ese momento.”⁵⁷

En cambio, si consideramos a la música como un mecanismo es comprensible que debemos acercarnos al compositor para preguntarle cómo funciona el objeto que ha construido. Las tradiciones sociales, la tradición del lenguaje no funciona como un marco de referencia para interpretar la obra, porque ésta busca justamente romper con las convenciones del lenguaje, en este caso, de la música tonal. La obra se convierte en un objeto extraño, que el autor espera que observemos con nuevos ojos, y que nos obliga a buscar caminos distintos a los habituales para poder entenderlo. Esto es justamente lo que el movimiento de la Música Antigua ha hecho. Comparemos la cita anterior de Eco con lo que dice el director de orquesta Arthur Mendel, hablando de la labor del musicólogo:

“Algunas veces una parte significativa del trabajo de hallar el significado original de la notación consiste en quitar una masa de ‘tradición’ adherida a la ejecución de una particular obra o tipo de obra.”⁵⁸

⁵⁶ J. Levinson citado en Dipert, p. 207. A103.

⁵⁷ Eco, pp. 124-125.

⁵⁸ Citado por Taruskin, p. 186. A104.

Para Mendel existe un “significado original” que debe ser rescatado, deshaciéndose de todas las interpretaciones que los usuarios han hecho del texto, que no hacen más que *distorsionarlo* (la expresión es suya). La música es vista entonces como un mecanismo, con un significado independiente de cualquier comunidad de usuarios, que debe ser librado de las interpretaciones previas que la tradición del lenguaje ha producido. Es decir, se ve a la música tonal como un mecanismo, como un objeto extraño que hubiera sido creado por alguna vanguardia del siglo XX. Es este el gran truco de los “autenticistas”: arrancar a la obra de su medio natural, de las convenciones del lenguaje dentro del que surgió, para mostrarla en una nueva faceta. Cuantas veces no los hemos escuchado decir cosas como: “Esa obra siempre me pareció muy mala. Pero un día comencé a estudiarla y a quitar todo lo que las interpretaciones tradicionales habían puesto en ella y de pronto apareció en todo su esplendor su auténtica belleza, que hasta ahora había permanecido oculta.” Y tienen razón en cierta forma, al quitar todo lo que la tradición había puesto en la obra pueden llegar a descubrir una belleza que hasta entonces no había sido apreciada. Pero esta no es de ninguna manera la belleza original o auténtica. Es la que surge al leer una obra con la técnica propuesta por Menard, la técnica del anacronismo deliberado, aunque en su caso sea más bien inconsciente. Al leer la música del pasado como si hubiera sido escrita por compositores de este siglo, los “autenticistas” han encontrado nuevos sentidos en la música antigua, enriqueciendo la vida musical de nuestro tiempo.⁵⁹ Por supuesto sus interpretaciones son incorrectas históricamente, pero eso no tiene la menor importancia, porque la finalidad del arte no es hallar la verdad histórica.

6.6. El respeto a las intenciones del compositor como criterio para juzgar una interpretación.

Después del análisis que hemos realizado en esta sección podemos reexaminar las posiciones sobre las intenciones del compositor que expusimos en el capítulo cuatro. Podemos ahora ver que el discurso de ambas es insostenible. En el caso del respeto a las intenciones del compositor como fidelidad al “espíritu de la obra” porque plantea un imposible acceso a las intenciones del compositor como autor empírico, una interpretación en términos de la inaccesible psicología del autor. La otra posición, la autenticidad “sonora”, en cambio parte de un fanatismo epistemológico, para usar la expresión de Eco, que supone que los textos musicales no son interpretables en el sentido semiótico del término, sino que son simplemente traducibles, pasando de un sistema de signos en el pentagrama a un patrón sonoro, y que dicho procedimiento se realiza como un proceso de estímulo- respuesta, no como un proceso interpretativo.⁶⁰ Mucho más razonable resulta entonces limitarnos a hablar de las intenciones del autor pero en el sentido semiótico de Autor Modelo, no de autor empírico. En este caso las intenciones del autor son “creadas” por la interpretación, la hipótesis interpretativa que se formula hace explícitas ciertas estrategias textuales, o intenciones del Autor Modelo. Estas “intenciones” se hallan contenidas en el texto, y no necesariamente son iguales a las intenciones del autor empírico.

⁵⁹ A esta estrategia de la Música Antigua de interpretar la música del pasado de forma totalmente novedosa se han referido varios autores de lengua inglesa con el término “defamiliarization”, que podríamos traducir como “extrañamiento”. Entre ellos podemos mencionar a Taruskin y a Dreyfus.

⁶⁰ En los procesos de estímulo - respuesta no hay interpretación posible. Si A entonces B y no hay más.

Siete: Conclusiones: La interpretación como un problema estético.

7.1. Breve resumen.

En el primer capítulo de este trabajo, recurriendo a la opinión de destacados intérpretes de nuestro siglo, señalaba que la idea de “autenticidad” es de importancia fundamental dentro de las modernas prácticas de ejecución, sobre todo a partir de la segunda mitad de nuestro siglo. En el capítulo tres, haciendo un breve recorrido por la historia de la interpretación de música antigua, quise mostrar que el movimiento de la Música Antigua de nuestros días es, como cualquier otro fenómeno histórico, resultado de la acción de múltiples y contradictorias fuerzas, muchas de ellas reflejo de situaciones económicas y sociales de nuestro siglo y no de eventos puramente musicales o históricos. Posteriormente, en los siguientes tres capítulos, quise mostrar que en la base del discurso de la Música Antigua existen numerosos puntos oscuros y contradicciones evidentes para quien quiera verlas. Los puntos principales que señalé fueron:

- 1) Una visión sobre la interpretación (en sentido semiótico) que defiende la idea de una única interpretación posible de los textos, y que además sostiene que la interpretación única es resultado de las intenciones del autor.
- 2) Este fanatismo epistemológico de la interpretación única, como lo llama Eco, se refleja también en la concepción de la historia y en los métodos históricos que los “autenticistas” utilizan. En ambos pueden verse síntomas del mismo fanatismo epistemológico, cercano al más radical de los positivismos.
- 3) Las lecturas históricas a las que los “autenticistas” arriban son poco objetivas. Destacan sobre todo sus explicaciones, conceptualmente equivocadas, de la música del pasado en términos de ideas y conceptos surgidos en nuestro siglo, como el de “autenticidad” y el de la no interpretabilidad de los textos sonoros defendida por Stravinsky. Este último punto tiene que ver con una visión del lenguaje de la música tonal como propiedad particular de un grupo de expertos y no de la comunidad que lo utiliza.
- 4) Los resultados obtenidos, cuidadosamente revestidos de un lenguaje pseudocientífico, se utilizan para descalificar cualquier interpretación que se aparte de las normas establecidas por los expertos. A esto se suman vagas nociones sobre supuestos compromisos morales de los intérpretes con la verdad histórica y las intenciones de los compositores.

7.2. ¿Qué es entonces la “autenticidad”?

El Diccionario Larousse da las siguientes definiciones de auténtico: acreditado de cierto y positivo; autorizado o legalizado, que hace fe pública; copia **autorizada** de alguna orden, carta, etc.. Los subrayados son míos. Al utilizarlo como un concepto fundamental los “autenticistas” sitúan desde el inicio el problema de la interpretación

musical en términos de verdad y de autoridad. Deliberadamente o no, al calificar sus interpretaciones de “auténticas” implican que las interpretaciones diferentes son falsas o no autorizadas (¿por quién?). En este sentido, la “autenticidad” no es más que el núcleo conceptual de una ideología interpretativa que busca imponer una determinada manera de tocar surgida a mediados del siglo XX. Representa el rostro autoritario e intolerante del movimiento de la Música Antigua.

Creo entonces que es necesario desterrar del vocabulario musical a la “autenticidad”. Cuando ésto se haya hecho será posible discutir y juzgar una ejecución musical con base en criterios artísticos y musicales, será posible valorar realmente la importancia histórica y cultural de la Música Antigua en el siglo XX. Mientras las discusiones sobre la interpretación se centren en la idea de “autenticidad”, estaremos dejando nuestra vida musical en manos de una élite de pseudoespecialistas que se sienten con derecho a decidir, según sus criterios morales y “científicos”, qué tipo de ejecuciones tenemos derecho a escuchar. Quisiera estar exagerando, pero desafortunadamente no es así. En una ocasión discutía con un “musicólogo” sobre los problemas tratados en este trabajo. Después de largo rato de intentar establecer un diálogo, finalmente me hizo ver que hablábamos de cosas totalmente diferentes. Él, dijo, no estaba interesado en hablar de ejecuciones artísticamente buenas, sino de interpretaciones éticamente correctas. Esto no tiene nada de malo, su posición, por supuesto, es muy respetable. Quienes cometen un error son quienes lo consideran un musicólogo, porque su interés es la moral, no la música.¹

La batalla contra la “autenticidad” es entonces una batalla por el derecho de los oyentes a juzgar por sí mismos, por el derecho de los ejecutantes a tener criterios propios, por defender el derecho que todos tenemos a pensar diferente a los demás. Es reconocer la pluralidad de interpretaciones que puede suscitar como una de las grandes riquezas de la obra artística. Y es también un intento de recordar que tanto oyentes como ejecutantes tienen el derecho de interpretar, basados en su competencia como usuarios del lenguaje tonal, que nos pertenece a todos, no sólo a una élite de especialistas. Ha dicho Gino Stefani:

“¿Qué es el lenguaje musical para la gente? Si entendemos bien, es simplemente la música, la música como signo y comunicación; por lo tanto, lenguaje. ¿Y para los expertos? Aparte de los filósofos y los semiólogos, que discuten si la música es o no es signo y comunicación, los técnicos tienden a identificar el lenguaje como un sistema, una técnica, un procedimiento de composición. En efecto, ellos hablan de lenguaje tonal, dodecafónico, serial, desde el punto de vista del compositor o del teórico. Está fuera de sus intereses preguntarse si y cómo estos sistemas y estas técnicas tienen o pueden tener un nivel de significados, una red de referencias culturales. Pero evidentemente el lenguaje es una realidad de dos caras: por un lado, el objeto como estructura material forjada por la técnica; por el otro, el campo de realidades diversas al que este objeto remite, o sea, sus significados o

¹ Cualquier parecido con los juicios artísticos del PAN no es mera coincidencia. Los panistas también se sienten con el derecho y la obligación de juzgar las obras artísticas con sus estrechos criterios morales para decidir que arete conviene a la sociedad.

contenidos. ¿No resulta, entonces, un poco expeditivo y abusivo reducir el lenguaje a una técnica? Dejamos al lector que juzgue si esta reducción no es también ideológica, en el sentido de que tendería a ocultar la verdadera naturaleza social del lenguaje para imponerle al público una visión que favorece los intereses y privilegios de los expertos.”²

7.3. La ineludible decisión estética del intérprete.

Paradójicamente, el de la “autenticidad” es un discurso autoritario que proscribía la creatividad del ejecutante, mientras que la práctica de los grandes músicos dentro del movimiento de la interpretación “auténtica” ha marcado una renovación de las prácticas interpretativas de nuestro tiempo. Por un lado la Música Antigua ha producido grandes artistas, con una capacidad crítica formidable, que les ha permitido **inventar** nuevos caminos expresivos, mientras que por el otro su discurso tiende a producir mediocres ejecutantes sin capacidad crítica, que le temen a cualquier cosa que no esté autorizada por los sacerdotes de la autenticidad. La diferencia fundamental entre unos y otros estriba en que los primeros han partido de preguntas que los inquietaban y que han buscado responder a través de la lectura de la información contenida en tratados antiguos y de la experimentación. En cambio, los otros, que son la mayoría, encuentran una gran cantidad de respuestas a preguntas que nunca se han formulado y que siguen no por una necesidad interna, sino por una obligación externa. Tocan no de acuerdo a convicciones propias, sino como nos enseñan que **se debe** tocar, lo que conduce a una terrible uniformidad, donde cada ejecución es igual a cualquier otra, todas cargadas de temor.

Esta triste situación, sin embargo, no es propia de la actividad musical. Es más bien una característica general de nuestra época, visible en muchas otras manifestaciones culturales. Tomemos como ejemplo el fútbol. Lo que dice Eduardo Galeano sobre él puede aplicarse exactamente a lo que pasa hoy con la música: “Estos son tiempos de uniformización obligatoria, en el fútbol y en todo lo demás. Nunca el mundo ha sido tan desigual en las oportunidades que ofrece y tan igualador en las costumbres que impone: en este mundo de fin de siglo, quien no muere de hambre, muere de aburrimiento”. O cuando dice: “La historia del fútbol es un triste viaje del placer al deber.”³

En una entrevista Jorge Valdano, el exjugador de la selección de Argentina y ahora entrenador, se refería a esto mismo: en un mundo que proscribía la creatividad, un entrenador se enfrenta a jugadores que se sienten más tranquilos cuando se les dice exactamente qué es lo que tienen que hacer y no se les da posibilidad de improvisar, de crear. En la interpretación de música antigua ocurre lo mismo: músicos que prefieren que se les diga exactamente cómo tienen que tocar. Es más cómodo tener un conjunto de reglas a las cuales seguir, que tener que reflexionar y tomar una decisión propia.

Dice el pianista Peter Hill:

“La actitud de ‘manos fuera’ del músico especializado tiene sus raíces, sospecho, en una profundamente arraigada falta de

² Stefani, *Comprender la Música*, p. 39.

³ Eduardo Galeano, *El Fútbol. A Sol y Sombra*, p. 244, p.2.

confianza, de modo que nos apoyamos de manera creciente en reglas y evidencias como un medio de evadir hacernos responsables por juicios artísticos. Es esta característica confianza la que resulta tan sorprendente a los oídos modernos en la interpretación 'preauténtica', como en las ejecuciones de Bach de Casals o Hamilton Harty, por ejemplo: una sólida base de convicciones sobre la que descansa su particular 'auténticidad'.⁴

La "auténticidad" es entonces una defensa contra la inseguridad, una manera de evadir la responsabilidad, y de dejarla en manos de otros: ¡que los expertos decidan cómo se debe tocar; De la misma manera funcionan las intenciones del compositor, como una manera de evadir "...la obligación del intérprete de comprender lo que está tocando."⁵ ¡Que el autor me diga lo que tengo que hacer; Pero Taruskin tiene razón, quien pretenda evadir la responsabilidad y librarse de las posibles críticas haría mejor en no tocar en absoluto. Hacer música implica una responsabilidad, hacer arte implica una responsabilidad. Pero no se trata de un compromiso moral con personas muertas, ni con una partitura, que no es más que un objeto. Hablo de la responsabilidad que un artista tiene consigo mismo, de la honestidad que el verdadero arte exige, y de la responsabilidad que tiene ante otros seres humanos, con los que convive y para quienes toca. No es posible aceptar un discurso en el que hay objetos que son más importantes que los seres humanos, en que una obra ideal que no existe en este mundo es más importante que las personas vivas que escuchan la música, un discurso en que una actividad esencialmente social como la música es importante por sí misma, en abstracto, sin considerar a la comunidad para la que fue escrita. La música es un arte que no produce objetos, produce actos que adquieren sentido cuando unos seres humanos los realizan ante otros seres humanos, cuando en la realización de estas acciones se logra cumplir con una función comunicativa.

Por otra parte, independientemente de todo lo que he argumentado a lo largo de este trabajo, no puedo aceptar que las interpretaciones "auténticas" de nuestros días sean una reproducción de la forma de tocar del pasado. No puedo aceptarlo porque aún tengo esperanza en que el arte puede ser un camino para la humanidad. Aceptar eso sería como aceptar que ya no existe salida, que el arte ha muerto, y con él las últimas esperanzas de construir un mundo diferente, un mundo más humano. En efecto, si aceptamos que tenemos que rescatar la manera de hacer música de otras épocas, estamos diciendo que no tenemos una manera propia de hacer música, que no tenemos nada que decir, y que no somos capaces de hallarles sentido a las obras que nos dejaron nuestros antecesores, que no las entendemos y que tenemos que buscarles un sentido que se perdió en algún punto del pasado. ¿Qué diablos está ocurriendo si para encontrar nuestros caminos expresivos, para hallar nuestra propia voz, tenemos que comenzar a buscar en los tratados de interpretación del siglo XVIII? Si las cosas son como dicen los "auténticistas", si es necesario hojear los manuales para cantar como se cantaba en otros tiempos, entonces las cosas están realmente mal. Eso es aceptar que no tenemos una voz propia, que a falta de ella tenemos que pedírsela prestada a los músicos del siglo XVIII. Prefiero pensar que ese hojear los viejos tratados es sólo una forma de justificar nuestra forma de decir las cosas, nuestra voz propia. Ahora falta

⁴ Haskell, *The Early Music Revival. A History*, p. 185. A105.

⁵ Taruskin, p. 98.

perder el miedo de aceptar que no tenemos porque buscar una justificación para lo que decimos. Porque, si como hemos planteado, ni la verdad histórica ni las intenciones del compositor son parámetros que permitan definir del todo cómo se debe tocar una obra, no queda más remedio que tomar las decisiones por nosotros mismos, no queda más remedio que afrontar el hecho de que tenemos que tomar decisiones estéticas, que tenemos que decidir qué queremos hacer con la música, que tenemos que averiguar cuáles son las razones íntimas que nos llevan a tocar. Y que tomar todas estas decisiones es lo que hace digna de vivirse la vida del intérprete.

Lo anterior de ninguna manera quiere decir que el ejecutante haga lo que quiera ni que ignore el conocimiento histórico. Un músico tiene la obligación de saber todo lo que pueda saberse sobre el repertorio que interpreta, pero también tiene la libertad, y con ella la responsabilidad, de decidir qué hacer con ese conocimiento. Nada puede librarlo de tomar decisiones artísticas, estéticas, y de plasmar su personalidad en sus ejecuciones. Después de todo, el deseo de ocultar la propia personalidad en una interpretación es también una manifestación clara y evidente de la personalidad del ejecutante.

7.4. ¿Por qué esta tesis?

Varias personas me han preguntado a lo largo de la elaboración de este trabajo por qué emprendí una labor de años, porque elegí una opción de titulación que implicaba un esfuerzo tan grande. Las razones son difíciles de explicar pero me gustaría intentarlo. El capítulo uno, en su gran variedad de opiniones contradictorias, es un reflejo del que yo era cuando me embarqué en esta tesis. Un músico confundido, angustiado por las evidentes contradicciones que encontraba en los distintos discursos que escuchaba sobre la labor del intérprete, y que sin embargo no lograba resolver de manera coherente. Esa confusión, que compartía con muchos otros de mis compañeros, era también en cierta medida reflejo de una confusión más fundamental, más íntima. Lo que puede verse en el trabajo terminado no es más que la parte externa de una búsqueda que se desarrollaba también, de manera simultánea, bajo la superficie, en una travesía que a veces se llevaba a cabo por encima de las aguas, bajo la luz del sol, otras veces en las más oscuras profundidades. La pregunta fundamental en ambos casos era la misma ¿por qué tocar?, ¿para qué hacer música?

Podemos construir miles de racionalizaciones distintas, podemos justificar teóricamente nuestras decisiones artísticas. Pero la verdad auténtica, sin comillas, solamente la sabe cada uno de nosotros en su interior. Mi respuesta: si soy músico no es para glorificar el nombre de Bach, no es para mostrarle al público cómo tocaban los músicos del siglo XVI. No es eso lo que me llevó a convertirme en músico, ni lo que me interesa cuando toco. Si soy guitarrista es porque hay cosas que me pasan dentro que no puedo expresar más que a través de la música, cosas que quisiera compartir con la gente a la que quiero, y para las que otros lenguajes no resultan suficientes, por lo menos en mi caso. Tal vez esto sea una manera de utilizar los textos musicales con fines personales, tal vez esta actitud nunca me lleve a alcanzar la "autenticidad histórica", pero creo que puede llevar a una autenticidad más profunda, entendida en un sentido más humano. Como ha dicho Haskell: "Landowska, try as she might to play

Bach *his* way, merely succeeded in playing it *her* way. That, too, is a kind of authenticity.”⁶

“Fue un desafío la escritura. Otro desafío hago aún, pero en mi terreno verdadero: que sea capaz de poner en esta tela lo mismo que quedó en esta páginas. La pintura debe servir, al menos, para eso. No pido más: pido mucho. Otros (Piero della Francesca, Mantegna, Miguel Ángel, Leonardo, el Bosco, Pieter Bruegel, Luca Signorelli, Paolo Ucello, Matis Grünewald, Van Eyck, Goya, Velázquez, Rembrandt, Giotto, Picasso, Van Gogh, y tantos) pusieron en la pintura todo. Que yo ponga este poco.”

José Saramago, *Manual de Pintura y Caligrafía*.

⁶ Haskell, op. cit., p. 188. “Landowska, tratando como puede haberlo hecho, de tocar Bach a la manera de él, simplemente logró tocarlo a *su* manera. Eso, también, es una clase de autenticidad.”

Apéndice: Traducciones.

Capítulo 1.

- 1) The L'OISEAU-LYRE series presents performances of music from the Medieval to the Romantic periods on original instruments or authentic copies, based on the most recent research into the original texts, instrumentation and performing styles of each period.
- 2) Recordings in Virgin Classics' *Veritas* series offer the listener the chance not only to hear early music performed in an authentic style, but also music of the nineteenth century played on period instruments. The aim is to be faithful to the past through a combination of academic research, technical excellence and interpretative insight.
- 3) The last thing Mozart and Beethoven intended was to produce an exotic effect. And even to the listener who is well disposed and open-minded, the best early piano still sounds as exotic as a good Bösendorfer or Steinway would have sounded to an enlightened listener of 1780 or 1810. Considerations like this probably provoked Friedrich Gulda, when asked by an interviewer whether he would like to play Mozart on an 18th-century piano, to answer, "Only if you give me an 18th-century audience".
- 4) I am aware that the disposition of the registers in the harpsichord of Bach's time differed somewhat from those of my Pleyel. But little do I care if, to attain the proper effect, I use means that were not exactly those available to Bach.
- 5) The instruments matter very largely because they are one aspect of the style. The right instruments will not play for the wrong musicians. A fine performance on modern instruments may actually be more authentic than a weak performance on baroque instruments; for a fine musicianship is also an aspect of authenticity.
- 6) ...collaborate in the performance of baroque music, fully exploring authentic performance practices while revealing the richness, brilliance and clarity of the actual sound intended by the great masters of the baroque.

Paul O'Dette is a lutenist of international distinction, in terms of both performance and the reintroduction of authentic performing technique for the lute in the sixteenth century.

- 7) I would never use the word authenticity for my work. It can only be authentic 'me', not authentic Bach, Bibber, Handel or Telemann. Old instruments produce the best sound for this repertory but they do not necessarily produce the sound of the period.
- 8) Only by careful study of each work by itself can we find the key to its correct conception and rendition. We will never find it in books about the composer, nor in such as treat of his works, but only in the works themselves and in each one *per se*. People who study a lot of things about a work of art may possibly enrich their general knowledge, but they never can get that specific knowledge needful for the interpretation of the particular work in hand. Its own contents alone can furnish that knowledge. We know from frequent experience that book-learned musicians (or, as they are now called, musicologists) usually read everything in sight, and yet their playing rises hardly ever above mediocre dilettanteism.

Why should we look for a correct conception of a piece anywhere but in the piece itself? Surely the composer has embodied in the piece all he knew and felt when he wrote it. Why, then, not listen to his specific language instead of losing our way in the terms of another art? Literature is literature, and music is music. They may combine, as in song, but one can never be substituted for the other.

- 9) Little by little it was realized that an epoch which gave birth to works such as *The St. Matthew Passion*, *The B Minor Mass*, *Samson*, *Hyppolyte et Aricie*, etc., must have known conditions which were certainly not inferior to those of our time. Cultivated artists understood that in order to do justice to this music they had first to know those conditions thoroughly. And for that one could not be satisfied with a *Small Manual of the Arts through the Ages* or with a *Master Key to Ancient Music, with Directions for Its Use*. The necessity to go deep, to scrutinize, to search, and, above all, to try to understand and bring to life an inanimate score was recognized.

How long did it take to understand that in the writings of these so greatly despised *rats de bibliothèque*, the musicologists, there is often more piety, poetry, and love of music than in the most extravagant passages and ecstatic ritardandos of many a virtuoso of fashion. Musicologists were blamed because they were not musicians. This is a commonplace.

- 10) I am not interested in the speculation of others on the subject of how to play Mozart - only in what the composer himself had to say. We are very fortunate to have so many wonderful and instructive letters, and the key to interpreting his music can be found in them. One of the most important facts that comes to light is Mozart's emphasis on feeling and expression in music-making. He continually criticized his contemporaries for mechanical, meaningless virtuosity and a lack of feeling and sensitivity. We can see in his letters that he was a sensuous, earthy man with a wide range of emotions. He expressed them all in his music, and in that sense he was really a Romantic composer. To approach him as if he were a pretty, rococo porcelain figurine on a pedestal is to rob his music of its essential, universal character, its power to evoke joy as well as tears.

- 11) I must tell the students that Mozart, Chopin, Schumann, Bach, and Haydn have the same blood, veins, pulse, the same heart, the same brain as we have today. There may be changes in the environment, but the human being is the same. From the first time humans hear the birds sing, they love music. Nothing changes. Why are we today so afraid to express our feelings in music? Mozart had the same faults we have. Mozart died because he was drinking too much, but in his music, he was flying. He was singing like the birds. The great composers were people, and I enjoy them as people.
- 12) ...as a performer I cannot but feel a certain resentment that for some scholars whatever we do will probably be wrong and certainly be "unauthentic".
- 13) ... to be really authentic, performers of Baroque music would have radically to change the listening habits and perceptions of twentieth-century audiences. Since this was clearly out of the question to Furtwängler - as it was to Beecham, Stokowski, Toscanini and virtually every other major conductor of the time - nothing was to be gained by belabouring the issue of authenticity or by indulging in protracted musicological debates over fine points of historical interpretation that had no practical relevance to twentieth-century performance.
- 14) Horowitz felt that the musical purists are a little clan of pedants, who had no understanding of the reality of public music making. They should stay home and read the score silently.
- 15) In his review of Jaap Schröder and Christopher Hogwood's complete recording with the Academy of Ancient Music of Mozart's symphonies (Decca Florilegium D167D-D173D; reviewed in EM Feb 84 pp. 125-9), Eric Van Tassel praises the "virtual absence of any 'interpretation' as modern conductors and their audience understand it... a performance not merely 'under-interpreted' but uninterpreted offers potentially an experience of unequalled authenticity, using the word in a sense as much existential as musicological."
- 16) My concern is not to expunge expression but to have Mozart's expression...
- 17) Fifteen years' familiarity with the simple, natural approach of Toscanini has convinced me that the most difficult (and the most honest) procedure is that which submerges the personality of the performer and reveals only the wishes of the composer.

But how are we to understand and to follow out the wishes of the composer? The instruments of the orchestra are not what they were in Bach's day; conditions

of listening have basically altered since the Vienna and London of Haydn; what was an emphatic dissonance for Mozart has become a commonplace harmony for us, destroying his intended climax; our social background is not that of Beethoven. All of these elements affect the question at issue.

18) I admire what they can do instrumentally. They have tremendous ideas, and they produce such pianistic color and effects as to make one's hair stand up like a punk-rocker's. But I believe that I am not in that line. They are great instrumentalists but they are not great musicians, because the composer is secondary. The public says it is going to hear Horowitz and the composer is in his shadow. When I go to a concert it is to hear a performance of a Mozart concerto, or a Chopin sonata. A pianist I adore is Mr. Arrau; I have the utmost respect for his art. He never loses sight of the composer.

19) My Toccata is very well known, thanks to Horowitz's fantastic playing.

I can no longer listen to it except when it's played by Horowitz, who gives it a new freshness each time.

20) The true interpretation of a piece of music results from a correct understanding of it, and this, in turn, depends solely upon scrupulously exact reading.

Learn the Language of Music, then, I repeat, through exact reading! You will then soon fathom the musical meaning of a composition and transmit it intelligibly to your listeners. Would you satisfy your curiosity as to what manner of person the author is or was at the time of writing, you may do so. But- as I said in the 'Foreword'- your chief interest should centre in the "composition", not in the "composer", for only by studying his work will you be enabled to play it in style.

21) Within the cultural phenomenon called "Early Music", there has been little, if any, philosophical reflection on its own activity. There is, of course, a large and growing literature which charts the day-to-day course of historical performance. But the language here is pragmatic, designed to answer the question: How ought we to perform this? This concern may be entirely legitimate. But once we wish to explore the motivations underlying this question, to understand why late twentieth-century culture should place such a value on historically 'correct' renditions of centuries-old music -- in effect, once we wish to articulate a theory of Early Music-- there seems to be a conspiracy of silence. When the question is raised at all, we are most often informed that Early Music resulted from the progress of modern musicology. But this merely displaces the problem onto musicology. More commonly the question is answered with a logic that sounds oddly theological: "Thou shalt perform the music in accordance with the composer's intentions, for this is (H)is will." Authentic renditions, it appears, are ethically superior to inauthentic ones.

Capítulo 2.

- 22) By playing a piece of music “in style” is understood a rendition which does absolute justice to its contents in regard to the manner of expression. Now, the true manner of expression must be sought and found for each piece individually, even though a number of different pieces may be written by one and the same composer. Our first endeavour should be to search out the peculiarity of the piece in hand rather than that of the composer in general. If you have succeeded in playing one work by Chopin in style, it does not follow, by any means, that you can play equally well any other work from his pen. Though on general lines his manner of writing may be the same in all his works, there will, nevertheless, be marked differences between the various pieces.

Capítulo 3.

- 23) ...a Baroque sacristy could without hesitation be annexed to a Gothic church, magnificent Gothic altars were discarded so Baroque versions could be erected in their stead, while today, everything has to be painstakingly restored and preserved.
- 24) ...how would it be to have for an entire evening nothing but Sebastian Bach, whom the public conceived as unmelodious, dry, and unintelligible?
- 25) What could Bach’s thoroughly Biblical music do here in this time of the commonsense so-called natural religion? ... In this time Bach’s music had to remain dumb.
- 26) And now, what joy is for a patriotic inhabitant of our Fatherland to know that the greatest, most profound harmonist of all time to date, a man whose work excelled everything that Italy, France, and England had done for pure music, who astounded his musical contemporaries who were accustomed to learned works and handed on to posterity models which have not been surpassed [...] This man, I say, was a German.
- 27) I cannot rescore the work, nor can I point out any alterations, as it has always been a rule for me to leave these works absolutely as they were written, and as I have often quarrelled with those who did not.
- 28) During these years Bach ceases to be regarded as an old master of strict forms whose work is to be admired and studied as models of compositional technique and practical instrumental writing and playing, and comes to be considered a Romantic master of intense religiosity and emotionality, whose religious life and church music stand at the center of his personality. Both ends of our 28-year span [1801-1829] honor Bach as a great German and implicitly set him up as an example of the superiority of German art. Both appeal to musicians and music lovers to honor Bach as a great national phenomenon as well as a great musician. The latter period uses Bach as a weapon in a new battle: the battle against the rationalism of the Enlightenment, the frivolity of the *galant* style, and against French art, French politics, French culture, and, certainly not least, French

aggression. As in many periods, the new coincides with the negation of the immediate past and the restoration of a relatively distant past. The revival of Bach is an important characteristic of musical Romanticism, just as the revival of the medieval is an important characteristic of literary Romanticism.

- 29) Its beliefs and practices, as enunciated and implemented whether by Schoenberg or Stravinsky, whether by John Cage or Roger Norrington, are all maximalizations of a nineteenth-century inheritance.
- 30) The music of past ages should be edited and performed in a scholarly spirit, without introducing additions or modifications to cater to the tastes of the present.
- 31) The philological, historical view that suffuses the culture of our time demands that the enjoyment of a work of art be founded on historical insight and evaluation, and that the work of art be presented exactly as the artist created it.
- 32) Should we put our soul into the older works according to their own soul? Not at all! Only in approaching them with our soul are old works capable of surviving. It is only our blood that makes them speak to us. The really historical performance would talk to ghosts.
- 33) What avails it to know when the grandfather's uncle of a certain lutenist was baptized, or how many wives he had, if neither the lutenist's music nor a lute is procurable? We crave to hear the music itself in its original form, and this is what the 'musicologue' hardly ever thinks about.
- 34) These various problems [tempo, rhythm, ornamentation, how to fill up the thorough bass] will be considered here, in turn. But the student should first try and prepare his mind by thoroughly understanding what the Old Masters *felt* about their own music, what impressions they wished to convey, and, generally, what was the *Spirit of their Art*, for on these points the ideas of modern musicians are by no means clear.
- 35) Such conceptions as yours convince without proofs- the proofs merely confirm the basic impression of rightness, but are not needed to establish it.
- 36) Neumann: "...in this 2-meter as well as in the $\frac{3}{4}$ meter of the *loure*, *sarabande*, *courante*, or *chaconne*, the eighth note following dotted quarter notes must be played not according to their literal value but very short and sharp. The dotted note is emphasized and during the dot the bow is lifted."
- Dolmetsch: "In that measure, as well as in the time of three crotchets in a bar ($\frac{3}{4}$), which is used for the *Loure*, the *Sarabande*, the *Courante*, and the *Chaconne*, the quavers which follow the dotted crotchets are not to be played according to their exact value, but very shortly and sharply. The dotted note must be emphasised and the bow stopped during the dot."
- 37) This conventional lengthening of dots and rests does not seem to have been mentioned in books anterior to Quantz. If, however, we remember that double dots

or combined rests were not used till the end of the 18th century, that their rhythm is quite natural, and that the music of the 16th and 17th centuries abounds in passages which demand it, we can but feel justified in treating all the old music alike in this respect. Moreover, Quantz does not speak of it as of an innovation. Were modern players less bound by the written text, they never would have played any other way; their instinct would have guided them to the proper interpretation, which is much more natural and beautiful.

38) ...the study of the Music of any period should... be based upon that of the instruments of the same period.

39) Researches and experiments are long and costly. Music, it is true, has rich and powerful patrons; but would there be one among them far-seeing enough and so disinterested as to support an undertaking yielding no immediate tangible, brilliant results? He would render a service of paramount importance to the art of music, for the future of all arts must be grafted upon the past, and music does not know its past.

English music, even more than any other, is in need of it, for the French, the Germans, the Italians, the Slavs, have at any rate preserved their nationalism, without which no music, however good, is of real value; whilst the English so thoroughly destroyed their own art two centuries ago that the memory of it hardly remains.

It is not by pressing a few old English tunes into a work that might be French or German, or by disguising popular tunes with incongruous harmonies, that the English school will be revived. The works of its masters must live again, and become the daily bread of the younger generation, who in studying them, performing them, and assimilating them, may recover the lost thread of English art, which will never be found in the schools of Leipzig or Berlin.

40) How much closer this is to us than the heavy-handed platitudes, the trivial foolishness and the impoverished harmonies to which we were later condemned by a theater corrupted by contact with a degraded Italy.

41) ...for it is as profitable for them to know how to sing a liturgic monody properly, or to be able to play a Corelli sonata in a suitable style, as it is for composers to study the structure of a motet or a suite.

42) ...his most able helpers in the transcription and editing of old music were often young musicians with ultra-modern tendencies. Those who revelled in Scriabin and Stravinsky were usually the most ready to appreciate 16th-century works, whereas the musician who had stopped short at Schumann and Brahms saw nothing in it.

43) In rebelling against the world of their fathers, the younger generation made a point of taking nineteenth-century Romanticism to task for having bred attitudes that led to the artistic confusion (as they saw it) of the prewar years, itself a symptom of the social and cultural degeneration that had made the war possible.

- 44) If we mount toward the sources of antique musical art we shall be able to project ourselves with greater strength into the future, avoiding the abyss of the chaotic present.
- 45) I attempted to build a new music on eighteenth-century classicism using the constructive principles of that classicism.
- 46) I think that there is a possibility to learn something of my technical achievements, but I think it is even better to go back to those men from whom I learned them, I mean to Mozart, Beethoven, Brahms and Bach.
- 47) ...revive the spirit of the old forms, while neoclassicism presented replicas of their facades with interesting cracks added.
- 48) Neoclassicism, with its emphasis on purity of line and depersonalization of musical utterance, was as much a philosophy of performance as a compositional aesthetic. Stravinsky and Toscanini considered the ideal performer to be the composer's mouthpiece, the faithful transmitter of a musical text. With the blessing of the younger generation of musicologists, this new puritanism became the guiding spirit of the historical performance movement after the Second World War. As practised by its more fanatical adherents, it led to performances of a peculiarly neutral character, so that it often seemed to make little difference whether they were playing Vivaldi or Webern. Ironically, by reducing all music to a common stylistic denominator, they were doing precisely what they professed to be rebelling against in the Romantic tradition.
- 49) Amazingly enough, it was not the givers of conventional concerts who opened up their programs to the repertory of early music, but the record companies – and, for the most part, not the large record companies (who could easily have afforded to do it) but the small ones, who could not afford to hire the virtuoso ensembles and artists needed to sell recordings of the standard repertoire...
- 50) With millions of classical music discs sold each year on the recommendations of *Gramophon* and similar magazines, it is clear that interpretive debates are hardly exclusively about matters of expression.
- 51) You are not permitted to sell unsanitary macaroni or mustard, but nobody objects to your undermining the public's mental health by feeding it musical forgeries.
- 52) One of the direct consequences of recordings is the means they provide for improving the average interpretative standards. With the renditions of the great musicians available on disks, the mediocre performer has a priceless opportunity to orientate himself by model performances. Persevering, he may so familiarize himself with an interpretation along the lines of a great reading that a certain degree of correctness may be injected into his performances.
- 53) While up to now the enthusiastic dilettantism of groups playing old music on old instruments –often and notoriously not the right kind of old instruments – has done

little harm and probably a small measure of good, the new situation confronts us with an emergency and there is danger that stop-gap measures will be taken for the final word of wisdom.

Too often does one suspect that the market, more than historical fidelity and artistic taste and intelligence, is what pushes performances for recordings.

54) Recordings like the New York Pro Musica's *Play of Daniel* and the Studio der frühen Musik's Arabic-flavoured *Carmina Burana* did indeed confer a kind of instant authenticity upon the highly personalized and controversial theories that lay behind them. As long as such experiments were conducted at musicological congresses and the like, scholars had a chance to discuss and vet them *in camera* before they entered the public domain. Modern mass-communication techniques short-circuited that process. Suddenly performances of early music were being touted as 'authentic' with all the resources the publicists had at their command. The commercialism of the recording industry added a new and unsettling factor to the performer-scholar-audience equation.

55) The producers of timeless works are the gods, exulting in their liberation from the world of social ("extramusical") obligation and issuing peremptory commands. The recipients of the commands are the Nibelungs, bound scrupulously to carry out the masters' intentions for the sake of their glory, their own lives pledged to a sterile humdrum of preservation and handing-on. That is the mythology of our concert life. There are also a class of Alberichs, of course, Nibelungs (chiefly of the podium, the keyboard, and the larynx) who aspire to godlike power, and who are dependably crushed for their hubris by critics and pedagogues, the priests of the *Werktreu* faith, though their fellow Nibelungs secretly egg them on and they enjoy wide sympathy among the mortals in the outer darkness of the hall.

56) ...scholars must try to establish the amount of freedom allowed to the performer....
The amount and kind of deviation from a precisely determined ideal tolerated (or even encouraged) by composers...

57) We find ourselves today in what amounts to a dilemma, therefore, if we continue to believe in the impact of music – in its power to change us, for the general spiritual condition of our times has shifted music from its central position to one on the periphery, from something with moving force to something that is simply pretty. We must not allow ourselves to be satisfied with this; indeed, if I were to believe that this is the ineluctable fate of our art, I would immediately stop making music.

I believe, therefore, with ever greater hope, that we will soon recognize that we cannot renounce music – and the unwitting reduction of which I spoke *is* renunciation -, that we can unhesitatingly submit to the power and message of the music of Monteverdi, Bach or Mozart. The more deeply and totally we try to understand this music, the more we shall see what this music still is, above and beyond mere beauty, how it opens us up and unsettles us with the diversity of its language. And finally, once we have understood the music of Monteverdi, Bach

and Mozart, we will have to find our way back to the music of our own time, the music which speaks our language, embodies our culture and moves us forward. Does not the fact that art no longer strongly affects our lives underlie much of what makes our times so unharmonious and terrible? Are we not reducing ourselves with a shameful lack of imagination to the language of the 'sayable'?

- 58) It's impossible not to interpret. You can't eradicate yourself, but you can interfere more or less.
- 59) What I am after, in a word, is liberation: only when we know something about the sources of our contemporary practices and beliefs, when we know something about the reasons why we do as we do and think as we think, and when we are aware of alternatives, can we in any sense claim to be free in our choice of action and creed, and responsible for it.

Capítulo 4.

- 60) The first rule of interpretation is to convey the composer's intention with scrupulous fidelity... to transmit his thoughts without any change or loss. The greatest merit of the virtuoso consists in imbuing himself completely with the musical perception of the score, without introducing modifications of his own.
- 61) 'Authenticity', in her mind [of Landowska], was not a matter of literally re-creating the past but of honouring its spirit.
- 62) I have long been fascinated by Purcell's music, but utterly bored by well-meaning 'authentic' performances, which possibly get every double-dotted rhythm right but convey no sense of Purcell's intensity of feeling, sense of fun or sheer outrageousness. I feel the profoundest respect for the 'great' composers of the past, but have no feeling of slavish reverence towards them whatsoever – after all, they were living, real people, not priests...Musical purity in these matters is about as interesting as moral purity. I am sure many people will consider my Purcell realizations wholly immoral.
- 63) The musical score is not identical to the work...devotion to the text means the constant effort to grasp that which it hides.
The meaning or essence of a piece of music existed independently of its sound; therefore historical performances, by stressing the superficial components of sonority and style, actually made it harder for modern listeners to apprehend the 'intrinsic substance' of Bach's music.
- 64) ...the accumulated knowledge of the trained historian as the true guardian of the authentic style.
- 65) ...Dolmetsch's broadly humanistic approach to historical performance soon fell victim to changing fashions in musicology. Where he talked abstractly about

feeling and expression in early music, later writers preferred to lay down concrete rules of interpretation.

- 66) The early music movement itself was split into at least two camps. One, descendants of the nineteenth-century revivalists, insisted on fidelity to the spirit of the music but took a softer line in matters relating to historical authenticity. The other rejected this vestigial Romanticism and preached a new objectivity and work-fidelity.
- 67) In opposition to such a subjective reading stands the *objective* treatment, where the interpreter's principal attitude is that of unconditional loyalty to the script. Setting aside his personal opinion and detaching himself from his individual feelings, the objective interpreter has but one goal in mind: to interpret the music in the way the author conceived it.
- 68) ...if the score as such were explicit enough to protect the composer's intentions against any misrepresentation on the performer's part.
- 69) He couldn't have been less helpful. Whenever the performers sought guidance on matters of balance or tempo, his reply was invariably, "I don't know, let's see..." and then he would join them in seeking solutions, as often asking their advice as they his. At one point, when the performers were having some difficulty with his very finicky rhythmic notation, Carter said (so help me), "For heaven's sake don't count – just feel it." At the end of the rehearsal he commented that every performance of the Duo was very different from every other one, but that "whichever one I'm hearing always seems the best."
- 70) The right tempo is the one the artist feels!
- 71) Debussy "...said to George Copeland on their first meeting that he never thought he'd hear his piano music played so well during his lifetime. No question then that Copeland's playing realized the composer's intentions to the latter's satisfaction. On another occasion, though, Debussy asked Copeland why he played the opening of *Reflets dans l'eau* the way he did. Copeland's response was that old performer's standby, calculated to make any musicologist see red: "Because I feel it that way." To which Debussy replied that as for himself he felt it differently, but that Copeland must go on playing it as he, Copeland, felt it. So once the pianist's credentials as a Debussy performer were established, his performances were accepted by the composer as being no less authoritative than his own. Debussy, as a pianist, was in his own eyes only one interpreter among others.
- 72) You know, I played that piece for Ravel in Paris [Jeux d'eau]. Ravel said to me, "I think you play the work too Lisztian and not impressionistic enough." I said back to Ravel, "But I think it is Lisztian," and Ravel thought for a second, "I think you are right after all."
- 73) 100 according to Maelzel. But this must be applicable only to the first measures, for feeling also has its tempo and this cannot be entirely expressed in this figure.

- 74) I am of the opinion that metronome marks go for nothing. As far as I know, all composers have as yet retracted their metronome marks in later years. Those figures which can be found before some of my compositions - good friends have talked them into me; for myself I have never believed that my blood and a mechanical instrument go very well together.
- 75) While proudly proclaiming its historical credentials, Early Music manages to overlook some glaring inconsistencies. For example, the concern to reproduce 'the Baroque sound' uncritically absolutizes a nineteenth-century concept of orchestration that did not yet exist in the early eighteenth-century. In other words, the reconstruction of the original instruments verifiably used by a medieval, Renaissance, or Baroque composer is taken as essential to the meaning of the music before the idea of essential instrumentation becomes historically operable. On a deeper level, Early Music has imposed the notion of authenticity on composers for whom the term is meaningless; in other words, for those who have not yet imagined the metaphysics of Goethe's *Fassung letzter Hand*, through which the intended text becomes discrete from its reproduction. In one sense, then, the historicists are bad historians; they fail to take stock, as do all objectivists, of their own historicity.

Capitulo 5.

- 76) This [found an early music ensemble] was simply not enough for Thomas Binkley. He wanted more, had intentions of becoming a professional luteist. Moreover, his leadership of an ensemble even then could fall back on eighteen years of scientific study that would vouch for his professional standards.
- 77) The prevailing standard procedure, however, has been one borrowed from medieval theology rather than from modern jurisprudence; it consists in simply quoting chapter and verse of a single treatise and considering the evidence established, the case proved, and any further doubt proscribed as heresy.
- 78) Another type of fallacy derives from the assumption that everything is forbidden, that nothing existed that is not specifically authorized by a treatise.
- 79) First, as a regulative ideal, authenticity expresses a supposed opposition to the self-aggrandizing individualism prevalent in Mainstream musical praxis. In the typical version of this widespread myth, the individual Mainstream artist harnesses the musical text to his own will, thereby glorifying self-expression at the expense of the composer's intentions. A musician humbled by authenticity, on the other hand, acts willingly in the service of the composer, thereby committing himself to "truth," or, at the very least, accuracy. But there's the rub. For if we peer behind the uplifting language, we find that one attains authenticity by following the textbook rules for "scientific method." Early Music, in other words, does not preach some empathetic leap into the past in an act of imaginative *Verstehen*. What it has in mind is a strictly empirical program to verify historical practices, which, when all is said and done, are magically transformed into the composer's

intentions. Authenticity in Early Music, then, is grounded in a philosophical position I shall call objectivism. By “objectivism” I mean above all the epistemological proposition that knowledge is assured by accurately describing things in the world without taking stock of the biased vantage point from which the (human) observer perceives the phenomena. Only by maintaining this strict separation of subject-object can Early Music restrict itself in practice to empirical accumulation and research while claiming authenticity in principle as a moral value.

- 80) ...Bach is viewed as a monument, which, if defaced, must contend with the wrath of the worshippers. This is why the tone of the Neumann's critique is so formidable.
- 81) ...historically, the study of performance practice has concentrated on periods and repertoires in which the gap between what was notated and what was thought necessary for a performance (especially a historically authentic performance) was greatest...
- 82) To assume that *any* cultural environment is homogeneous, even on the very abstract level at which literary history [or performance research] is conducted, is to make an assumption about human communities which experience contradicts.
- 83) [Emma] Kirkby's pure, penetrating, choirboy-like soprano epitomizes what many listeners think of as the authentic “early music sound”. In reality, of course, this sound is largely, if not exclusively, a product of late-twentieth-century musical taste. It may be that the qualities associated with contemporary vocalism were also prized in the pre-Classical period; much of the available evidence suggests that this is indeed the case, particularly with respect to vibrato (which singers in the nineteenth and early twentieth centuries tended to apply more indiscriminately than their predecessors). But the evidence also suggests that the variation in vocal styles and production was as great in the pre-Classical period as is today. To call [Emma] Kirkby's singing authentic – and thus, by implication, to dismiss other kinds of singing as inauthentic – is unwarranted on either historical or aesthetic grounds.
- 84) The information available to us comes from a series of 17th and 18th Century treatises. If we read just one of them, e.g. the flute method by Quantz, we feel that we have learned a great deal. And then we study a different text only to discover that it contains quite different, often contrary, information. If to compensate we read several authors, we find many contradictions, and only by comparing a large number of sources can we begin to see that that these are not real contradictions. Only then do we begin to form an overall picture. If we codify the differing instructions, we can see exactly where each author stands. Music and musical practice, after all, were by no means uniform at the time. One author holds fast to what his forefathers wrote or said; his orientation is directed more towards the past. Another describes the musical customs in a particular location – or is a devotee of some new style or movement.
- 85) From the tablature of source B, one can see the performance practices of a Baroque lutenist with regard to technique, articulation, and ornamentation. This version

should not, however, be considered for the purpose of reconstructing an authentic text. Many of its deviations from the autograph, according to the NBA *Kritische Berichte*, should be understood as technical simplifications for performance on the lute. Most significant are octave displacements, revoicing of chords, and the delayed striking or omission of chord tones. It may also be concluded that certain changes indicate the transcriber's lack of knowledge of specific techniques and sound production possibilities of the instrument. Additional deviations from the autograph occur in rhythm, melody, and harmony in places that show no apparent musical or technical justification.

- 86) ...the questions we raise and the answers we expect may well reflect cultural assumptions of which we are hardly aware, and which it ought to be our task to become aware of.
- 87) By the time this book is published, the period performers will probably have reached Elgar, and then there will be a collision between authentic Elgar, as recorded by the composer, and "authentic" Elgar, as reconstructed. It will be a collision between two worlds, a real world which no longer exists, and a reconstructed world which never wholly existed except in the imagination of the late twentieth century. This conflict highlights the fact that recordings are a mixed blessing. They enable us to step back in time, and hear how a previous generation played, but in doing so they present us with the whole truth, not just what we want to know.
- 88) Early musicians have begun to realize, albeit somewhat belatedly, how much they may have lost by isolating themselves from mainstream traditions. In their approach to vibrato and rubato, for example, some performers of the 'old school' may even have been in closer touch with pre-Classical performance practice than today's early musicians.

Capítulo 6.

- 89) ...for positivism, meaning is an epiphenomenon, a secondary quality of linguistic forms themselves.
- 90) How, for a start, did he value his musical sensations in the framework of musical understanding as a whole? What qualities did he look for in contemporary composition? Does the listener need to develop an ear for those qualities, or do they communicate themselves immediately to the ear? Should they be emphasized in performance, or are they inherent in the music itself?
- 91) One of the early uses of the clarinet, let us say by Gluck, was probably to startle an audience and to make it aware of a musical line by stating it in an unfamiliar timbre. If today we perform a work of Gluck's [sic.] with the originally scored clarinet, we are preserving his low-level intention but are sacrificing his high-level one. Modern audiences are completely acclimated to a clarinet sound, and its shock value is completely lost. Possibly this loss could be partially compensated for by requiring the clarinetist to play his line in an unusual way, for example, especially loudly. Yet this technique would probably defy another low-level intention of

Gluck's. Even if it were printed in the program notes that the listener should try to hear the clarinet as if he had never heard one before, it is doubtful that a modern listener could respond naturally and automatically to the 'strange' sound of the clarinet. He can *think* how strange the clarinet must have sounded, but he cannot *hear* it.

More imaginatively, we might preserve Gluck's high-level intention at the expense of his low-level one by playing the clarinet's line on a new instrument such as a synthesizer. It probably would startle a modern audience and highlight the line. This example shows how difficult it is to play a work 'the way the composer intended it to be played' when we try to take into account *all* of his intentions.

- 92) One other consideration, from the point of view of the audience. Which concerts do we actually attend? Certainly only those at which familiar music is played. This is a fact that any concert organizer will confirm. Insofar as the program plays any role at all, the audience wants only to hear music that is already familiar. This has to do with our listening habits. If a musical work is designed so that the listener is totally involved in it, indeed literally overwhelmed by it, then this presupposes that he does *not* know the work, that he is hearing it for the first time. Thus instead of fulfilling our expectations, the composer can suddenly shock us by leading us to a normal cadence which he then transforms into a deceptive cadence; but a deceptive cadence that one already knows no longer deceives, no longer *is* a deceptive cadence. There are infinite possibilities of this kind, and our musical heritage is based on leading the listener by means of surprises and shocks to the understanding and experience that underlie the idea of the work. Today, however, there are neither surprises nor shocks: when we listen to a classical symphony which contains hundreds of such composed shocks, we lean forward with interest two bars in advance to hear "how will they perform it?" If we were to be exacting about this, such music should really not be performed at all, since it is already so familiar that we can be neither surprised nor shocked nor enchanted - other than perhaps by the "how" of the performance. Apparently a stimulus cannot be used too often, as we no longer want to be thrilled or surprised; we want only to enjoy and to know "how do they do that?" A familiar "beautiful" passage can appear to be even more beautiful, or a drawn-out passage can be extended a bit further, or perhaps be shortened a bit. Our listening exhausts itself in these comparisons of minor differences in interpretation, and thus our sense of music has been reduced to a ridiculously primitive stage. The essential difference between the listening habits of earlier times and those of today lies in the fact that we desire to listen often to a work that we love, whereas people of earlier times did not. People today are happy to listen again and again to works that are familiar, but would not care to listen *only* to those which are new. We are like children who want to hear the same story over and over again, because we remember beautiful parts we encountered the first time it was read to us.

- 93) Before the *Virgin of the Rocks* the visitor to the National Gallery would be encouraged by nearly everything he might have heard and read about the painting to feel something like this: 'I am in front of it. I can see it. This painting by Leonardo is unlike any other in the world. The National Gallery has the real one. If

I look at this painting hard enough, I should somehow be able to feel its authenticity. The *Virgin of the Rocks* by Leonardo de Vinci: it is authentic and therefore it is beautiful.

- 94) It used to be regarded as one of the exemplary Netherlands masses, and, in particular, as a paradigm of Josquin's mature style. It has, in effect, become a lesser work since it was attributed to a lesser man.
- 95) The principle that performers should be allowed some scope to 'interpret' the notation subjectively has been challenged successfully for the first time in the 20th century, with the advent of recordings and electronic means of fixing a composition in its definitive form once and for all.
- 96) The smaller tone of the clavichord, even in relation to the harpsichord, is preserved in the levels of this recording. These proportions should be left unchanged in playback, in order to reflect the actual sound of the instruments.
- 97) Stravinsky, for his part, was moved by his mistrust of performers to become one himself, so as to document his music first in piano rolls and then in recordings and thus achieve the inviolable musical "object" he sought. The trouble was that whenever Stravinsky documented his performances more than once he created quite different objects, particularly with regard to tempo, which was always the main object of documentation to begin with. Moreover, Stravinsky's recorded tempi were almost always faster than his indications in the score, sometimes by a truly bewildering margin, as in the case of *Zvezdoliki*, which I single out because Stravinsky referred to his recording of that piece as a particularly successful documentation.
- 98) In his *Autobiography* of 1936, Stravinsky singles out for praise the instrumental soloists of Paris with whom he worked in concerts and recordings, including the flautist Marcel Moyse. Two years later, he recorded *Jeu de Cartes* with the Berlin Philharmonic Orchestra, which he described as 'magnificent'. The woodwind of Paris and Berlin played in utterly different styles in the 1930s. It is impossible that a composer as demanding as Stravinsky did not notice the stylistic differences between the musicians with whom he worked.
- 99) But no composer, not even Stravinsky, has an unchanging idea of the 'right' way to perform his music. Recordings demonstrate, more conclusively than indirect evidence can, that composers' views evolve as performance practice evolves.
- 100) If the speeds of everything in the world and in ourselves have changed, our tempo feelings cannot remain unaffected. The metronome marks one wrote forty years ago were contemporary forty years ago. Time is not alone in affecting tempo - circumstances do too, and every performance is a different equation of them.
- 101) "Sense" is something we have to determine, and we seem to be happier hunting down "intentions" (that is, authority) where sense (that is, judgement) is what is required.

- 102) When you hear the Chopin *Funeral March* Sonata, you don't have prejudice against it. You don't say at that moment the Chopin sonata is inferior to the Mozart sonata. It may have flaws. But my duty is to make the audience feel it's a great sonata, even with its flaws. I must help it along; that is a big job of the interpreter. This is no trick, believe me. This is work. And some days, you can't do it. [...] Oh no, a good interpreter is always looking to make the music even better than it is, even the greatest pieces. But you see, I look at the music from a composer's mind. I think, Oh, Mozart was a little boring here. Chopin was not so good in this transition; how can I convince the listener that it is all perfect? That there is no boring moment in the Chopin nocturne?
- 103) Composers in general, e.g. Beethoven, do not describe pure sound patterns in qualitative terms, leaving their means of production undiscussed... The score of Beethoven's Quintet, Opus 16, is not a recipe for providing an instance of a sound pattern *per se*, in whatever way you might like. Rather, it instructs one to produce an instance of a certain sound pattern through carrying out certain operations on certain instruments.
- 104) Sometimes a significant part of the work of ascertaining the original meaning of notation consists in clearing away a mass of 'tradition' attaching to the performance of a particular work or type of work.

Capítulo 7.

- 105) The 'hands-off' attitude of the specialized musician has its roots, I suspect, in a deep-seated loss of confidence, so that we rely increasingly on rules and evidence as a means of evading responsibility for artistic judgements. It is this quality of confidence which is so striking to modern ears in 'pre-authentic' playing, as in the Bach performances of Casals or Hamilton Harty, for example: a bedrock of convictions on which their particular 'authenticity' resides.

Bibliografía:

- Abad, Juan José: *Manuel de Falla*, Barcelona, Editorial Labor, sin fecha.
- Adorno, Theodor W.: *Introduzione alla Sociologia della Musica*, Turín, Einaudi, 1971.
- Aira, César: "La Nueva Escritura", *La Jornada Semanal*, No. 162, 12 de abril de 1998, pp. 2-3.
- Anderson, Nicholas: "Never Too Early" (entrevista con Nikolaus Harnoncourt), *BBC Music*, marzo 1994, pp. 48-49.
- Badura Skoda, Paul: "Playing the Early Piano", *Early Music* 12, noviembre de 1984, pp. 477-480.
- Berger, John: *Ways of Seeing*, Londres, BBC y Penguin Books, 1972.
- Bilson, Malcolm: "Interpreting Mozart", *Early Music* 12, noviembre de 1984, pp. 519-521.
- Brouwer, Leo: *La Música, lo Cubano y la Innovación*, La Habana, Letras Cubanas, 1989.
- Busoni, Ferruccio: *Epistolario (Correspondencia con su Esposa)*, México, UNAM, 1980.
- Copland, Aaron: "Nadia Boulanger", *Pauta* 20, octubre de 1986, pp. 20-25.
- Corredor, José María: *Pablo Casals Cuenta Su Vida - Conversaciones con el Maestro*, Barcelona, Editorial Juventud, 1975.
- Dart, Thurston: *La Interpretación de la Música*, Buenos Aires, Editorial Víctor Leru, 1978.
- Demarquez, Suzanne: *Manuel de Falla*, Editorial Labor, Barcelona, 1968.
- Dipert, Randall R.: "The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance", *The Musical Quarterly* 66, 1980, pp. 205-218.
- Dolmetsch, Arnold: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, Seattle, University of Washington, 1969.
- Dorian, Frederick: *The History of Music in Performance - The Art of Musical Interpretation From the Renaissance to our Day*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 1942.

Dreyfus, Laurence: "Early Music Defended Against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century", *The Musical Quarterly* 69, 1983, pp. 297-322.

Dubal, David: *Evenings with Horowitz. A Personal Portrait*, Nueva York, Carol Publishing Group, 1994.

Eco, Umberto: *Los Límites de la Interpretación*, México, Lumen, 1992.

Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

Finson, Jon W.: "Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms", *The Musical Quarterly* 70, No. 4, 1984, pp. 457-475.

Forkel, J. N.: *Juan Sebastián Bach*, México, FCE, 1959.

Fubini, Enrico: *Estetica della Musica*, Boloña, il Mulino, 1995.

Galeano, Eduardo: *El Fútbol. A Sol y Sombra*, México, Siglo XXI, 1995.

García, Elvira: "Cinco Compositoras Mexicanas (Entrevistas a Ana Lara, Hilda Paredes, Gabriela Ortiz, Marcela Rodríguez y Graciela Agudelo)", *Pauta* 62, abril - junio de 1997, pp. 57-78.

Hanslick, Eduard: *De lo Bello en la Música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947.

Harnoncourt, Nikolaus: *Baroque Music Today: Music as Speech - Ways to a New Understanding of Music*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1988.

Haskell, Harry: *The Early Music Revival - A History*, Londres y Toronto, Dover, 1996.

Hofmann, Josef: *Piano Playing - A Little Book of Simple Suggestions*, Nueva York, The Mc Clure Company, 1908.

Jorgensen, Owen: *Tuning the Historical Temperaments by Ear*, Marquette, The Northern Michigan University Press, 1977.

Josephs, Jess J.: *La Física del Sonido Musical*, México, Ed. Reverté, 1969.

Kemp, Lindsay: "...Never Too Late", *BBC Music*, marzo de 1994, pp. 50-51.

Kenyon, Nicholas ed. , *Authenticity and Early Music*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.

Landowska, Wanda: "Las Manos Sutiles y los Cosacos del Teclado o de Cómo Interpretar a Bach", *Pauta* 23, julio 1987, pp. 58-66.

León, Aurelio: *La Interpretación de los Preludios de Chopin*, tesis UNAM.

Lessem, Alan: "Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined", *The Musical Quarterly* 68, 1982, pp. 527-542.

Limón G., Daniel: *La Guitarra*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1993.

Marco, Tomás: *Historia General de la Música. Vol. 4. El Siglo XX*, Madrid, Ediciones Istmo, 1978.

Mayer Brown, Howard: "Performing Practice", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, pp. 370-392.

Mintz, Donald: "Some Aspects of the Revival of Bach", *The Musical Quarterly* 40, 1954, pp. 201-221.

Natiez, Jean-Jacques: "Reflections on the development of semiology in music", *Musical Analysis* 8:1-2, 1989, pp. 21-75.

Navarro, Antonio: "Ezra Pound, el músico", *Pauta* 33, enero de 1990, pp. 5-13.

Neumann, Frederick: "The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion", *The Musical Quarterly* 67, No. 3, 1981, pp. 305-347.

Neumann, Frederick: *Essays in Performance Practice*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1982.

Nuño, Juan: *La Filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Philip, Robert: "The Recordings of Edward Elgar (1857-1934): Authenticity and Performance Practice", *Early Music* 12, 1984, pp. 481-489.

Raynor, Henry: *Una Historia Social de la Música - Desde la Edad Media Hasta Beethoven*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

Restout, Denise ed.: *Landowska on Music*, Nueva York, Stein and Day, 1964.

Rogers, Nigel: Sección "Observations", *Early Music* 12, noviembre de 1984, 524-525.

Salazar, Adolfo: *La Música Orquestal en el Siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Schaff, Adam: *Historia y Verdad*, México, Grijalbo, 1974.

Schonberg, Harold C.: *Los Grandes Pianistas*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1990.

Stefani, Gino: *Comprender la Música*, Barcelona, Paidós, 1987.

Stravinsky, Igor: *Crónicas de mi Vida*, Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1985.

Stravinsky, Igor: *Poética Musical*, Buenos Aires, Emece, 1946.

Taruskin, Richard: *Text & Act - Essays on Music and Performance*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.

Van Tassel, Eric: Respuesta a Malcolm Bilson, *Early Music* 12, noviembre de 1984, pp. 521-522.

Wegman, Rob C.: "Sense and sensibility in late-medieval music. Thoughts on aesthetics and 'authenticity'", *Early Music* 23, mayo 1995, pp. 299-312.