

1 *La interpretación a través de la historia*

COLIN LAWSON

La interpretación en contexto

En la mayoría de los conciertos clásicos de hoy en día esperamos que el público permanezca callado y absorto, pero ése es un fenómeno social bastante reciente, muy alejado de los eventos musicales anteriores a los comienzos del siglo XX. En el estreno de su Sinfonía «París», en julio de 1778, Mozart estaba encantado con un público respetuoso que, sin embargo, respondía activamente¹:

Yo estaba seguro de que iba a gustar un pasaje que se encuentra justo en medio del primer Allegro. El público se entusiasmó bastante, y hubo una tremenda ovación... Como había observado que aquí todos los primeros y últimos Allegros comienzan con todos los instrumentos a la vez, y generalmente al unísono, comencé el mío con dos violines solamente, tocando *piano* durante los primeros ocho compases, seguidos inmediatamente de un *forte*; el público, como yo esperaba, susurró «¡silencio!» durante el suave comienzo, y cuando escuchó el *forte*, comenzó a aplaudir inmediatamente².

Más de un siglo después, en 1893, tuvo lugar el concierto inaugural del Queen's Hall de Londres, representado en un cuadro que se encuentra actualmente en los archivos de la Royal Opera House del Covent Garden; el director y la orquesta aparecen en plena actividad; sin embargo, las conversaciones también fluyen libremente en las primeras filas del público³. Menos controlado fue el famoso y tumultuoso estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, en París en 1913, uno de los últimos ejemplos docu-

mentados de la respuesta activa del público dentro de la tradición concertística occidental.

Hoy en día, el público que responde libremente es más característico de los conciertos de música pop, en los que los intérpretes exhiben sus propias conductas cuidadosamente cultivadas. En las situaciones rituales que no requieren de música escrita hay menos diferenciación entre componer, ensayar e interpretar, y es muy probable que los oyentes y espectadores participen. Aunque la partitura constituye un registro y permite la difusión de la obra musical, también determina una relación más distante entre el compositor y el intérprete. Hasta bien entrado el siglo XIX, se daba por sentado que los intérpretes supieran improvisar, y en efecto lo hacían frecuentemente. Adaptar las partituras a las exigencias de la ocasión era algo rutinario, y también era bastante común insertar arias en una ópera que habían sido compuestas especialmente para los cantantes en cuestión. A principios del siglo XX, Stokowski, Elgar y otros no tenían por qué tener ningún reparo en hacer transcripciones orquestales de la música para teclado de Bach. Aunque la notación original del compositor se encontrara sobre el atril, los intérpretes adoptaban con frecuencia un enfoque libre y creativo. Joseph Joachim, un violinista amigo de Brahms, fue descrito como impredecible por un miembro de su cuarteto: «Tocar con él es sumamente difícil. Siempre con tempos diferentes, acentos diferentes»⁴. La abrumadora supremacía actual de la partitura, que exige fidelidad y exactitud a toda costa, no es de ningún modo característica de la historia de la interpretación en su conjunto. Sin embargo, la literatura musical suele dar la impresión de que el verdadero significado estético reside en la notación, y que la interpretación es, como mucho, una representación imperfecta y aproximada de la obra misma. Se dice que Brahms rechazó una invitación a una representación de *Don Giovanni* de Mozart, alegando que prefería quedarse en casa y leerla, una respuesta que seguramente habría horrorizado a Mozart, que era extremadamente práctico.

Una perspectiva mundial

El estudio de las músicas del mundo pone en duda la mayoría de las hipótesis apoyadas por los intérpretes occidentales, proporcionando por lo tanto un provechoso sentido del contexto. En muchas culturas, la separación convencional entre el intérprete y el público nunca ha existido; mientras el instrumentista o cantante improvisa, los espectadores responden, bien sea dando golpecitos con la punta de los pies o los dedos de las manos, bien dando palmadas, bien cantando o bailando. Los músicos se encuentran tanto en las calles, mercados, ferias o tabernas como en lugares más formales, ya que la mú-

sica se ha mantenido estrechamente relacionada con los rituales como bodas, funerales o eventos del calendario agrícola, y trata sobre temas eternos como las heridas de amor. Los testimonios de la tradición oral se complementan a veces con un material básico más tangible; por ejemplo, en países como China, Corea, India y Japón, existen diversas tradiciones de teoría musical que datan de hasta 5.000 años atrás. Se han conservado grandes colecciones de música china escrita a partir del siglo XII, y muy poco después comenzó a gestarse el repertorio clásico turco.

La invención del fonógrafo, a finales del siglo XIX, contribuyó en gran medida a la investigación de las tradiciones orales y los sistemas musicales existentes. Otro hito fue el desarrollo de los métodos para medir intervalos menores que el semitono, con los que se ha dividido la octava de múltiples maneras desconocidas en Occidente. El análisis técnico de los sonidos musicales y las prácticas interpretativas se ha unido provechosamente al estudio antropológico, de modo que el trabajo de campo abarca generalmente tanto el proceso de creación como el de interpretación. Los instrumentos, melodías y ritmos de la India son desconocidos para los músicos occidentales, y también las ideas que originan su música están estrechamente relacionadas con conceptos filosóficos y religiosos que tienen poco que ver con los enfoques occidentales del tiempo, la materia o la realidad. En esas circunstancias, la música no se aprende de los libros: hay que tener un maestro que proporcione el secreto esencial y el conocimiento esotérico, y enseñe cómo se debe llevar la vida de músico. Desde el principio, el discípulo participa en el escenario observando e interactuando con su maestro. En la cultura hindú, los músicos pertenecen a una casta inferior, no sólo por su condición de comerciantes, sino porque su profesión implica romper tabúes de las clases altas, como tocar la piel de los tambores o tocar con los labios una flauta o una caña que puede haber sido tocada por otras personas. La complejidad rítmica de la música africana y su estrecha relación con la danza están igualmente alejadas de la experiencia occidental. Muchas lenguas africanas ni siquiera tienen una palabra que denote al músico o la música, abstracciones inútiles comparadas con sus términos concretos para significar cantante, bailarín o ejecutante de tambores. En el Extremo Oriente, las ceremonias religiosas y los rituales de la corte imperial de Japón están muy alejados filosóficamente de Occidente. En el elevado y estilizado arte dramático Noh se integran literatura, teatro y danza con una música en la que se combinan tambores con el sonido espiritual del shakuhachi.

El mundo sonoro de la música no occidental comprende muchos instrumentos de diseños y categorías poco conocidas. Un ejemplo antiguo es el qin chino, que se caracteriza por sus expresivos glissandi y etéreas armonías. El gamelán indonés incluye un conjunto de percusión afinada cuyos ejecutantes

participan en una disciplina espiritual vinculada a la danza, la poesía y el teatro cuyo objetivo es alcanzar un estado ideal de calmada ausencia emocional; naturalmente, no hay virtuosos ni solistas en esa tradición, básicamente oral, en la que no existen jerarquías. El sitar indio, con sus característicos glissandi, es un ejemplo de un instrumento que (como el gamelán) se ha dado a conocer en Occidente, especialmente a través de su interacción con la cultura popular.

Grecia y Roma

Hace cuarenta mil años, el hombre hacía música; las pinturas paleolíticas descubiertas en la localidad francesa de Ariège muestran la imagen de un hombre con una máscara de animal rascando un arco musical ante un público formado por renos. Para la época clásica, la música despertaba el interés de los grandes filósofos, al tiempo que invitaba a una amplia participación ritual. Escritores como Platón y Aristóteles consideraban que la formación musical era de gran valor educativo. La relación entre música y poesía exigía respuestas profundas al intérprete y al oyente que hoy en día no se pueden recrear mediante una mera lectura de las fuentes que se han conservado. El canto coral era particularmente importante, con frecuencia incorporaba danzas y siempre estaba acompañado por profesionales que tocaban instrumentos de viento y de cuerdas. El ritual formaba parte esencial de la interpretación, ya que los coros cantaban en honor a los dioses o celebrando a hombres famosos o atletas victoriosos. Aunque es poca la música que ha llegado hasta nosotros, se han conservado tratados teóricos de Aristoxeno (siglo IV a.C.), Ptolomeo (siglo II a.C.) y otros. Podemos conjeturar que la música griega era fundamentalmente homofónica y que las voces cantaban juntas al unísono o a la octava. Los romanos también tenían música litúrgica y otras músicas de carácter público, música militar y canciones de trabajo, asimilando las influencias de los países que conquistaban. Los intérpretes de instrumentos de viento participaban en los rituales de sacrificio, en parte para alejar a los espíritus malignos e invocar a las deidades benignas; fueron representados con frecuencia en relieves y eran muy respetados. Las festividades en honor a los dioses se acompañaban de música procesional, que en el caso de Dioniso podía ser desenfrenada y orgiástica. En la música militar, los trompetistas ejecutaban señales establecidas y tocaban durante las marchas y ceremoniales; en combate, sus sonidos estaban ideados para alentar a las tropas y confundir al enemigo. Las canciones tradicionales proporcionaban un acompañamiento rítmico para ciertas actividades como remar, cosechar y tejer, y se agrupaban en géneros como nanas, canciones infantiles, canciones de cumpleaños y de

bodas. En el teatro cobraron importancia la mímica y la pantomima, un género en el que la música vocal e instrumental acompañaba a un mimo que representaba personajes mitológicos.

La iglesia

Durante siglos, la iglesia ha sido un núcleo importante para el quehacer musical. Los romanos relacionaron la música con todo tipo de vicios e inmoralidades, por lo que las primeras autoridades cristianas se pecataron de que podía tanto ennoblecer como degradar la moral del hombre. Una solución inicial al dilema fue ordenar que la música estuviera relacionada con palabras devotas y prohibir los instrumentos. La educación musical ha sido una función importante de la iglesia desde la fundación de la Schola Cantorum, atribuida tradicionalmente a Gregorio Magno (590-604). Allí los niños recibían una formación musical, así como una educación completa en las principales asignaturas académicas, participando igualmente en las festividades profanas y ferias. Esta prolongada tradición no se debe subestimar; cuando se fundó el primer conservatorio moderno en París, en 1795, después de la revolución, la educación musical francesa seguía estando en manos de casi cuatrocientas escuelas de música patrocinadas por la iglesia, en las que se enseñaba canto llano, contrapunto, algo de composición, un poco de francés, mucho latín y algo de aritmética. Aunque los métodos de enseñanza eran anticuados y se descuidaba la música instrumental, cada año unos cuatro mil alumnos iniciaban el seminario teológico o una vida como cantantes u organistas.

Las melodías eclesíásticas no fueron escritas hasta el siglo VI, y sólo en el siglo XII se ideó un sistema para indicar las alturas de los sonidos, aunque no su valor exacto. Una de las principales dificultades de recrear música medieval es que la improvisación y el acompañamiento instrumental no están representados en las notaciones que se han conservado. Los órganos pequeños, las cuerdas frotadas y pulsadas, los vientos y los instrumentos de percusión fueron introducidos en la iglesia, pero la plantilla era seleccionada rigurosamente según la ocasión y los recursos disponibles. Durante varios siglos, la complejidad de la música eclesíástica suscitó reiteradas críticas por parte de las autoridades, por ejemplo del papa Juan XXII en 1323. El Viernes Santo de 1555, el papa Marcelo II ordenó que en lo sucesivo el coro papal interpretara con voces correctamente moduladas y de manera que todo se pudiera escuchar y entender. De tiempo en tiempo, algunos compositores de música eclesíástica trascendieron completamente sus circunstancias profesionales, como es el caso de J. S. Bach. La Alemania luterana produjo muchos directores musicales que componían conscientemente para la mayor gloria de Dios,

satisfaciendo a sus superiores y edificando a la congregación. Bach vivió en una época en que los conceptos de genio y obra maestra aún no se habían formulado; trabajando de semana en semana con una pequeña orquesta de dieciocho a veinticuatro instrumentistas para acompañar a sus cantantes, sin duda le habría asombrado que las generaciones posteriores lo veneraran.

Música profana

Mientras que la música eclesiástica era organizada y coordinada, la música profana se abordaba sin considerar en absoluto que su método u objetivo debía ponerse por escrito. El centro de gravedad de la música pasó de la iglesia a las cortes reales y aristocráticas sólo a comienzos de la época renacentista. Originalmente, la música formaba parte de la tarea de los animadores de la corte, que eran también juglares, acróbatas, bailarines, adiestradores de animales y cómicos. Estos ministriles formaban parte del personal de una casa aristocrática o bien de una compañía itinerante. Acompañados de instrumentos portátiles, no sólo entretenían sino también immortalizaban gloriosas gestas reales en canciones, al tiempo que versaban sobre los temas habituales del amor, el duelo y la sátira. A medida que se desarrollaban las ciudades en la Edad Media, se formaron asociaciones de trompeteros o *Stadtpeifer*, originalmente como guardias civiles. Éstas evolucionaron hasta convertirse en bandas locales que tocaban diversos instrumentos y formaban a los aprendices, que trabajaban como sirvientes hasta obtener las calificaciones necesarias. A menudo luchaban por mantener el monopolio de la música ceremonial y social en una ciudad determinada. Los remanentes de este sistema perduraron hasta entrado el siglo XIX, cuando en Leipzig los *Stadtmusiker* llegaron a ser miembros *ex officio* de la Orquesta de la Gewandhaus.

Las cortes renacentistas siguieron un modelo de desarrollo uniforme, con pequeños coros y un grupo de instrumentos para acompañar y hacer música instrumental. Crearon agrupaciones bien instruidas y flexibles para interpretar obras compuestas generalmente en los estilos más sorprendentes y avanzados de la época. El primer libro sobre instrumentos —*Musica getutscht*— fue publicado en Basilea en 1511 por Sebastian Virdung. En él se describen e ilustran mediante grabados el clavicordio, el virginal, el laúd, la viola, la dulcema, el arpa, la chirimía, la flauta, la corneta, la gaita, el trombón, la trompeta y varios instrumentos de percusión y órganos. La impresión de música comenzó a finales del siglo XV, comprometiendo al editor con la noción de que ciertas obras tendrían una larga existencia y creando la idea de un repertorio musical. Un aspecto importante de la clase media isabelina y jacobina fue el desarrollo del placer íntimo de la música de cámara vocal e instrumental.

La época barroca

Durante el período barroco se apreciaba especialmente la espontaneidad en la interpretación. El auge de la música instrumental y la ópera en el siglo XVII produjo un nuevo tipo de músico que hacía especial hincapié en la técnica, demostrando habilidad para improvisar, ornamentar o crear el efecto deseado. Es significativo que las intérpretes femeninas fueron cada vez más aclamadas durante el barroco, no sólo en los escenarios operísticos sino también en conservatorios venecianos como el Ospedale della Pietà, que se hizo famoso por Vivaldi.

Los teatros de ópera fueron importantes por ser los primeros establecimientos independientes en los que se interpretaba música para públicos de diversas clases sociales que pagaban una entrada; el primero abrió sus puertas en Venecia en 1637. Eran relativamente pequeños, siendo el más grande de un tamaño similar al de una sala de cine pequeña de hoy en día. La nobleza alquilaba gran parte de los palcos por un año (a veces de por vida), y los asientos restantes estaban disponibles para los que adquirirían una entrada única. El vocabulario sistemático de signos y gestos musicales que desarrollaron Monteverdi y sus contemporáneos llegó a representar las relaciones entre los personajes en escena, ya que a los cantantes se les exigió convertirse en actores. No podemos asegurar que siempre se usaran los mismos recursos para una misma ópera; de hecho, tanto las piezas como la plantilla podían variar en representaciones sucesivas. Entre los tipos de voz actualmente obsoletos, el más importante era el castrato, valorado por su fuerza y flexibilidad. Había muchos aspectos del buen estilo de canto que se escribían de una manera pero que, para ser más elegantes, se realizaban de otra bastante diferente. Desde sus comienzos, la ópera ha generado esa curiosa interacción entre consideraciones comerciales y artísticas que sigue existiendo hoy en día, siendo la interesante carrera de Haendel en Londres un excelente ejemplo del siglo XVIII.

Al igual que la ópera, la música de cámara era dirigida generalmente desde el clave, a menudo por el compositor; las instrucciones interpretativas detalladas eran por lo tanto innecesarias. Los ejecutantes seguían asumiendo un elevado nivel de responsabilidad en una época en la que gran parte del material musical estaba esbozado más que escrito en toda su extensión, especialmente las partes de *basso continuo*. En este aspecto se pueden establecer comparaciones significativas con la técnica del jazz, especialmente en el caso de las *notes inégales* —una sucesión de notas del mismo valor que se tocan desigualmente en el estilo francés según el tempo y el carácter de la música. No fue hasta alrededor del año 1700 cuando la música instrumental alcanzó el prestigio de la música vocal, pues hasta entonces había estado en gran parte confinada a las oberturas de ópera y el servicio del culto de la iglesia. Un fac-

tor importante a este respecto fue que la agrupación dirigida por Lully en la corte de Luis XIV había sido especialmente famosa por su disciplina y unanimidad, y estableció los instrumentos de cuerda como una base para la orquesta. Poco después surgió en Italia un nuevo tipo de escritura virtuosa para cuerdas, ejemplificada por el violinista-compositor romano Arcangelo Corelli.

El período clásico

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la música llegó a difundirse regularmente a través de las ediciones publicadas. Incluso los textos fiables sólo ofrecen una idea parcial de lo que se interpretaba originalmente, ya que los instrumentistas y cantantes seguían aportando una parte importante. Sin embargo, los principales tratados de Quantz, Leopold Mozart y C. P. E. Bach abarcan muchos aspectos de la práctica contemporánea. En ellos se establece un paralelismo cercano entre la música y el lenguaje, y se valora especialmente la habilidad del intérprete para emocionar al público. Las condiciones sociales favorecieron el auge del concierto público, que al principio floreció en lugares pequeños, fomentando un estilo interpretativo claro e íntimo. En las reseñas, las descripciones del nivel de calidad de los conciertos son sumamente difíciles de interpretar. Un ejemplo famoso es la descripción que hace Charles Burney de la orquesta de Mannheim como un ejército de generales, tan capaz de planificar una batalla como de pelear en ella; luego matizó su entusiasmo con una crítica a la afinación de los vientos, cuya aspereza era un problema orquestal universal⁵. Basándose en razones que ahora consideraríamos mezquinas, una reseña notable de 1785-1786 de la orquesta de Lyon señala que el director no tenía inteligencia, ni tampoco un estilo interpretativo preciso, y que había ausencias no autorizadas entre sus colegas. La mayoría de los conciertos (a diferencia de la ópera) generalmente podía contar con un solo ensayo, y a veces no había ninguno. En los programas se valoraban especialmente la variedad y la novedad, y se combinaba música solista, de cámara y orquestal. Por ejemplo, el 25 de noviembre de 1781, el concierto inaugural de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig incluía una sinfonía de Joseph Schmitt, un himno de Reichardt, el Concierto para violín de Berger, un cuarteto de un autor desconocido actualmente, una sinfonía de J. C. Bach, un aria de Sacchini y una sinfonía de E. W. Wolf.

En su obra *A General History of Music*, Burney describe la sed de música nueva que había en su siglo:

Tan variable es el gusto en la Música, y tan pasajero el privilegio de cualquier estilo, que su historia es como la de un campo labrado: tal año produjo trigo, tal otro ce-

bada, guisantes o tréboles: y tal año estuvo sin cultivar. Pero no queda ninguna de sus producciones, salvo quizá una pequeña parte de la cosecha del año pasado y las semillas y malas hierbas que ahora cubren su superficie⁶.

Una excepción importante a esta regla general fue, por supuesto, la popularidad que tuvo Haendel en Inglaterra hasta mucho después de su muerte. Para finales del siglo, empresarios como Salomon, quien contrató a Haydn para sus conciertos en Londres después de su prolongado servicio en la corte de Esterházy, hicieron que el éxito fuese juzgado no sólo por la aprobación estética, sino también en términos comerciales. Mozart representaba un nuevo tipo de músico autónomo, presentándose astutamente al público vienes de los años 1780 con sus conciertos para piano en los que desempeñaba el papel tanto de compositor como de intérprete. También escribió papeles operísticos y obras solistas ajustadas específicamente a las habilidades de sus colegas intérpretes. Una generación después, Beethoven plantearía enormes retos a los ejecutantes de orquesta, que tenían que hacer frente a exigencias técnicas y estilísticas nuevas y difíciles en una época en que las condiciones para el ensayo y la interpretación eran desfavorables debido a factores sociales, políticos y también musicales.

Afortunadamente, se ha conservado un documento que retrata la formación musical austríaca del siglo XVIII en forma de un «Musick Plan», un sistema educativo proyectado en 1799 por Anton Stadler, clarinetista de Mozart, en respuesta a un encargo del conde húngaro Georg Festetics. Stadler recomendó una carrera de seis años en la que los alumnos estudiarían aspectos de teoría, interpretación y composición, incluyendo piano, órgano o bajo cifrado, violín e instrumentos de viento, para complementar sus estudios principales. Todos los alumnos de música estudiarían el arte del canto, cualquiera que fuese la calidad de sus voces. Haciendo hincapié en la importancia de una buena educación general, señaló que cualquiera que desee comprender la música ha de tener mucho mundo y saber de matemáticas, poesía, oratoria, arte y muchos idiomas⁷.

El siglo XIX

La era industrial trajo grandes cambios, especialmente las posibilidades de transporte que permitieron el florecimiento de las carreras de virtuosos e influyeron igualmente en la vida de los músicos de orquesta. A medida que las partituras se difundían más ampliamente, las indicaciones interpretativas tendían a ser aún más precisas. En la música alemana, la complejidad de los acompañamientos restringió gradualmente la libertad que tenían los cantan-

tes para ornamentar; un compositor advirtió que «las composiciones de Mozart, Haydn, Cherubini y Winter presentan menos adornos que las de Salieri, Cimarosa, Martin y Paisiello»⁸. El establecimiento de conservatorios en toda Europa estaba destinado a fomentar el virtuosismo técnico, especialmente porque es un aspecto de la interpretación que se puede evaluar sin dificultad. Naturalmente, el aficionado comenzó a desaparecer del mundo del concierto público. El piano mantuvo un puesto central tanto en el ambiente doméstico (había arreglos para piano a cuatro manos de casi toda la música orquestal) como en el escenario de concierto, donde Liszt era representativo de un nuevo tipo de virtuoso itinerante. Las innovaciones técnicas de Liszt permitieron una extraordinaria transcripción al piano de las expresiones orquestales, y su destreza virtuosística estaba inspirada en el violinista Niccolò Paganini, una de las figuras más hipnóticas del siglo XIX.

El desarrollo de las orquestas sinfónicas trajo consigo los conciertos públicos financiados por suscripciones y estableció el papel del director. Beethoven fue uno de los primeros músicos que dirigió un concierto en Viena sin tocar un instrumento, desde un atril separado; se dice que estaba especialmente interesado en transmitir la expresión de la música, y no tan sólo un pulso regular. El tamaño de las orquestas era muy variado; más avanzado el siglo, las experiencias de Brahms abarcaban desde su agrupación favorita de Meiningen, de cuarenta y ocho músicos, hasta la Gewandhaus de Leipzig, con una plantilla de noventa y ocho intérpretes. Para su época, el escuchar contemplativa e imparcialmente se había convertido en el objetivo mismo de la interpretación; las revistas y periódicos reflejan bastante bien cómo eran acogidos los conciertos, ya que la crítica profesional se estableció gracias a escritores como Eduard Hanslick y George Bernard Shaw. En Inglaterra, las sociedades corales tendían a relacionar la buena música con la religión, más que con la calidad musical, y el editor Vincent Novello les suministraba enormes cantidades de partituras vocales baratas; dichas asociaciones continuaban brindando a los músicos aficionados la oportunidad, actualmente escasa, de aparecer en público. El movimiento de las bandas también formaba parte de una iniciativa de autoayuda y de superación moral y material.

La recuperación de la música antigua comenzó en serio, siendo ejemplos importantes la interpretación que hiciera Mendelssohn en 1829 de la *Pasión según San Mateo* de Bach y el repertorio coral dirigido por Brahms, que incluía obras de Morley, Schütz, Palestrina, Bach y Haendel. Mientras tanto, las ediciones de las obras completas de Bach, Haendel, Mozart y otros establecieron la noción del texto musical definitivo. Sin embargo, aún existía la creencia generalizada de que la música antigua tenía que ser actualizada en la interpretación; en la primera edición del *Grove's Dictionary*, el artículo de Ebenezer Prout sobre «acompañamientos adicionales» sostiene que la inter-

pretación literal de la música de Bach y Haendel no refleja las intenciones del compositor⁹. A la inversa, cada vez más músicos consideraban que los estilos interpretativos contemporáneos no se adecuaban necesariamente a la música de épocas anteriores. Músicos como Arnold Dolmetsch fueron pioneros de la concienciación histórica que tuvo gran aceptación durante el siglo XX. Sus actividades fueron oportunas, ya que la gran influencia de la dirección orquestal de Wagner había hecho que la música de las generaciones anteriores sonara más como la suya propia, reemplazando los elementos verbales de la interpretación por elementos pictóricos.

El siglo XX

El desarrollo de las comunicaciones en el siglo XX permitió a los músicos degustar y asimilar interpretaciones en todo el mundo. Las posibilidades de grabación cambiaron fundamentalmente el carácter de la ejecución musical, y el estudio de grabación originó una nueva veneración por la precisión técnica que a su vez se introdujo en la sala de concierto. La industria de la grabación ha influido enormemente en la comercialización de diversos tipos de músico, tanto en el campo de la música popular como en el de la música clásica.

En el siglo XIX, la música popular aún coincidía parcialmente con el concierto, el teatro y la música doméstica. Después de la Revolución Industrial, el público iba cada vez más a los parques, jardines públicos, salones de baile y teatros de variedades en busca de música, mientras que las melodías más recientes también se escuchaban en los organillos de la calle. Gradualmente, la música seria fue alejada del alcance del público general, ya que la opereta y el teatro de variedades suplían la brecha de accesibilidad que habían creado Verdi y Wagner. Pronto llegaron de América los bailes populares y las marchas de Sousa, y después el ragtime y el foxtrot constituyeron un verdadero descubrimiento. Al principio, el jazz combinaba diversos elementos musicales de África, Europa y América, y encontró rápidamente un lugar en los barcos fluviales y furgonetas publicitarias, así como en los desfiles, funerales, salones de baile y cabarés. La improvisación era una característica esencial que combinaba habilidades individuales y colectivas y se valía de diversos estilos incluyendo la marcha, el rag, el himno y el blues. Los intérpretes de jazz dejaron de verse a sí mismos como meros animadores y empezaron a considerarse cada vez más los defensores profesionales de un arte sutil y complejo.

En el período de entreguerras, Paul Whiteman ofreció una imagen sumamente accesible del jazz, y las comedias americanas más importantes de Kern, Gershwin, Rodgers y Cole Porter alcanzaron una enorme popularidad.

Las barreras nacionales tendieron a desaparecer después de aproximadamente 1940, cuando la música podía ser trasladada y grabada con facilidad y, por lo tanto, formar parte de un complejo mundo comercial y financiero. Entre los estilos importantes se encontraba el swing, con su novedosa instrumentación, su sonido vibrante y su potente impulso rítmico; después, a mediados de la década de 1950, el rock and roll, con una diferencia esencial de sonido, instrumentación e intención expresiva; más tarde, el rock de los años 1960 y 1970, con una variedad y libertad formal y tonal estrechamente vinculadas a los sentimientos políticos y el radicalismo social. Sus textos abarcaban desde lo político hasta las experiencias intensamente personales, combinados con una creciente amplificación y colección de artilugios electrónicos. La importancia artística de la música popular seguía ocupando a la crítica seria, y en 1967 Kenneth Tynan afirmó que la publicación del álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles constituía «un momento decisivo en la historia de la civilización occidental»¹⁰.

En las salas de concierto, los intérpretes debían adaptarse a situaciones nuevas y hacer frente a dificultades técnicas cada vez mayores. Las agrupaciones pequeñas de diversos tipos desafiaban la supremacía de la gran orquesta sinfónica. A principios del siglo XX, obras como *La consagración de la primavera* y *La historia del soldado* de Stravinsky señalaron una mayor complejidad en las exigencias rítmicas. En esa época, uno de los grandes logros educativos del suizo Émile Jacques-Dalcroze fue enseñar a los jóvenes a pensar y sentir diferentes patrones rítmicos simultáneamente. A la mayoría de los músicos de orquesta de 1910 les resultaba muy difícil ejecutar grupos de cinco notas en un compás de 3/4 o 4/4; en cambio, para los que se habían formado con el método Dalcroze eso era un juego de niños.

Además de las influencias del jazz y el ragtime, los cantantes e instrumentistas debían responder a los requerimientos de la composición serial, y a veces se les exigía aventurarse en terrenos aún más desconocidos, como los cuartos de tono. A la mayoría de los instrumentos de orquesta se les exigía abarcar ámbitos extendidos y técnicas nuevas como la producción de acordes en instrumentos de viento-madera. Precisar el límite que separa a los sonidos musicales de los ruidos se convirtió en el objetivo de innumerables experimentos, como las obras de Varèse y el *Ballet mécanique* de George Antheil, escrito en 1924 para diez pianos e instrumentos y máquinas eléctricas, incluyendo hélices de avión. Los recursos electrónicos desarrollados a lo largo del siglo XX amenazaron con usurpar del todo el papel del intérprete. En 1947, Stravinsky condenó la interpretación y exigió un enfoque estrictamente objetivo por parte del intérprete. Sin embargo, la notación musical se extendió incorporando elementos gráficos no convencionales para inspirar la improvisación, mientras que los principios aleatorios (o de probabilidad) también

constitúan una fuente de experimentación. La indeterminación surge cuando al intérprete se le requiere elegir el orden del material o se le guía mediante algún proceso hacia un orden evidentemente aleatorio o fortuito. Influído por el budismo zen, John Cage ofreció tales opciones a sus intérpretes en su obra *Variations IV* (1963), «para cualquier número de intérpretes, cualquier sonido o combinaciones de sonidos producidos por cualquier medio, con o sin otras actividades».

En los años subsiguientes, los intérpretes se han beneficiado de las oportunidades que ofrecen la radio, la televisión, los CD y los CD-ROM; parece inevitable que éstos serán complementados por el internet, actualmente preparado para ofrecer nuevas posibilidades para la difusión de interpretaciones individuales. Mientras tanto, la gestión orquestal ha considerado los programas educativos como una manera de llegar a la comunidad y tender puentes entre la vida diaria y la sala de conciertos, reubicando al público como el centro de la actividad musical. Como señaló recientemente el director general de una orquesta londinense: «¿Quizá un siglo de rigurosa etiqueta musical ha reemplazado las emociones, el placer y la comunicación por el mundo académico, el orden social y el aislamiento?»¹¹.

Aproximaciones a la música de otras épocas

La conciencia histórica estaba suficientemente desarrollada en 1952 como para que Hindemith afirmara que toda música ha de ser interpretada con los medios de producción que se utilizaban cuando el compositor la ofreció a sus contemporáneos. Pero también se percató de las limitaciones de esa aproximación: «Nuestra forma de ser no es idéntica a la de nuestros antepasados, y por lo tanto su música, aunque la recreemos con absoluta perfección técnica, nunca tendrá para nosotros exactamente el mismo significado que tenía para ellos»¹². En respuesta a la aceptación generalizada de la interpretación histórica, algunos se han preguntado cómo se puede relacionar el conocimiento histórico con la pasión y la convicción personal de un intérprete. Paradójicamente, este aspecto siempre ha sido una importante fuente de inspiración para los compositores.

Richard Taruskin ha sostenido que, de hecho, la responsabilidad absoluta reduce la práctica interpretativa a una lotería, ya que el intérprete no puede ejercer ningún control sobre el estado de la evidencia. Además, la necesidad de satisfacer las intenciones de un compositor (suponiendo que ello fuera posible) demuestra una falta de valentía, por no decir una dependencia infantil¹³. El autor cita a Stravinsky como ejemplo positivo de un compositor que ha cambiado de opinión sobre diversos asuntos interpretativos a lo largo de

su carrera. Taruskin considera que la interpretación histórica se ha ganado su posición actual por su novedad más que por su antigüedad; también considera que es un fenómeno característico de nuestra época. Sin embargo, el estímulo de la historia puede avivar la imaginación musical, lo cual puede ser tan importante como intentar recuperar cada detalle. Recientemente, Margaret Bent señaló que «cada repertorio de música antigua tiene su propia gramática y su propio dialecto. Como ocurre con las lenguas “muertas”, esas gramáticas son recuperables, permitiéndonos entender la literatura escrita y saber bastante sobre cómo se realizaban o pronunciaban, incluso sin que sepamos cómo sonaban exactamente»¹⁴.

El hecho de que la articulación separada fuese la norma en la época de Mozart constituye una evidencia histórica tan fundamental que difícilmente podemos ignorarla. El conocimiento también puede complementar el gusto propio de un intérprete en cuanto a la interpretación de ligaduras cortas o la formulación adecuada de una disonancia y su resolución. Es necesario tener en cuenta que antes de 1900, el vibrato en las cuerdas se utilizaba como ornamento y no como un recurso extendido. En efecto, la conciencia histórica puede iluminar la interpretación de múltiples maneras. Recientemente ha habido una sana interacción entre las prácticas moderna e histórica, ya que los principios históricos han comenzado a influir gradualmente en la tendencia predominante del mundo musical. Mientras tanto, las afirmaciones de autenticidad o incluso exactitud histórica («el Beethoven más original que se haya grabado jamás») ¹⁵ se han atenuado cada vez más. Los estilos interpretativos apropiados para diferentes épocas serán seguramente uno de los mayores legados del siglo XX, y ciertamente se ha abierto una relación más profunda con la notación. Sin embargo, una obsesión con el pasado ¿no refleja también una terrible brecha entre los compositores modernos y su público? Resulta difícil no coincidir con el gran musicólogo Donald Jay Grout, quien ya en 1957 comentó que si un compositor de música antigua

podiera por algún milagro ser devuelto a la vida en el siglo XX para interrogarle sobre los métodos de interpretación de su época, su primera reacción sería indudablemente de asombro por nuestro interés acerca de semejantes asuntos. ¿Acaso no tenemos una tradición musical viva, y debemos intentar revivir una que está muerta? La pregunta puede resultar embarazosa. El arcaísmo musical puede ser síntoma de una civilización en decadencia¹⁶.

Durante el siglo XX, el lugar de la música contemporánea fue, en efecto, sustituido por interminables repeticiones de un repertorio establecido y conocido que entonces invitaba a comparar detalladamente las pequeñas diferencias interpretativas. Los retos del nuevo milenio son, por lo tanto, bastante dis-

tintos de las experiencias descritas en este breve análisis de la interpretación a través de la historia.

Notas

1. Véase Christopher Small, *Musicking*, Hanover, NH, y Londres, Wesleyan University Press, 1998, para un análisis estimulante de las relaciones entre el público y los intérpretes.
2. Carta dirigida el 3 de julio de 1778 en París a Leopold Mozart, Salzburgo; Wolfgang Amadeus Mozart, *The Letters of Mozart and His Family*, 3ª ed., Emily Anderson (trad. y ed.), Stanley Sadie y Fiona Smart (rev.), Londres, Macmillan, 1985, p. 558.
3. Reproducido en Michael Forsyth, *Buildings for Music*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985, p. 229.
4. Julius Levin en *Die Musik* (1926), citado por Joseph Szigeti, *Szigeti on the Violin*, Londres, Cassell, 1969, p. 176.
5. Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* [1773], Nueva York, Broude Brothers, 1969, pp. 95-97.
6. Charles Burney, *A General History of Music*, 4 vols., Londres, Charles Burney, 1776-1789, vol. II, p. 380.
7. Véase Pamela Poulin, «A view of eighteenth-century musical life and training: Anton Stadler's "Musick Plan"», *Music & Letters* 71 (1990), pp. 215-224.
8. J. F. Schubert, *Neue Singe-schule*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1804, p. 138.
9. Ebenezer Prout, «Additional accompaniments», en George Grove (ed.), *A Dictionary of Music and Musicians*, 4 vols., Londres, Macmillan, 1879-1889, vol. I, p. 30.
10. Citado por Allan F. Moore, *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 59.
11. Serge Dorny, «Vital Signs», *BBC Music Magazine* (octubre 1999), pp. 53-54.
12. Paul Hindemith, *A Composer's World*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1952, pp. 170-171.
13. Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 98.
14. Margaret Bent, «"Authentic" listening?», *Early Music* 25 (1997), p. 567.
15. Comentario sobre la grabación realizada por The Hanover Band de la Primera sinfonía y el Primer concierto para piano de Beethoven, Nimbus 5003 (1982).
16. Donald Jay Grout, «On historical authenticity in the performance of old music», en Jacob Maurice Coopersmith (ed.), *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957, p. 346.

Lecturas complementarias

- Brown, Howard Mayer, y Stanley Sadie (eds.): *Performance Practice*, 2 vols., Londres, Macmillan, 1989.
- Haskell, Harry: *The Early Music Revival: A History*, Londres, Thames and Hudson, 1988.
- Kenyon, Nicholas (ed.): *Authenticity and Early Music*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1988.

- Lawson, Colin, y Robin Stowell: *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Myers, Helen (ed.): *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, Londres, Macmillan, 1993.
- Raynor, Henry: *A Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven*, Nueva York, Taplinger, 1978.
- *Music and Society since 1815*, Nueva York, Taplinger, 1978.

2 *La interpretación histórica y el intérprete moderno*

PETER WALLS

«Interpretación»

Este capítulo está dirigido a los «intérpretes modernos», independientemente de que toquen instrumentos históricos o modernos, o canten acompañados de cualquiera de ellos. Podríamos comenzar preguntándonos: ¿Qué es exactamente lo que deberíamos intentar al ejecutar una obra que ha sido compuesta antes de nuestra época? En realidad, la respuesta es esencialmente la misma para la música antigua que para una composición reciente. La mayoría de los intérpretes considerarán que hay que ser fiel a la obra, descubrir su contenido emocional e intentar respetar las intenciones del compositor. Todos valoramos la imaginación y la originalidad de los intérpretes, pero reconocemos que (normalmente) ellas están al servicio de la música que éstos ejecutan, ayudando a descubrir el carácter de la obra o a hacer perceptible su contenido emocional. Por lo general, no nos gusta mucho que la imaginación del intérprete distorsione o disfrace la música que está ejecutando.

Este proceso de realización sonora de una obra musical se conoce generalmente como «interpretación» —aunque algunos compositores han discrepado mucho en cuanto a su significado. Un caso famoso es el de Ravel, que afirmó: «No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada», una afirmación de la que Stravinsky se hizo eco al escribir: «La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?»¹. Se queja-