

**LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DE LA MÚSICA:
UNA DIFÍCIL TAREA***

Leo TREITLER

Profesor emérito

The Graduate Center of the City University of New York (Estados Unidos)

El tema que he escogido para comentar, la interpretación histórica de la música, se encuentra estrechamente ligado a una paradoja: toda música sobre la que somos capaces de pensar o hablar, mientras no se trate de fantasías o de predicciones sobre la música del futuro, es música del pasado. Pero, desde el momento en que la recogemos del pasado sea cual sea el modo –como intérpretes, como oyentes, como historiadores, como críticos–, no podemos dejar de tenerla presente en nuestra conciencia (William Faulkner dijo: «El pasado nunca está muerto; ni siquiera es pasado»). He celebrado esta circunstancia inevitable como algo beneficioso para el estudio de la música, una ventaja que nuestra disciplina comparte con el estudio de las artes visuales y de la literatura –¡quizás!– sobre cualquier otro objeto de estudio histórico, una circunstancia que podemos permitir que nos sirva como guía en nuestras investigaciones. Ésta es la razón por la cual, citando un comentario del gran historiador Erwin Panofsky, nos ocupamos primero de una obra de arte en tanto que objeto estético sin ninguna relación con nada más, aunque podamos interpretarla posteriormente.¹

Exactamente en la misma medida en que es una ventaja para el estudio de la música, constituye un obstáculo, puesto que cuando tenemos a la música presente en nuestra conciencia, la aprehendemos inevitablemente según

* Traducción: Carlos Villar-Taboada.

¹ Digo «quizás» porque creo que la presencia de la música en nuestra conciencia es más directa, más intensa y más profunda y, en consecuencia, se ha considerado históricamente como una presencia más amenazadora, que requiere un mayor control –esto puede documentarse– que la de las demás artes.

nuestros recursos y categorías mentales.² Y el obstáculo consiste en que arrancamos la música del pasado, desconectándola de su propio mundo, y nos apropiamos de ella al interpretarla para nosotros.

Diré desde el principio que mi sensibilidad ante esta paradoja no ha surgido de ningún interés por razonamientos filosóficos abstractos sobre la epistemología y la ontología de la música, sino de mi compromiso con la música de principios de la Edad Media. Por decirlo brevemente: la cultura carolingia y su legado en el siglo XIII, una cultura muy distante, cuya música comenzó a adquirir una presencia estética en nuestra cultura sólo a través de la apropiación que he mencionado, producida hacia finales del siglo XIX.³ Dicho compromiso es, por tanto, el que suscitó mi interés por esos tópicos filosóficos, ya que cuanto más me involucraba en el estudio de esa música tanto más contundentemente se presentaba ante mí la paradoja de que he hablado. Volveré a ello, pero quizás pueda proporcionar un pequeño ejemplo de esta apropiación en el ámbito de la investigación. Cuando era estudiante de postgrado, el recorrido habitual de la historia –en lengua inglesa– y de los materiales del canto gregoriano se basaba en un estudio de Willi Apel (Apel 1958). Tras un largo y detallado análisis de los cantos del *Gradual* de la Misa escribió esta conclusión:

Estas melodías, fascinantes en su detalle analítico, son igualmente admirables por su cualidad sintética, por su cohesión y por su unión. De hecho, la percepción de sus propiedades estructurales realza enormemente su significado como obras de arte, en no menor medida que en el caso de una sonata de Beethoven.

No es difícil detectar en esta extravagante ostentación de entusiasmo un consuelo ante la inquietud que Apel heredó de Peter Wagner, cuyo ensayo (Wagner 1921) le sirvió de modelo. Dicha inquietud derivaba del reconocimiento de que las melodías del *Gradual* habían sido compuestas, principalmente, a partir de fórmulas estereotipadas que se usaban una y otra vez en el repertorio, y *aquello* amenazaba con que las melodías individuales diesen la impresión de no

² Me refiero a los recursos del lenguaje, de las creencias estéticas o de los procedimientos analíticos y a las categorías de la geografía histórico-musical, del paisaje y de las periodizaciones –con sus momentos culminantes y sus declives y sus fenómenos centrales y periféricos–, a las categorías de identidad cultural y alienación –música «propia» y «ajena», «nosotros» y «ellos»–, de las maneras de representar las historias en narraciones y visiones panorámicas, de las ideas acerca de cómo las cosas cambian, evolucionan, se desarrollan y progresan y acerca de qué es musical y qué no es musical, a las categorías de los modos de pensar sobre la ontología de la música, de nuestra concepción del lenguaje y su relación con la música, de nuestras expectativas y costumbres ante la notación musical.

³ Estoy pensando en la invención de la tradición interpretativa del canto gregoriano, debida especialmente a los monjes de Solesmes (y a una presencia comercial originada en este país muy recientemente).

ser ni homogéneas ni originales, esto es, de fracasar en ajustarse a dos de los más fuertes imperativos estéticos de la cultura musical desde la cual escribieron ambos autores, y, por tanto, quizás de fracasar, incluso, en granjearse la pertenencia al canon de la música europea. Después de todo, treinta y cinco años después de la publicación del libro de Apel apareció *The Rise of European Music: 1380-1500* (Strohm 1993), que incluso excluye al canto gregoriano, en su título, de *nuestra* cultura musical, y dicha exclusión se ha confirmado en el título del ensayo de Leonard Meyer «The End of the Renaissance?» (Meyer 1963). Para calmar su preocupación, Apel acudió al modelo de Beethoven (quien ya había sido reclutado para tal papel con respecto al jazz afroamericano y la ópera italiana). Y ya antes que él, Wagner había comparado las melodías con el engaste de piedras preciosas en el diseño de un anillo que tenía coherencia y belleza en su conjunto. Pero ninguno se preguntó si los compositores y los intérpretes de aquellas melodías habrían compartido sus preocupaciones.⁴ Y lo que es de mayor trascendencia: ningún autor mostró el menor interés acerca de lo que eso importaba. Podríamos criticarles por ello sin titubear. No lo haremos de momento porque las cosas no son tan simples. Pero pienso que *deberíamos* criticarles, sin vacilar siquiera, por no reconocer que los mismos valores que subyacen en sus interpretaciones se encuentran imbricados en una historia; no son valores universales. Y como ambos autores se comportaron como si lo fuesen, no podemos decir cuáles eran en realidad sus intenciones respecto al tipo de conocimiento sobre esa música del pasado que creían estar expresando. Me parece que se puede establecer la misma valoración en buena parte de los escritos históricos sobre música hasta nuestros días. Me gustaría recalcar que actuar con pleno conocimiento y claridad de intenciones es una obligación para todo historiador. Y he incluido este pequeño ejemplo para señalar que la falta de claridad sobre este punto de algunas obras musicológicas recientes, que comentaré, no es nada nuevo.

Reconocer la paradoja que he tratado de identificar abre una caja de Pandora llena de enigmas sobre el encuentro con la música de tiempos pasados en cuanto a su «preteridad» y su «presentidad». Tocaré algunos síntomas destacados tomados de aquí y de allá –trampas para «salvar» la música clásica de la muerte que hoy en día los críticos musicales pronostican constantemente o ya lamentan– que iré sacando a colación hasta la época actual. Por ejemplo: en la portadilla del CD de una grabación de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven a cargo de la Orchestre Révolutionnaire et Romantique dirigida por John Eliot Gardiner, la obra está etiquetada como *Raiders of the Lost Ark* («Invasores del arca perdida») de Beethoven –nada nuevo sobre esto, en realidad: a finales del

⁴ Estoy bastante convencido de que no. De no ser así habrían hecho algo al respecto y, de cualquier manera, hay abundantes testimonios contemporáneos de que la originalidad y la unidad de estructura no eran valores para ellos.

siglo XIX la *Quinta Sinfonía* se explicaba como un equivalente musical de *La Iliada*—; en los teatros de ópera podemos ver *Le nozze di Figaro* ambientada en un ático de Nueva York y a Fidelio encarcelado por una banda de mafiosos —en los debates sobre el movimiento de la «interpretación histórica», que genera filosofía además de interpretaciones, los críticos exigen denunciar esta práctica por modernismo encubierto—; nuestra música occidental más antigua —el canto gregoriano— se incorpora por medio del *marketing* y de la tecnología de la grabación al dominio de la música *New Age*; el Nuevo Historicismo en la crítica literaria —que trata de revelar más acerca de la literatura del pasado en su sentido histórico pleno mostrándola en relación con su tiempo, pero, si carece de testimonios con que trabar conversación, conversa consigo misma—, pone de relieve la historicidad del arte, mientras que la Nueva Filosofía de la Historia hace hincapié sobre la artísticidad en la historia. ¿Quién puede discernir ya qué es música del pasado y en qué consiste su «preteridad»?

La «presentidad» de la música del pasado, nuestra respuesta a su accesibilidad, provoca el riesgo que he estado comentando: al examinarla podemos estudiar un aspecto del pasado sin atender a la responsabilidad de estudiarla en su «preteridad». Mas ¿admitimos tal responsabilidad?

Pero temo que mi apasionamiento por estos temas me haya arrastrado en mi discurso más lejos de donde debería encontrarme en este momento. Aún debo proseguir con la ronda de reflexiones preliminares.

Hablar de «interpretación» de la de la música parece implicar algo más que mera descripción. Mi primer impulso al contemplar esta dualidad fue, sencillamente, declarar que entendería los términos «descripción» e «interpretación» como sinónimos, precisamente porque no creo en la posibilidad de una descripción objetiva en el sentido convencional de aplicar reglas que unan las palabras con los objetos o eventos del mundo, una descripción que investigue *viendo*, mientras que la interpretación investiga *viendo como*, una descripción que pueda juzgarse como correcta o incorrecta y que, en consecuencia, pueda ser ampliamente validada o refutada, mientras que la interpretación resiste valoraciones sistemáticas y es idiosincrática. Creo que la descripción debe estar tan cargada de teoría como la interpretación, porque no existe la percepción perfecta. Aunque a menudo se asocia «interpretación» con «explicación», estoy de acuerdo, en líneas generales, con el razonamiento de R. G. Collingwood (1956) según el cual si entendemos *qué* ocurrió ya sabemos *por qué* ocurrió —lo que esperamos de una explicación ya está implícito en una descripción satisfactoria—. Pensé que, simplemente, pondría esta carta sobre la mesa al principio, reconociendo que burlaría muchas dificultades al hacerlo, y continuaría enseñuida con las cuestiones que estuviese comentando. Pero entonces tuve un ataque de mala conciencia por lo que me parecía una mala

estrategia, porque este asunto se convierte en un tema clave en la historia y en la interpretación del pasado.

Creo, por tanto, que el asunto requiere aquí ciertas reflexiones preliminares. Consideremos primero la diferenciación de Bertrand Russell (1912) entre las maneras de adquirir saber: por conocimiento (p. ej.: mediante la experiencia directa) y por descripción (p. ej.: mediante la enumeración de tales y cuales características). Obsérvese que el saber que adquirimos por conocimiento puede ser tácito e incluso difícil de expresar mediante palabras —por ejemplo, mantener el equilibrio cuando se monta en bicicleta, o identificar cuál es la calidad del sonido en ese sublime pasaje en el movimiento del tema con variaciones de la *Serenata en Si bemol Mayor para trece instrumentos de viento* de Mozart. Se pueden *describir* los instrumentos, las alturas, todos los detalles acústicos tanto del ritmo como de la forma; pero no se puede describir el sonido—.

La distinción de Russell fue identificada mucho tiempo antes en lo que respecta a la música. Daniel Gottlob Türk escribió en su *Schule des Klavierspiels*⁵ de 1789 que «certainas sutilezas de expresión no pueden ser verdaderamente descritas; deben ser oídas». En el siglo XI el pedagogo musical Reichenau (conocido como «el Jorobado») escribió: «¡Qué maravillosa profundidad hay en la fuerza de la dulzura [de la música]. Hasta cierto punto, permanece abierta para el intelecto, pero no puede ser descrita más que en términos que resultan superficiales.» El tema de la naturaleza inefable de la música sustenta por igual las dos caras del concepto de música predominante en el siglo XIX, el formalismo y el trascendentalismo, y todavía es una premisa —y a menudo un obstáculo— para los actuales intentos de articular un concepto de significado en música. De momento, tan sólo me gustaría señalar que el énfasis puesto sobre esa característica especial de la música con respecto a su inefabilidad se ha exagerado mucho, recordando la experiencia de montar en bicicleta, que escogí como primer ejemplo de la naturaleza, a menudo tácita, del saber por conocimiento. Si se piensa sobre ello, se reconocerá que hay muchos tipos de conocimiento, sentimientos y experiencias en nuestra conciencia, cuya inefabilidad es semejante a la que se ha reivindicado para la música —algo de lo que nos hacemos eco en expresiones como «no puedo decirte cuánto me alegro de verte» o «aquello fue un acto de crueldad indescriptible», o «no tengo palabras», pronunciadas como reacción al describir como regalo de cumpleaños, pongamos por caso, un Maserati—.

Retomando la distinción de Russell, mientras que el saber mediante conocimiento puede ser tácito, el saber mediante descripción presupone un lenguaje —palabras vinculadas a objetos del mundo— que denota las

⁵ *Escuela de clavecinistas* [N. de T.].

características de las cosas al identificarlas, al señalarlas. Obsérvese que las palabras, utilizadas de ese modo, son transparentes en el sentido de que desaparecen en beneficio de sus funciones; no nos interesamos por ellas una vez que han realizado su descripción o su denotación. Por consiguiente, cuando se describe, la referencia sólo fluye en una dirección: de las palabras a las características que denotan.

Podemos no ser capaces de describir algunas cualidades musicales, como escribió Türk, pero podemos tratar de ilustrarlas mediante la analogía o la metáfora. Por ejemplo, en el pasaje de la *Serenata para trece instrumentos de viento*, tras un intenso silencio, los clarinetes y los *corni di bassetto* van meciendo un susurro de confianza por encima del murmullo prolongado de las trompas. Sólo cuando se empieza a oír esa rica, cálida, suave y agradable sonoridad se aventura el oboe con su aire inquisitorio. Esas palabras no son transparentes en relación con la calidad musical a que se refieren, sino que comparten esa calidad ejemplificándola. No desaparecen a favor del evento sonoro que *interpretan*. Si son algo acertadas permanecen en nosotros mientras oímos el pasaje. La referencia fluye en ambas direcciones. Pero no podemos esperar que identifiquen unívocamente el pasaje o que al leer o escuchar estas palabras se nos devuelva el pasaje a la mente (aunque la referencia a la instrumentación podría delatar la obra). Todavía no se ha dejado de especular acerca del modelo de mundo real al que se refiere Proust a través del vívido escrito de Vanteuil sobre la sonata. Ahí se encuentra una diferencia entre la descripción y la interpretación. La meta que perseguimos a través de la descripción se asemeja a una correspondencia unívoca. Pero, partiendo de un fenómeno sonoro real, la identificación de la *auténtica* Sonata mediante un signo como «___» (Saint Saëns, según Jean-Jacques Nattiez) viene a ser lo mismo que la lectura de Proust sobre la sublimación de sensaciones al escuchar música. Recordemos el siguiente pasaje:

[...] y había sido una fuente de intenso placer cuando, bajo la delicada línea de la parte de violín, fina pero robusta, compacta e imponente, [él] se fijó de repente en la masa de la parte de piano que comenzaba a emerger como una especie de oleaje sonoro, multiforme e indivisible, tranquilo mas obstinado, como el bullicio intensamente azul del mar, plateado y mudado en modo menor por el hechizo del claro de luna.

Entre las interpretaciones y los objetos que interpretan aceptamos enseguida la posibilidad de relaciones múltiples en cada dirección. Les ruego que recuerden esto para el momento en que aborde la discusión de interpretaciones más concretas.

Eduard Hanslick volvió a estos dominios en *De lo bello en música* (1854). Escribió que el crítico afronta una elección «entre pesadas descripciones técnicas y ficciones musicales. Lo que en cualquier otra arte todavía es descripción en música ya es metáfora». Esta máxima tan citada y tan influyente

se basa en una distinción entre lenguaje literal (el lenguaje de la descripción) y el lenguaje metafórico, y el correlato musical de dicha dualidad es la dualidad de lo musical y lo extramusical. La consecuencia del concepto de «descripción» que usa Hanslick es que sólo lo musical, es decir, los elementos internos de la música, puede ser descrito. Este es el principio básico del formalismo del último siglo y medio, del que Hanslick fue un apóstol precoz —aunque no el primero—. Pero la frase sobre la metáfora parece decir que el lenguaje literal prácticamente no existe en la descripción de la música. Efectivamente, si pensamos sobre ello, nos daremos cuenta de cómo una buena parte del simple lenguaje cotidiano que usamos en la descripción de la música parece metafórico, no literal. Hablamos de notas «altas» y «bajas», de «movimiento», de «líneas» melódicas, de las voces y sus «entradas». Hay entonces un lenguaje más sofisticado —«fondo», primer «plano», cadencia «falsa» y notas o acordes «estables» e «inestables»—. Quizás les sorprenda por decir que éste no es un lenguaje literal.

Pueden sorprenderse todavía más al escuchar cómo el teórico Kofi Agawu (1991) insiste en que cuando hablamos de estilo musical, sintaxis musical, gramática de acordes y lenguaje musical estamos hablando metafóricamente. Sin embargo, ésta es una dirección equivocada. En primer lugar, porque aísla la música y obvia el hecho de que el lenguaje, en general, es completamente metafórico y, al mismo tiempo, por tomar erróneamente los orígenes de las palabras, y no su uso, como base para definir sus significados. Es cierto que se han tomado prestados los términos «alto» y «bajo» del vocabulario que describe las dimensiones del espacio, pero sabemos exactamente lo que significan cuando los utilizamos para identificar un atributo sonoro sin necesidad de evocar imágenes espaciales. Y eso mismo sabían quienes, como Aureliano, escribían sobre música en el siglo IX. Sabemos que el origen etimológico de la palabra «estilo» se remonta al nombre del artilugio que utilizaban los antiguos para escribir y pasa a denominar clases de textos literarios, pero cuando Monteverdi hablaba de un *stile concitato* no esperaba que sus oyentes trazasen ese recorrido para llegar hasta su significado. Y esto se extiende incluso a la utilización de palabras como «pleno» o «cálido» para identificar directamente otros atributos del sonido. En segundo lugar, es equivocada porque implica que la música no puede *poseer realmente* las características que se le pueden adscribir más que en un lenguaje metafórico, que es un fenómeno *metafórico*, no real. Y, en tercer lugar, es equivocada por suponer una distinción entre lo musical y lo extramusical en música, una idea que no se fundamenta siquiera al comienzo de un examen detenido.

Describir es *ver*, de igual modo que interpretar es *ver como*. Y eso es lo que la interpretación tiene en común con la metáfora. Ambas dependen de la capacidad de la mente humana de ver un objeto como otro distinto. El historiador del arte E. H. Gombrich se refirió (Gombrich 1963) a esta capacidad como la

elasticidad de la mente humana, la capacidad para percibir y asimilar nuevas experiencias como modificaciones de otras anteriores, o para encontrar un sentido lógico en los fenómenos más dispares y sustituir uno por otro. Sin esta constante sustitución no sería posible ninguna lengua ni, incluso, la vida civilizada.

Podría concluirse que todo esto otorga una valoración más positiva a la interpretación o a la explicación como forma de conocimiento que a la descripción. Desde luego, se trata del principio sobre el que se ha construido la idea de «historia científica», lo que se hace evidente desde la famosa máxima del filósofo positivista francés Hyppolyte Taine, del siglo XIX —«Debemos indagar en las causas tras haber recogido los hechos» (los de la historia de la literatura inglesa)— hasta la teoría articulada por el neopositivista del siglo XX Carl Hempel en su ensayo «The Function of General Laws in History», cuya idea central gira en torno a la propuesta de que la comprensión histórica aspira a la explicación causal del tema del historiador (desde este punto de vista, toda explicación es causal) y de que la interpretación en la historia, como en toda ciencia empírica, trata de relatar los hechos observados que se van a interpretar mediante leyes generales sujetas a validación o refutación a través de los hallazgos empíricos.

Como iba diciendo, para que no se asuma que la interpretación es la forma de conocimiento más elevada y ordenadamente consecuente, ofrezco tres diferentes puntos de vista contradictorios entre sí: los del filósofo Ludwig Wittgenstein, el historiador del arte E. H. Gombrich y la crítica y novelista Susan Sontag.

Wittgenstein presentó su concepción más tardía de la filosofía en sus *Investigaciones filosóficas* (1967). Su verdadero papel, pensaba, es que la investigación gramatical debe dirigirse a aclarar las malas interpretaciones y los malentendidos.

Nuestras consideraciones podrían no ser científicas [...] Podríamos no presentar ningún tipo de teoría. No debe haber nada hipotético en nuestras consideraciones. Debemos deshacernos de toda explicación y la descripción debe ocupar, en solitario, su lugar. La filosofía simplemente pone todo antes que nosotros, pero ni explica ni deduce nada. Desde que todo está abierto a la vista no hay nada que explicar. Son nuestros intentos de explicar lo que nos lleva directamente al campo de la mitología gramatical.

Quizás se pueda leer esto en el mismo sentido que el razonamiento de Collingwood que cité antes: cuando conocemos el qué no tenemos necesidad de conocer el porqué.

Gombrich (1961) identificaba la opinión representada por Taine y Hempel como la creencia en la inducción,

la creencia en que la paciente recopilación de un ejemplo tras otro irá desarrollando gradualmente una imagen correcta de la naturaleza, con tal de que la observación no sea nunca coloreada por prejuicios subjetivos.

El tema de este libro es lo que llama la «revisión de la historia de los descubrimientos visuales», que, sugiere, se corresponde con el reconocimiento de que este «ideal de pura observación resultó milagroso en la ciencia». Señala que

La prohibición de «copiar las apariencias» [que podemos entender como un equivalente de la descripción] carece en realidad de sentido a menos que el artista sea dado a hacer algo como algo más.

Llama a este proceso «hecho y ajuste» e indica que «sin hechos no puede haber correspondencias [...]». También lo llama «esquema y corrección» y escribe:

todo artista tiene que conocer y que construir un esquema antes de que pueda ajustarlo a las necesidades de lo representado. [Hacer arte exige] una constante disposición a aprender, a hacer y a ajustar y rehacer hasta que lo representado deja de ser una fórmula de segunda mano y refleja la experiencia única e irrepetible que el artista desea apropiarse y captar. Esta búsqueda constante, este descontento sagrado, es lo que constituye el fermento de la mente occidental desde el Renacimiento.

Veo esta perspectiva de la creación artística como una proyección alegórica del proceso de invención y comprensión en general que puede tener una aplicación particular en la descripción e interpretación de la música. Aplazaré la indicación de cómo se aplica hasta el momento en que hable de interpretaciones particulares.

Un artículo ya olvidado de la entonces joven crítica de la cultura americana Susan Sontag llamó mucho la atención (Sontag 1961). Pero en el presente, cuando los términos «hermenéutica» y «metáfora» se han vuelto ambiguos y vacíos de significado por el exceso de uso, merecerá una renovada atención —en especial desde el ámbito de los estudios musicales—. Lo ilustraré desde nuestro campo en un momento. Pero me pregunto si aquí se oye a diario, como en Estados Unidos, expresiones como «X es una metáfora para Y» (una particular muestra de sinsentido, ya que una razón por la cual se usan las metáforas es que no pueden ser parafraseadas), o «Esto [hecho, evento, o acción] tiene el mensaje ... [lo que sea]». ⁶ Muy cerca del inicio de su carrera, Sontag dijo directamente que la interpretación había sido fundada, en principio, «para reconciliar los textos antiguos con las entonces “modernas” demandas». El relato de Homero del adulterio de Zeus con Leto fue explicado por los estoicos como la unión entre el poder y la sabiduría. De acuerdo con Filón de Alejandría, la historia

⁶ Un poeta amigo mío en los EE.UU. ha propuesto, de broma, fundar una revista con el nombre de *Popular Hermeneutics*. según el modelo de *Popular Mechanics*, *Popular Photography*, etc.

biblica del éxodo de Egipto, la travesía de cuarenta años por el desierto y la llegada a la tierra prometida constituía una alegoría de la emancipación, las tribulaciones y la liberación final del alma del individuo. Continúa diciendo:

La interpretación presupone, por tanto, una discrepancia entre el significado claro del texto y las demandas de los lectores (posteriores). Trata de resolver esta discrepancia. La situación es que, por alguna razón, un texto se hace inaceptable pero todavía no puede ser descartado. La interpretación es una estrategia radical para conservar un texto antiguo demasiado valioso como para repudiarlo, renovándolo. El intérprete, sin borrar o volver a escribir verdaderamente el texto, lo altera. Pero no puede admitir que hace esto. Por mucho que los intérpretes alteren el texto, deben afirmar que no están sino leyendo un sentido que ya estaba ahí.⁷

La práctica de atribuir el significado verdadero de los eventos y creaciones del pasado desde la influencia del punto de vista y de los intereses del presente ha llegado a ser conocida como «relativismo», y en los debates actuales sobre historiografía se ha opuesto esta doctrina a lo que se ha dado en llamar «realismo» u «objetivismo».

La interpretación en nuestro propio tiempo [recuérdese, es 1961] se origina a menudo no tanto por la piedad hacia el texto problemático como por un [...] patente desdén por las apariencias [...]. El moderno estilo de interpretación excava y, a medida que excava, destruye; escarba detrás del texto para encontrar un subtexto que es el verdadero.

Sontag atribuye a las doctrinas de Marx y Freud una gran influencia, que caracteriza como «un elaborado sistema hermenéutico» (la hermenéutica es vista, de hecho, como una interpretación encaminada a revelar significados ocultos). Por tanto:

Todo fenómeno observable es etiquetado, en términos de Freud, como un contenido *manifiesto* [que] puede ser probado e investigado aparte para hallar el significado verdadero –el contenido *latente*–. Para Marx los eventos sociales [...], para Freud los eventos de las vidas individuales tanto como los textos, incluyendo las obras de arte [...], son tratados como oportunidades para la interpretación. [Para ellos] [...] sólo *parecen ser* inteligibles. En realidad carecen de significado sin una interpretación. Comprender es interpretar. E interpretar es repetir el fenómeno, para encontrar un equivalente para el mismo.

La caracterización de Sontag reunía al mismo tiempo referencias directas a la interpretación psicológica, social y literaria. No podía saber cuán tremendamente relevante iba a resultar para los estudios musicales durante los últimos años –especialmente en algunas variantes de la semiótica musical y en

⁷ Encuentro muy interesante reflejar esto en publicaciones musicológicas recientes que presentan una especie de ambivalencia hacia el canon clásico-romántico, criticando a éste y a la propia idea de canon, pero aferrándose a él como si fuese su territorio propio y revelando el auténtico significado de sus textos.

algunas interpretaciones de la música como discurso social o como práctica cultural; en todas ellas encontramos ahora momentos donde la música simboliza, denota y significa algo más—. Tras la caracterización vienen las incriminaciones:

La actual profusión de interpretaciones del arte envenena nuestras sensibilidades [...]. La interpretación es la venganza del intelecto contra el arte. Es la venganza del intelecto contra el mundo –con el fin de presentar un sombrío mundo de «significados»–.

Y el manifiesto final:

Fuera todas las duplicaciones [del mundo], hasta que experimentemos de nuevo con mayor inmediatez lo que tenemos [...]. Lo que decididamente ya no necesitamos ahora es asimilar el Arte en el Pensamiento, o (peor todavía) el Arte en la Cultura [...]. Lo que es importante ahora es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. En lugar de una hermenéutica necesitamos una erótica del arte.

¿Acaso no es esto un exaltado alegato a favor de la confianza en la inmediatez del conocimiento a través de la experiencia y de la intuición que, formulado con más calma, encontrábamos en Russell, Wittgenstein, Collingwood y Gombrich? De cualquier manera, reténganse estas palabras para retomarlas más tarde.

Hubo un tiempo en el que la expresión «interpretar música» no habría parecido demasiado ambigua. Pero hablar de interpretación presupone que algo es interpretado y alguien hace la interpretación y hoy en día tanto el referente de la palabra «música» como la situación del intérprete son temas de discusión en foros muy ruidosos. Comenzando por el primer término, el referente de «música» puede ser el texto escrito, considerando la obra musical como una estructura o como un fenómeno sonoro («forma sonora en movimiento», según Hanslick, «interiorización abstracta de puro sonido», dijo Hegel, «pura forma, liberada de todo objeto o asunto [...], puro movimiento, abstraído de cualquier otro objeto tangible o invisible, casi como alas espirituales», según Friedrich von Schelling); puede ser la vida de las notas (eso dijo Schenker, pero la mayoría de sus intérpretes americanos no estaban escuchando), o el acto de tocar o de oír (el libro de Christopher Small de 1998 se titula *Musicking* porque, según el autor, no hay nada semejante a la «música», y creo que en algún lugar en medio de esa maraña de polémicas que es *Text and Act*, de Richard Taruskin, de 1995, se puede vislumbrar un énfasis en el mismo sentido). El referente de «música» puede ser una práctica cultural (Lawrence Kramer, en un trabajo que comentaré), o un modelo para las relaciones o las contradicciones sociales (Adorno y su oratora alumna Susan McClary, en un ensayo del que también hablaré), o un rito social o político, o un foco de valores sociales, o un símbolo de autoridad; puede ser un sistema de significantes o un conjunto de signos que, a su vez, tienen sus propios

referentes; puede ser un almacén de significados (como ocurre en el caso de la colaboración de Fiske en *Music and Meaning*, de 1994, y Panofsky apuntó que el tema de la historia del arte no concierne a las obras de arte, sino a sus significados); puede ser un principio de un orden del mundo o cosmología, o el reflejo de procesos o estados psicológicos humanos (Maynard Solomon, especialmente en su biografía de Mozart), o un espejo del mundo como Voluntad (Schopenhauer); puede ser un mundo o una aspiración de convertirse en mundo donde los compositores actúan, quizás heroicamente y, por supuesto, el referente de «música» pueden ser esos mismos hechos heroicos (Wagner). O puede ser una combinación de todo esto. Cuando digo que el referente de «música» puede ser todas estas cosas no estoy exhibiendo las posibilidades de mi imaginación: *ha sido* todas esas cosas en uno u otro momento del discurso musicológico, como he indicado sucintamente con mis alusiones.

Como editor general de la edición revisada de *Strunk's Source Reading in Music History*, tuve que ocuparme de la traducción al inglés del último artículo del libro, «Gibt es *die* Musik?»⁸ de Carl Dahlhaus. Tuvimos que transigir con «Music or Musics?». Además de la lamentable pérdida del característico juego de palabras dahlhausiano, la traducción reduce las múltiples ambigüedades del título –ambigüedades que he tratado de ejemplificar aquí–, aunque no más que el propio texto de Dahlhaus, cuyas reflexiones no van más allá de las diferencias sobre la manera como se define la categoría «música» en diversas culturas. Resultó pasmoso para muchos que en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980 no se incluyese ningún artículo sobre «música», pero ello ha sido subsanado en el nuevo *New Grove* con un artículo del etnomusicólogo Bruno Nettl, justamente sobre dicho tema. El uso del singular «música» tiende a oscurecer ese tipo de diferencias y Dahlhaus señala esto como un caso de «el embrujamiento [*Vorhexung*] de la inteligencia a través del lenguaje», citando una definición de Ludwig Wittgenstein de la filosofía como «la batalla contra» tal embrujamiento (*Investigaciones filosóficas*, párrafo 109). Tiene verdaderamente la razón cuando da a entender la necesidad de una crítica del discurso de la musicología justo en ese sentido. Podría alguien preguntarse, según lee esta enumeración, «¿De verdad está hablando de distintos referentes del término “música”, o de diferentes cosas *acerca de* la música o *acerca de* las relaciones en las que se encuentra engastada (asumiendo que cada cual sepa *qué* es música) sobre las que se podría reflexionar o investigar?». Pienso que la cuestión es discutible porque este rápido recorrido por el uso del término muestra que la amplísima gama de acepciones del término «música» se corresponde con una variedad semejante en cuanto a los tipos de conocimiento sobre «música» que se

⁸ Juego de palabras en alemán intraducible al español –y al inglés, tal como señala el autor–, ya que el título se puede leer como «¿Existe la música?» o como «¿Hay músicas?» [N. de T.].

pueden encontrar y, a su vez, con una análoga diversidad de términos usados para la descripción de la música.

Lo que hace tan ruidosa la discusión en este momento es la declaración de dogmas, el enfrentamiento entre fuertes desacuerdos y la disonancia que aflora cuando los que sostienen un concepto de música critican los planteamientos interpretativos de quienes mantienen otro diferente. Irónicamente, no obstante, el bullicio oculta un acuerdo tácito implícito sobre algo de crucial importancia: que la historia no importa. Lo ilustraré con un ejemplo destacado. Probablemente el lector habrá leído más de un informe acerca del actual estado de indecisión en las opiniones relativas a la interpretación de la música en el cual se da la explicación de que un concepto musical profundamente arraigado, junto con sus metodologías interpretativas asociadas, se ha puesto en entredicho o, para decirlo sin tanta corrección, ha sido atacado por las ventajosas perspectivas que se abren con la entrada en escena de un nuevo concepto que suscita interrogantes interpretativos muy distintos, con lo que se devalúan los planteados desde la antigua concepción. Los términos resultarán familiares: por un lado, una concepción de la música más espiritual que mundana, universal más que particular (en pocas palabras: «absoluta»; por tanto un planteamiento «trascendentalista»), autónoma o autosuficiente, interpretada exclusivamente a partir de sus características internas (en este sentido, un planteamiento «formalista», en absoluto contradictorio con el trascendentalista)–. Dicha interpretación –ahora comúnmente llamada «análisis»– aspira a identificar los significados esenciales fijados en las obras musicales por sus autores, mediante su descubrimiento a través de sus textos (incluyendo sus textos de trabajo, borradores, etc.), con la música tal como es percibida por los oyentes desinteresados, por su propia seguridad. Por otro lado, una perspectiva sobre la música a partir de sus conexiones hacia y las funciones dentro de las estructuras de la sociedad y los patrones de la cultura, una perspectiva desde la que se produce el significado mediante actos de interpretación cada vez más frecuentemente denominados crítica, exégesis o hermenéutica, en otras palabras: mediante la apelación al lector o al oyente más que al autor, pero un oyente cuya auténtica audición, no desinteresada, consiste en participar en procesos y redes históricos, sociales, culturales y políticos. El tipo de disonancia de que acabo de hablar se crea, por ejemplo, cuando un estudioso que mantiene una concepción de la música como proceso cultural, buscando más allá de la música, critica un análisis formalista, que se vuelca en el interior de la música, y la disonancia se agudiza cuando el mismo crítico declara que la música para la cual el análisis formalista resultaría adecuado no existe. Así tenemos a Christopher Small diciendo que no hay nada semejante a «música» (Small 1988) y a Lawrence Kramer, en un tono sólo en apariencia moderado, que

«desde un punto de vista postmodernista, la música, tal como ha sido concebida por la musicología, sencillamente no existe» (Kramer 1992).⁹ Cada una de estas posturas ha sido tomada como base para su trabajo por músicos particulares y por investigadores en circunstancias particulares, respondiendo a necesidades y ambiciones particulares, trabajando con unas creencias filosóficas e ideologías particulares en una ocupación que tiene un estatus particular en la cultura, la estructura social y la economía en donde trabajan, con relaciones particulares entre la música y sus oyentes. Reconocer esto no es más que reconocer su naturaleza histórica –justo como uno reconocería la naturaleza histórica de la propia música–. El fracaso de no tener en consideración estos factores es ahistórico y proclamar tanto la adecuación de, precisamente, *este* planteamiento interpretativo como la falta de adecuación de tal otro, sin reconocer el nexo histórico de ninguno de los dos, equivale a reforzar, a propósito, su negligencia.

Reconozco que tras lo que acabo de decir podría parecer que espero que usted, lector –de un modo igualmente dogmático–, se caiga al suelo horrorizado ante la revelación de que los musicólogos –contextualizadores en la misma medida que descontextualizadores– cometen el pecado de ser ahistóricos. Lo cierto es que no espero tal cosa. En el caso de los contextualizadores, por supuesto que veo una contradicción fundamental y desarrollaré esta apreciación más adelante. De momento, tan sólo quiero expresar mi convencimiento de que desatender la naturaleza histórica de la interpretación equivale a preferir negar la propia elección y, en vez de ello, dejarse guiar por la costumbre o por la moda más que por un análisis de las fuerzas, necesidades y metas que conducen a una u otra perspectiva, seguido por un juicio sobre si éstas coinciden con las propias. Y, en este sentido, es la elección, junto con el reconocimiento de las responsabilidades que ello conlleva, lo que confío ejerciten.

Para pensar sobre la «música del pasado» –si pretendemos obtener de la palabra «pasado» más que la designación de un tiempo distante del que hemos extraído la música (después de todo, el mero estudio de la música del pasado no nos hace historiadores de la música)– debemos estar preparados para pensar desde diversos ángulos al mismo tiempo, para aceptar las perspectivas opuestas que de ese modo se nos planteen y para ser tolerantes con el infinito vaivén de imágenes reflejadas en el espejo que no son sino unas el reverso de las otras.¹⁰ Primero, soportamos en nuestra conciencia la presencia acumulada de,

⁹ Ruego al lector que se dé cuenta de que aquí no he hecho más que intentar describir dos paradigmas en uso que han estado enfrentados pero, siendo consecuente con mi desconfianza hacia la descripción «plana», reconozco que podrían encontrar prejuicios o errores en mi descripción.

¹⁰ Y pienso en la peluquería a la que me mandaban de niño, con dos paredes de espejo dispuestas una en frente de la otra, de modo que, en el medio, las imágenes iban y venían adelante y atrás. Sigue siendo una vívida imagen para mí.

potencialmente, toda la música del pasado que puede hacerse presente para nosotros. T. S. Eliot (1975) consideraba «la totalidad de la literatura, en su conjunto, como un orden simultáneo [tal que] lo que sucede cuando se crea una nueva obra sucede simultáneamente a todas las obras que la precedieron». Y así André Malraux (1952-1954) atribuía la valoración moderna de El Greco no a la investigación, sino al arte moderno. El historiador y filósofo Wilhelm Dilthey definía la conciencia histórica como aquella capacidad que «permitió al hombre moderno hacer presente en sí mismo todo el pasado de la humanidad». Pero tal vez sea esa capacidad lo que llevó a Aristóteles a situar ollas e historiadores en una misma categoría. Los compositores corroboran esto mismo en nuestros días –Luciano Berio al recordar a Mahler y Debussy en su *Sinfonia*, György Kurtág al homenajear a Schumann, David del Tredici componiendo un sumamente chopinesco *Virtuoso Alice*, Stravinsky, por decir al menos lo mínimo de este compositor, evocando el sonido instrumental y la atmósfera del Renacimiento, William Bolcom al convocar al fantasma del ragtime en su *Ghost Rags*, George Crumb dando nuevos bríos, en el siglo XX, al madrigal italiano, etcétera–.

Por ineludible que sea, este punto de partida nos impide tratar de copiar la idea del pasado sobre sí mismo mediante el cumplimiento, hasta sus últimas consecuencias, en caso de que tal quisiésemos hacer, del papel prescrito por Claude Lévi-Strauss (1972): «restablecer la imagen de sociedades desaparecidas tal como eran en el momento que, para ellas mismas, se correspondía con el presente». Y esto se debe a que en la idea del pasado sobre sí mismo, de modo claro, nunca pudo estar presente nuestra propia idea sobre éste, o la idea de la historia de su transmisión hasta nosotros, que es un componente de nuestro conocimiento sobre el mismo. De la misma manera, nos esforzamos, o nos olvidamos de esforzarnos, por reproducir en nuestras mentes el desconocimiento de las gentes del pasado sobre su propio futuro –algo que nosotros sí conocemos bien–. Eso puede resultar demasiado complejo. Permítaseme ofrecer un simple ejemplo. Lo que llamamos «automóvil» fue llamado en sociedades anteriores «carruaje sin caballos» porque asociaban en su conciencia la continuidad entre ambos términos. Pero en los días de los carruajes tirados por caballos nadie los llamaba «automóviles sin motor». Sin embargo, todavía hablamos de «neumas adiaستمáticos» y así mantenemos tácitamente una imagen teleológica de la notación musical.

Segundo, nuestro conocimiento del presente está condicionado por nuestra construcción del pasado, desde la cual, en calidad de herederos, consideramos nuestro presente (p. ej.: como herederos de la gran tradición occidental desde la cultura clásica –algo que, en la multiétnica sociedad estadounidense, ha suscitado últimamente bastante polémica–) o, por otro lado, a partir de la influencia de la teoría de la historia de la Ilustración y el pensamiento evolucionista, en calidad de culminación. Por la misma razón, la imagen que tenemos de nosotros mismos en el presente pone condiciones, en ocasiones

bastante duras, a la construcción del pasado que debe ser considerada progenitora de esa imagen idealizada de nuestro presente. Aquí reafirmo, con otras palabras, la opinión de Susan Sontag (1966) de que, desde el principio, la interpretación del pasado ha sacrificado los textos antiguos ante las nuevas demandas. He tomado conciencia del modo de funcionamiento de este proceso concreto en interpretaciones modernas de la naturaleza y la historia del canto gregoriano que he descrito en un capítulo de mi próximo libro, titulado *The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfillment of a desired Past*.

Tercero, los dos puntos de partida que he tratado de describir hasta ahora podrían producir una sensación de vértigo debido a la falta de un firme anclaje en el tiempo, o la sensación de ir pisando arenas movedizas. ¿Poseen bien el «pasado» o bien el «presente» una realidad independiente del otro? ¿Sería ingenuo ambicionar el conocimiento del presente tal como es y del pasado tal como fue y pedir pruebas y/o reglas racionales para hacernos sentir seguros en dicho conocimiento? ¿No se puede marcar una distinción entre la realidad y su representación? ¿Acaso sólo existe representación, por ejemplo, sólo existe lenguaje?

Este asunto retoma una afirmación que ha sido considerada la más famosa de toda la historiografía. En 1821 Wilhelm von Humboldt comenzó una conferencia sobre «La tarea del historiador» con la siguiente declaración: «*Die Aufgabe des Geschichtschreibers ist die Darstellung des Geschehenen*» («La tarea del historiador es la representación de los hechos»). Tres años más tarde, Leopold von Ranke declaró que ésa era la finalidad de la historia, «simplemente mostrar *eigentlich* cómo ocurrió [el pasado]». Dejo sin traducir *eigentlich* porque tiene muchas equivalencias diferentes que pueden proporcionar a la frase diferentes matices de significado en la traducción. Puede ser «de hecho», «verdaderamente», «realmente», «intrínsecamente», «correctamente», «en sentido estricto», «después de todo», «exactamente», «originariamente», o «auténticamente». En cualquier caso, se ha otorgado a esta frase un estatus mítico en el discurso historiográfico. Se cita mucho, con mayor frecuencia de lo que sería necesario en razón de una doctrina positivista de la historiografía. Obviando las discusiones sobre el significado léxico de la sentencia y concentrándonos, en cambio, en el contexto en el que fue realizada, como Ranke quería decir, logramos una mejor comprensión.

Primero está el lugar de la afirmación en el texto de Ranke (1874), como conclusión de la siguiente frase:

Se había asignado a la historia la labor de juzgar el pasado, de instruir el presente para beneficio de los tiempos futuros [como hizo Voltaire, por ejemplo]. El presente estudio no asume en realidad tan alto cargo; simplemente quiere mostrar...

La palabra crucial aquí es «simplemente». Se trata de una cuestión acerca de la importancia y de la autoridad de la historia y de la fuerza social, política y

retórica del texto histórico. Tiene su propia fuerza retórica, despojando a la historia de sus aspiraciones hacia la filosofía y desaprobando para ella un papel como mito cultural y nacional.

Entonces hay una yuxtaposición del *zeigen* («mostrar») de Ranke y el *darstellen* («representar») de Humboldt. Se trata de una cuestión acerca de las poéticas del texto histórico y de los presupuestos epistemológicos a partir de los cuales surge.

Y el contexto más amplio es aquél de las discusiones generales sobre el objeto de la historia y el cambio que tuvo lugar durante esas discusiones de fe sobre la labor del historiador.

Humboldt subrayó astutamente el contraste de maneras historiográficas en su continuación del argumento:

La simple representación [de lo que tiene lugar] es, al mismo tiempo, la condición primera e indispensable para el trabajo y el mayor logro que será capaz de alcanzar. Visto desde esta perspectiva, el historiador parece ser pasivamente receptivo y reproductivo más que activamente inventivo.¹¹

«Verosimilitud» sugiere «vívido», mas esta expresión puede tener dos connotaciones bastante contrapuestas: por un lado, la manera como es o fue en la vida real, pero, por otra parte, para hacerlo vívido, el historiador debe insuflarle vida. Ésta es la estética clasicista de la representación y es la que Ranke, con su astucia, pretendía derrocar en dos palabras: «[er will] *bloss zeigen*».¹²

Por eso ganó su reputación como padre de la nueva historiografía profesional del siglo XIX, que iba a estar completamente fuera del ámbito de la literatura, una historiografía en donde la función del signo lingüístico era la de ser transparente al hecho histórico referido. Lord Acton, en su «Inaugural Lecture on the Study of History», declaró a Ranke como «el representante de una era que fundó el moderno estudio de la Historia. Él nos enseñó a ser críticos, a no colorear [por «no colorear» léase «no adornar con el estilo personal»], y a ser nuevos».

La pretensión de «no colorear», sin embargo, al igual que aquélla de «simplemente mostrar» cómo fueron las cosas en el pasado, se traiciona a sí misma. El enciclopedista francés Jean François Marmontel (1787) escribió:

Alguien ha dicho que el mejor estilo para el historiador es el que se asemeja al agua límpida. Pero si no tiene color en sí mismo, adquirirá de un modo natural el

¹¹ Parece serlo, pero, en realidad, eso no es sino la consecuencia; representar, crear ilusiones, simular, imitar (*mimesis*), todo ello en aras de la verosimilitud, constituye la laboriosa tarea del historiador, pero ha de llevarse a cabo mediante el trabajo con el texto.

¹² «[quiere] *simplemente mostrar*» [N. de T.].

de su tema, de la misma manera como el río asume la tinta de la arena que forma su lecho.

Quienes escribimos sobre historia de la música hemos creído, sin duda, que nuestros textos eran transparentes a sus objetos, pero, de hecho, nuestros textos se han impregnado de la tinta del lecho por el que fluye la corriente de nuestra tradición –la del lenguaje, los conceptos y los valores de nuestra tradición erudita–.

Según estaba escribiendo, me he acordado, por una frase en una reseña publicada recientemente en una revista sobre cine, de esta tensión que surge siempre que se presentan en público informes sobre eventos humanos ante cualquier medio. La reseña, de Maria Margaronis, se refiere a la versión cinematográfica de la novela de Louis de Bernière *La mandolina del capitán Corelli*, sobre la ocupación nazi de una isla griega. La autora describe una escena inicial en la que

Un grupo de paisanos se apiña en torno a una lista de bajas expuesta en la plaza del pueblo. Hasta este momento sólo hemos visto campesinos con aspecto de juglar que conversan en un inglés forzado e interpretan danzas folklóricas con una perfecta coreografía. Pero ahora un hombre mayor se desploma presa del dolor y se pone a gritar en su propia lengua: «¡Dios mío!, ¡Dios mío!, ¡mi hijo!, ¡han matado a mi hijo!». El momento se siente como real; mientras dura, es posible engancharse con la historia. Luego, volvemos al mundo de fantasía del apastelado mundo del anglo-hollywoodiense mundo del director John Madden, donde todas las mujeres son valientes y los niños mejores que la media, donde los italianos adoran la pasta y la ópera y los griegos tienen buen corazón y son espléndidos.

La famosa máxima de Ranke es especialmente famosa ahora porque la propuesta que parece lanzar y las preguntas que dicha propuesta parece suscitar se han reavivado recientemente en todos los campos históricos. Pero la expresión «*wie es eigentlich gewesen*»,¹³ como ocurre a menudo, fue utilizada fuera de su contexto por historiadores posteriores y pasó a ser tratada como un lema para una historia objetiva y científica. Sin embargo, eso no reflejaba la intención de su autor, que no era sino un alegato por una historiografía que consideraba que «toda época es inmediata a Dios. Su valor no reside en absoluto en lo que vendrá a partir de ella, sino en su propia existencia, en su propia y auténtica identidad». Esto tiene algo que ver con un precepto enunciado por el historiador de la literatura medieval Erich Aurbach (1949) en un discurso titulado «Vico y el historicismo estético». Desde el título Auerbach atribuye el concepto a Gianbattista Vico, en el siglo XVII:

¹³ «simplemente como ocurrió» [N. de T.].

Las obras de arte de diferentes pueblos y épocas, así como sus formas de vida [...] han de ser juzgadas, cada una de ellas, en función de su propio desarrollo, no en función de reglas absolutas sobre la belleza o la fealdad.

Ranke habló en nombre de una historia libre de visiones trascendentes de la historia del mundo y se fijó en lo individual y particular. Precisamente, el tipo de historiografía de la que, de manera explícita, quería desmarcarse Ranke ha dominado la interpretación histórica de la música hasta hace bien poco tiempo. Por mencionar sólo un caso extremo: en un libro de texto americano sobre historia de la música, ampliamente utilizado, las *Sinfonías de Londres* de Haydn y *Salomé* y *Elektra* de Richard Strauss son desvalorizadas considerándolas históricamente insignificantes, relegadas, en efecto, del curso principal de la historia de la música porque fracasaron en impulsar la música adelante y en leer las consecuencias de lo que se había hecho para saber lo que se debía hacer a continuación. Aquí se subordina lo individual y particular a una visión trascendente de la historia de la música. No se plantean cuestiones sobre la valoración de esas obras en el presente, ni sobre su recepción ni su significado entre y para sus contemporáneos.

No obstante, se pueden investigar estas cuestiones sobre la música del pasado y otras afines: ¿cómo se tocaba?, ¿cómo se concebían y cómo se percibían la música y su interpretación?, ¿qué papel desempeñaba [la música] en sus mundos y cómo afectó a esos mundos? ¿Cuáles fueron las intenciones de sus compositores?¹⁴ Se pueden encontrar muchos ejemplos de pruebas documentales que responden a estas preguntas en antologías como *Strunk's Source Readings in Music History* y en *Music Theory in the Nineteenth Century*, editada por Ian Bent, así como otras publicaciones individuales.

Me gustaría ofrecer un ejemplo concreto de lo que se puede considerar la indagación con la que comencé un estudio reciente (Treitler 2001):

Cuando Beethoven escribió las palabras *Largo e mesto* [amplio y melancólico –indicaciones nada precisas para el intérprete, en especial *mesto*–] al principio del segundo movimiento de su *Sonata para piano op. 10, n.º 3*, ¿cuál era su intención?

La investigación de este tema llevaba, en primer lugar, a la tradición de la palabra *mesto* como término musical, desde Zarlino a Roger Sessions pasando por Jacopo Peri, Telemann, C. P. E. Bach, Haydn, Beethoven, Chopin, Brahms, Bartók y, sin duda, otros compositores que desconozco. Parece que tales anotaciones, si se entienden como marcas de expresividad o como indicaciones

¹⁴ Pienso que podemos decir, con toda seguridad, que el tabú que crearon en torno a esta pregunta los críticos literarios modernistas e, imitándolos, los teóricos de la música, ha sido superado.

para la interpretación, sólo podrían tener significado en relación con tradiciones interpretativas. Pero se ha comprobado, a través del análisis musical, que es posible plantear la pregunta: «¿Cómo encuentra esta indicación su análogo en el material musical y en el proceso de la pieza?» En una especie de *excursus* sobre el lenguaje, sugerí que el uso que hace Beethoven de tales indicaciones nos muestra cómo el lenguaje normalmente mantiene una analogía con los objetos a los cuales se refiere, en lugar de representarlos. He hallado que Heinrich Schenker manifestó una concepción semejante en la idea de contenido musical que desarrolló en su edición crítica de las últimas sonatas de Beethoven (Schenker 1971). La «vida de las notas» es el contenido de la música, que coincide con los sentimientos del compositor, y las indicaciones, que, por supuesto, se hicieron cada vez más explícitas en las últimas obras, fueron las mediadoras de esta analogía. Y, por último, esta idea de contenido puede identificarse en escritos de principios del siglo XIX en una concepción romántica de la reflexión sobre la imagen del ser humano y su semejanza con las notas, una idea que, en último término, se enraza en el Barroco.

Un cuarto punto de partida viene a propósito si pensamos de nuevo en la valoración sobre las *Sinfonías de Londres* de Haydn y las últimas óperas de Strauss que mencioné hace un momento. Pienso que nuestra queja ante esto podría ser que fracasa «de un plumazo, en hacer justicia a las dimensiones histórica y estética de las obras», citando a Dahlhaus (1971). Más tarde, en el mismo pasaje, Dahlhaus señala que:

Es improbable que esta reconciliación tenga lugar jamás a menos que surja una interpretación que nos permita ver el lugar de una obra concreta en la historia mediante la revelación de la historia contenida en la propia obra —leyendo la naturaleza histórica de la obra a partir de su constitución interna—.

Es un comentario enigmático y hace cavilar acerca del modo como la constitución interna de una obra —¿sólo?, podríamos preguntar— puede revelar su naturaleza histórica.

Podría parecer que Dahlhaus se inspiraba para esta afirmación en Theodor Wieselgrund Adorno, si no en contenidos específicos, sí, al menos, de manera general. En un artículo titulado «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik» (Adorno 1932) escribió lo siguiente:

Aquí y ahora, la música no puede hacer más que representar, *en su propia estructura*, las antinomias sociales que también soportan la culpa de su aislamiento. Será lo mejor: cuanto mayor es la profundidad con que crea sus formas, mejor conforma el poder de tales contradicciones y la necesidad de superarlas socialmente —las antinomias de su propio lenguaje formal expresarán con mayor claridad las calamidades de la condición social y exigirán mejor un cambio en el encriptado guión del sufrimiento—. No incumbió a la música mirar fijamente a una sociedad inerme ante el horror. Su función social será satisfecha con mayor exactitud si los problemas contenidos en ella, en las *parcelas más*

íntimas de su técnica, se representan *en su propio material y de acuerdo con sus propias leyes formales*

Una exégesis de este principio parecería responder al ansia de reconciliación de Dahlhaus. Adorno reafirmó esta doctrina añadiendo que «de todas las tareas que nos aguardan en la interpretación histórica de la música, la relativa a Mozart será la más difícil y la más urgente» (Adorno 1962). En 1986 Susan McClary asumió ese reto en un artículo que quiero comentar porque puede ayudar a enfocar el problema que estoy planteando y porque recientemente se han publicado interesantes reacciones. En las conclusiones de este trabajo, McClary (1986) responde precisamente al cuarto punto de partida del cual he estado hablando: la búsqueda de un modelo de interpretación que contemple la música del pasado *en un pasado que es su presente*.

Una vez que se ha desmitificado a Mozart, se hace posible valorar sus composiciones conforme a las problemáticas de su propio tiempo e introducir su música en la actual crítica interdisciplinar de la cultura del siglo XVIII. [...] Recontextualizar nos exige [...] cejar en nuestra costumbre de escucharlo como intemporal y universal y situarlo con firmeza en la Viena de finales del siglo XVIII, conforme a un código musical según el cual sus elecciones compositivas tenían significado [esto es una referencia próxima a la interpretación semiótica, sobre la que volveré] [...]. Su música se convierte en una fuente histórica útil para redescubrir aspectos de su época [...]. Sus composiciones se convierten en inestimables *documentos* que nos garantizan acceder a aspectos de nuestra herencia cultural.

Esto es ciertamente un alegato por entender la naturaleza histórica de la música mediante el reconocimiento de la historia en sus contenidos y por reconocerla «en las parcelas más íntimas de su técnica», según la formulación de Adorno. Todavía en otro lugar del artículo escribe McClary que su interpretación «se ocupa de las maneras como se puede decir que significa la música de Mozart en las luchas y negociaciones *de hoy* sobre la definición cultural. [...] Mozart nos habla desde dentro de la Ilustración». Hasta aquí, bien. El artículo reconoce los dos puntos de partida y los dos objetivos que son operacionales en la interpretación histórica de la música y promete una síntesis.

Pero vayamos al centro de la cuestión. McClary escribe:

En el siglo XVIII, el estilo musical, las problemáticas concernientes a la tonalidad, el procedimiento de la sonata y el concierto, son los temas comunes a finales del siglo XVIII: la construcción narrativa de la construcción de identidad y la amenaza de alteridad, las relaciones entre la libertad individual y el orden colectivo, entre la razón objetiva y la subjetividad, entre la estabilidad y el progreso dinámico [...].

El género del concierto para piano es el que, de forma especial,

representa como espectáculo las tensiones dramáticas entre el individuo y la sociedad [...]. Y en este movimiento, en concreto, Mozart está representando (de

nuevo) los irresolubles dilemas y paradojas de una ideología que defiende tanto la armonía social como la libertad individual

Los episodios en el movimiento se describen de este modo:

El piano ha arrojado un peligroso guante –con su oposición afectiva a la tonalidad y los temas iniciales–: se ha situado a sí mismo como «Otro», más que como colaborador [...]. Están en juego nada menos que los cimientos del orden social [...]. La norma social gana la partida y acaba con la corriente «disidente», [mostrando] la fuerza autoritaria que la convención social puede ejercer si se enfrenta con inconformismos recalcitrantes [...]. El rebelde piano y su aventura ocupan el centro de la escena.

La obra, una parte del pasado, se presenta como una manifestación y representación de su mundo. No hay, en absoluto, ningún esfuerzo por presentar a la obra o a su compositor como partícipes de ese mundo, por doblegarlos en una descripción detallada –o incluso global– de ese mundo. Se impone que el significado sea inmanente en la obra y legible en ella misma. La obra es la única fuente para la exégesis de su significado y el único documento histórico que se lee para caracterizar su mundo. Sin embargo, la obra sólo produce la caracterización más general, sin detalles sobre la estructura social, sobre los dilemas sociales que se dice que representa o sobre el cariz de la relación de Mozart con la sociedad vienesa en que estuvo implicado durante la época en que compuso el *K. 453* –incluso si la interpretación pretende decir que la obra refleja esa relación, alejada de la antagonista que sería retratada, si es ésa la intención, como ha demostrado Maynard Solomon en su biografía de Mozart–. Y el artículo no aporta ningún indicio acerca de si Mozart representaba esas antinomias para sus contemporáneos en la medida como nosotros las apreciamos. Por supuesto, sabemos, por *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, que Mozart no dudaba en proyectar los conflictos sociales en su música. El propio tema muestra lo que quiere decir sobre la intención de la interpretación: que no se ha hecho ningún esfuerzo por suplir estas lagunas con ningún otro material histórico que no sea el propio texto musical. Y esto nos lleva a una cuestión más amplia: ¿qué se reivindica realmente en esta interpretación? Este asunto me hace reiterar vivamente mi consejo sobre la claridad de objetivos e intenciones al interpretar música.

Paso ahora a un trabajo de Jeffrey Kallberg (1998), que valoro por su advertencia sobre dicha «lectura» de la música –de ninguna manera debido a una aversión a su tipo de tema-materia o al alcance de su contenido más allá del corazón de la música, una aversión que es evidente en otros comentarios a los que aludiré brevemente– y, en especial, debido a la alternativa que demuestra. Escribe sobre interpretaciones cuyos contenidos se concentran en la sexualidad en la música, pero sus observaciones se pueden aplicar también a cualquier otro contenido social, cultural o psicológico. Recordaré, con un breve comentario, el segundo párrafo del artículo:

Los significados sexuales en la música han interesado últimamente a diversos musicólogos. Sin embargo, los resultados de sus estudios han sido generalmente decepcionantes, sobre todo cuando intentaron elaborar interpretaciones relacionadas con la «sexualidad» y el «deseo» en trabajos instrumentales. Tres suposiciones problemáticas los hacen descarrilar. Primero, asumen que los métodos del análisis formalista permiten un acceso sin intermediarios a las nociones de «sexualidad» y «deseo» que supuestamente están fijadas en las obras sometidas a examen, es decir, equiparan deseo a, digamos, cierre armónico y cierre armónico a, por ejemplo, orgasmo. Este tipo de analogías, sin filtrar histórica o críticamente, producen lecturas crudamente literales del sexo y de la música.¹⁵

De vuelta a Kallberg (1998): por otra parte, tienden irreflexivamente a considerar «sexualidad» y «deseo» como discursos universalistas. Al hacer esto, se arriesgan a imponer estructuras de entendimiento actuales a culturas en las que estos conceptos, en el caso de que se utilizasen, deberían ser planteados de un modo muy distinto.¹⁶ Y finalmente, toman como punto de partida la presunta orientación sexual del compositor. Leen, entonces, la «sexualidad» del compositor como un texto que, de algún modo, se traduce en la partitura haciéndose, así, perceptible a través del análisis formalista. Pero esto equivale a

¹⁵ Comentario: la idea de que la «sexualidad» o el «deseo» o alguna otra característica cualitativa pueda ser «fijada» en un texto musical no es, en principio, totalmente nueva. Si puede ser fijada a un texto musical se puede fijar a una pintura abstracta, a una estructura arquitectónica o a cualquier otro artefacto cultural. Esto equivale al esencialismo historiográfico que sustenta la «historia cultural» (*Kulturgeschichte*), que procede de Hegel, quien declaró en su «Discurso sobre la filosofía de la Historia», de 1832, que «cada paso en el mundo de la historia [p.ej.: la evolución del conocimiento del espíritu de su propia libertad] participa de un sello común con su religión, su constitución política, su ética social, su sistema legal y sus costumbres, y también con su ciencia, su arte y sus habilidades técnicas».

Lo que sobrevivió de esta doctrina tuvo que ser purgado, a la postre, de la metafísica de Hegel, tal como formuló en 1888 el historiador Heinrich Wölfflin (*Renacimiento y Barroco*): «Explicar un estilo no puede significar nada sino [...] demostrar que sus formas no dicen, en su lenguaje, nada que no haya sido dicho por los otros portavoces de la época». Y el proceso interpretativo que tenemos a la vista es básicamente la exégesis que instauró esta tradición del siglo XIX.

¹⁶ Comentario: esto centra nuestra atención sobre una contradicción fundamental que nos expone a caer en engaño, en una interpretación del contexto, en caso de que no seamos capaces de dilucidar si los significados que leemos de las fuentes habrían sido entendidos del mismo modo por las culturas que las produjeron y las usaron. Depende de si escuchamos lo que nos dicen los objetos o si, por el contrario, hacemos de ventrílocuos. El riesgo radica en que creamos ficciones sobre la música del pasado, algo similar a esas grabaciones de canto gregoriano de estilo *New Age*, sólo que éstas no se han presentado al público como representaciones fidedignas de esa música. El artículo de Kallberg demuestra que este tipo de investigación está condicionada por los recursos, habilidades y responsabilidades del historiador de la música.

permitir que la figura del compositor condicione la interpretación de una manera que no resiste el escrutinio histórico o hermenéutico.¹⁷

Hay un artículo de Barbara Milewski (1999) que proporciona datos muy valiosos para tratar estos temas. Los románticos comentarios que hace Liszt de las mazurkas de Chopin según las cuales éstas habían asimilado el espíritu del campesinado polaco constituyen la principal fuente de difusión de este tópico para la literatura biográfica y crítica de Chopin y su música y, por supuesto, han ejercido una notable influencia sobre la interpretación de dicha música. Bartók negó tajantemente que Chopin hubiese tenido el menor contacto directo con la música de los campesinos. De todo háy que sacar provecho para la crítica-ideología que con dificultad funciona hasta hoy. Milewski traza el proceso de gestación del «mito» y muestra cómo alimentó el gusto de las sofisticadas audiencias urbanas por el nacionalismo (en los Estados Unidos, durante los años sesenta, se habría llamado «toque radical»). Pero Milewski dice que el rechazo de Bartók fue demasiado lejos, señala la correspondencia de Chopin que claramente confirma su contacto con la música de los campesinos y, esto es lo interesante, muestra que, en cualquier caso, no habría tenido que aventurarse al campo para oír cuartas aumentadas y escalas modales. Milewski podría haber ido más allá, valiéndose de las grabaciones de música de campesinos polacos recientemente realizadas con las que uno se da cuenta de que la inspiración de Chopin podría haber tomado de estas músicas mucho más que las cuartas aumentadas, las escalas modales y los segundos tiempos acentuados. Pero la lección es que, como demuestra Milewski, se debe hacer algo más que simplemente abordar los tópicos y leer luego el carácter «campesino-polaco» de las partituras de las mazurkas.

En un comentario sobre la interpretación de McClary acerca del movimiento del *Concierto*, Harold Powers (1994) puso en duda las lecturas de la música que se traducen en términos de «discurso social». Lo más importante, y a la vez lo más sencillo, es su demostración de que el movimiento no tiene dos, sino tres protagonistas —el piano, las cuerdas y los instrumentos de viento—, como suele ser lo habitual en los conciertos para piano de este periodo que, precisamente, no se contrastaron en el artículo de McClary. Luego se cuestiona el carácter «desviado» del piano al mostrar que los vuelos armónicos del piano que se consideran «irracionales» no son sino progresiones a través del círculo de las quintas. Y se cuestiona su carácter «rebelde» mostrando que a menudo son las cuerdas, y no el piano, las que conducen al piano hacia regiones

¹⁷ Comentario: este procedimiento tampoco es nuevo. Ha estado, ciertamente, con nosotros desde el siglo XIX, cuando la biografía y la personalidad del compositor —a menudo mitificadas— condicionaban la interpretación de su música, como en la caracterización que hace Wagner de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven como un acto heroico. *Vid.* Burnham 1995.

armónicas distantes. La crítica continúa con minucioso detalle analítico. Al final, Powers atribuye estas lecturas incorrectas de la música a la prioridad otorgada a los planteamientos sociológicos, que escoge, en vez de otros, como enfoque para la lectura de la música. Powers entiende esto como una interpretación que sirve los intereses de finales del siglo XX (la de McClary), dependiente de una teoría sociológica de principios del siglo XX (la de Adorno), que, a su vez, se basa en una teoría social del siglo XIX (la de Marx). La ambición por situar la obra firmemente en su entorno contemporáneo —por historizarla— no se ve cumplida, pero eso no equivale a decir que se trata de una ambición más allá del alcance de la investigación.

También Joseph Kerman escribió (Kerman inédito) una interpretación de este mismo movimiento que contrasta con la interpretación de McClary. De nuevo cuestiona algunas de sus lecturas de la música y atribuye lo que considera expresiones infelices —«donde McClary entiende mal la historia o no acierta a reconocer la complejidad de la música»— a la prioridad otorgada a la lectura sociológica, que él denomina «ideología», a la que, por otra parte, no presta atención.¹⁸ Pero en general le gusta la interpretación de McClary *justo porque* el texto musical constituye su única fuente. No lo dice de ese modo y escribe: «Lo que me gusta de la lectura sobre el Andante de Mozart que hace McClary es la calidad de su respuesta a la música».

Kerman también interpreta el movimiento como un discurso, o, como dice él, como una «narración». Pero sólo musical. Su lenguaje interpretativo está sacado del vocabulario descriptivo de la música, de los estados físicos y emocionales y sus relaciones, del vocabulario de las descripciones de las interacciones humanas y de la descripción narrativa. Es intuitivo, subjetivo, asistemático. No se teje ningún hilo de conexión con el mundo del *Concierto* más allá de sus límites. Podríamos preguntarnos cuál es la diferencia entre hablar de «el rechazo convulsivo del piano ante la propuesta [que constituye el lema del movimiento]», como hace Kerman, y la orientación que adopta McClary para el mismo pasaje.

Desde luego es deliberadamente desviado [...]. Choca contra la placidez ofrecida por el grupo, rechaza formar parte de él [...], el piano ha arrojado [...] un peligroso guante: se ha situado a sí mismo como «Otro», más que como colaborador, respecto a la narración de la orquesta.

Este lenguaje está encriptado, aunque no de un modo excesivamente enmarañado, para remitir los pensamientos del lector hacia las fuerzas sociales, las luchas de poder, etc., todo ello de manera explícita, tal como he descrito.

¹⁸ Me parece sorprendente que Kerman y Powers, dos eminentes historiadores de la música, hayan ignorado, ambos, las intenciones del trabajo de McClary en tanto que historia, excepto para refutarlas.

Kerman evita toda sombra de «ideología». Pero en su texto no resulta nada evidente cuál es la razón para permitir una interpretación basada en la terminología de estados emocionales mientras se rechazan aquellas interpretaciones basadas en lo social. Difícilmente podemos evitar la conclusión de que esto, también, es un tipo de «ideología». Y ésta es precisamente el tipo de concesión que me hace remontar de nuevo hasta el consejo que doy a los estudiantes: sed tan claros como podáis con vosotros mismos y con los demás en cuanto a cuáles son vuestras metas al interpretar la música, qué marco de referencia escogéis y por qué, y qué obligaciones conlleva todo eso.

Adorno publicó otro artículo que incluye varios pequeños bosquejos interpretativos (Adorno 1930) que difícilmente se reconocerían escritos por la misma pluma de «La condición social de la música» dos años después. De hecho, se parecen más a la interpretación de Mozart que hace Kerman, debido a su imaginativo uso de la analogía y de la metáfora y por carecer de referencia alguna a los mundos de la música que interpretan. En un párrafo introductorio, que resumo, Adorno esboza un papel para la hermenéutica que podría revivir su práctica, ya que escribe:

Con buen criterio, se ha proscrito la hermenéutica porque hizo retroceder los contenidos de la música hasta los límites [...] de la experiencia subjetiva y [la emoción] [...]. No obstante, la crítica de la hermenéutica y de la subjetividad ha ido demasiado lejos, sacrificando la auténtica objetividad. La música ha sido despojada de sus contenidos [...], que siempre han estado ligados a su material y a su constitución técnica interna. Estos contenidos no deberían ni aislarse como contenidos «ideales» que rodean la forma, ni disiparse en el vago concepto de «estilo» [...]; sino que los auténticos contenidos de la música siempre están ligados a su material y a su constitución técnica interna.¹⁹

Aquí Adorno se prepara para lo que supondría, en un estudio más detenido, una decepción. Invierte sus esperanzas sobre la hermenéutica en la consideración de los afectos (los *Affekten*) como materiales interpretables, en lugar de los sentimientos de los autores inferidos a partir de las obras o de las asociaciones con que los oyentes responden a éstos. El modo como plantea que las obras del pasado ya no pueden hacerse presentes consiste en que se refieren sólo de modo indirecto y fragmentario a los afectos que conforman su esencia. La antigua energía de las obras sólo es visible hoy como espacios vacíos que se han desvanecido, espacios que el material sonoro ya no puede llenar. «La interpretación hermenéutica debe dirigirse hacia este espacio vacío».

Recordaré sólo algunas frases del ejemplo de Adorno, una interpretación del último movimiento del *Concierto para piano en La Mayor, K. 488* de

¹⁹ En otro lugar, Adorno escribió que Schenker «había cortado el nudo gordiano y había mostrado que forma y contenido son inseparables».

Mozart. Posiblemente les sorprendan, viniendo del hombre que dio ímpetu a Susan McClary para su trabajo:

El grupo conclusivo del *finale* del *Concierto para piano en La Mayor* de Mozart: por arriba, un punto de órgano con una figura acompañante que oscila mecánicamente entre la tónica y la dominante con una melodía que realmente sólo porta por un segundo el movimiento del precedente, para, de repente, sin extinguirse, dividirse en motivos más pequeños; ese grupo conclusivo, cuyo denso mecanismo acaba definitivamente con el desarrollo y con la dinámica que se recordaba del movimiento, como si su conclusión quisiese devanar el tiempo que antes fluía en libertad; cuánto se parece al reloj con que los filósofos del siglo XVIII identificaban su propio mundo, que en un principio un devoto constructor puso en movimiento para abandonarlo ahora, confiando en su mecanismo. Es un mecanismo mágico, un espectador desconocido que muestra el tiempo desde fuera mientras él mismo controla el tiempo en el que está encerrado. Dentro, todo permanece igual. El mundo es un sueño de su durmiente constructor. Pero cuando el reloj del grupo conclusivo de Mozart comienza por tercera vez en la coda, cuando su sonido metálico comienza suavemente a infiltrarse en la fría subdominante, entonces sucede como si el medio olvidado mecanismo hubiese afectado al maestro, como si éste hubiese sido apresado, despojado de sus riendas: el tiempo se autoriza a sí mismo con el poder del reloj y, reconciliado, toca para sí mismo su epílogo antes de que caiga el silencio.

Fuese o no consciente de ello Adorno, el concepto de los afectos se encontraba en el corazón de la «Musical Hermeneutics» de Hermann Kretzschmar, el iniciador de esta tendencia. Y su idea ha sido recuperada más recientemente por Susan McClary (1993) y por algunos nuevos teóricos de la semiótica musical (Agawu 1991). Expreso mi desacuerdo porque se ha exagerado la idea de que en la tradición clásica o del Barroco (McClary ha escrito acerca de «los códigos semióticos comunes de la música clásica europea», trasladando el concepto a Brahms) los compositores disponían de un lenguaje de expresión musical codificado inteligible para sus oyentes mientras se usó y transmitió, lo que no son sino ilusiones en cuanto a la búsqueda de un significado semántico en música. De hecho, Kretzshmar fue el inventor del término *Affektenlehre* («teoría de los afectos») y, mientras numerosos teóricos del siglo XVII se ocupaban de establecer categorías y describir afectos, no se estableció ningún sistema uniforme ni se estableció ninguna forma como base para la composición musical.

Desde otra perspectiva Jeffrey Kallberg (1998) ha escrito que

la apelación a los códigos semióticos de cualquier tipo de disciplina, debido a que en la mayoría de las aplicaciones críticas estos códigos vienen a representar una especie de análisis estructural profundo en segundo grado, y, por lo tanto, ya no se basan en lo social más que otras teorías reduccionistas.

El último estudio musicológico que quiero comentar es un reciente artículo de título fascinante (Kramer 1998). Comienza con un ataque provocador:

Todo el mundo sabe que hay una marcha turca en el finale de la Novena Sinfonía de Beethoven, pero nadie parece opinar que el hecho merezca una destacada atención. Quizás esto se deba a que el *alla turca* es un tópico tan bien establecido en el idioma del clasicismo vienés que no parece exigir ninguna explicación.

Kramer continúa sugiriendo un motivo fisiológico por parte de aquellos de nosotros que hemos obviado este asunto al tratar de la *Novena sinfonía*: «Quizás el tópico turco crea cierta incomodidad cuando llama a las puertas de la obra maestra vienesa definitiva». Esta insinuación se repite en referencia al estudio de la pieza realizado por Donald Francis Tovey:

Tovey huye del carácter nacional de este pasaje [...]. Lo que resueltamente no dirá es que [la marcha] es una representación de lo que, cuando se compuso la sinfonía, seguía vigente como una militancia no europea, incluso antieuropea.

Y la etiología de este temor represivo se remonta a la valoración que inició su recepción crítica de esta sinfonía, que escribió Friedrich Kanne en 1824 y donde se incluyen comentarios como «ya ejemplifica este nerviosismo antiturco».

Debo identificar varios pasos discutibles que ha dado este autor en lo que acabo de citar sumariamente. Primero, habla del pasaje como «el *alla turca*», aunque Beethoven lo marcó como «*alla marcia*». En realidad, podemos comprender el sentido en que *podemos* traducir eso como *alla turca* en el contexto de la vida musical del siglo XIX y hablaré de ello en un momento. Pero quizás sea importante identificar el pasaje con el lenguaje que escogió el compositor. Hay una forma particular de la pregunta general que estoy planteando aquí: ¿tenemos la obligación de permitir que los actores de nuestras historias hablen por sí mismos, estemos o no de acuerdo con lo que dicen? Si no lo hacemos, ¿acaso no actuamos tal como ha descrito Susan Sontag bajo el encabezamiento de «interpretación», revisando los textos históricos para adaptarlos a nuestros propios intereses? En segundo lugar, a pesar de haber hecho la traducción, el autor se persuade a sí mismo de que la etiqueta «*alla turca*» oculta «el carácter nacional» de la música. Eso depende, de nuevo, del significado que tal expresión hubiese tenido para el público de Beethoven. Juzgando desde la interpretación más alejada del autor, parecería que éste entiende «*alla turca*» como una expresión del carácter nacional de la música turca, del mismo modo como se podría decir «*alla francese*», «*alla tedesca*», «*alla hispana*» para identificar la música que encarnase el carácter nacional de la música de Francia, Alemania y España. Ignoro qué música turca característica habrá oído que le suene como la marcha de Beethoven. Yo no he oído ninguna. Pero, evidentemente, está convencido de que *si lo he hecho*, como los otros críticos que han escrito sobre la pieza, y en realidad todos hemos evitado enfrentarnos con este episodio turco por razones fisiológicas o políticas. Éste es,

hasta ahora, el tercer paso conflictivo en la interpretación y clarifica el camino, para que lo sigan otros, que conduce al último extremo de la interpretación.

En este momento revela el autor el auténtico significado de la representación de Beethoven, no sólo en el *alla marcia*, sino en toda la obra, comenzando por la lectura del pasaje, en una sarta de asociaciones semióticas, como un signo: de la música turca con el Este musulmán, los enanos que custodian el harén turco en el poema «Don Juan» de Byron (al que se alude en el título del artículo), y a la otra virilidad fanática, poderosa, anárquica y feroz de Oriente. Estas asociaciones se van tejiendo en una síntesis de la Grecia clásica y las orillas orientales para constituir «los impulsos históricos mundiales de la *Novena Sinfonía*».

Esta virtuosística actuación plantea muy bien el problema que estoy proponiendo. Es un ejercicio de hermenéutica, por usar el término ahora en boga, o de filología, por citar la gran tradición de erudición humanística que procede de Gianbattista Vico en el siglo XVII, en el que uno comienza con el análisis de un texto cuyo significado se pone en duda y prueba su significado mediante la elaboración de asociaciones en todas las direcciones de la cultura en la que se creó. El producto, entonces, es un retrato no sólo del significado del propio texto, sino del carácter de la cultura como un conjunto. Y para estar seguros en este caso, la síntesis que llegó como una caracterización de esa cultura no parece ser completamente reconocible. Quiero resaltar mi referencia a las tradiciones interpretativas más antiguas de la hermenéutica y de la filología para expresar cierto escepticismo sobre las reivindicaciones encarnadas bajo las actuales etiquetas de «nuevo historicismo», «nueva filosofía de la historia» y «nueva musicología».

Nos enfrentamos a los problemas cuando regresamos a los fundamentos de la interpretación. Incluso pasando por alto el hecho de que se ha revisado tácitamente la caracterización del pasaje de Beethoven en cuestión, deberíamos preguntarnos en qué sentido la música de dicho pasaje podría haber sido entendida por sus contemporáneos como «turca», ya que éste es el presupuesto en el que se basan todas estas asociaciones. Citaré tan sólo algunas pistas. El *opus 91* de Beethoven, la sinfonía *La victoria de Wellington*, se publicó en 1816 según la orquestación del compositor y, al mismo tiempo, como una transcripción para conjunto de viento cuyo título reza *La victoria de Wellington, arreglada como música turca*. Hacia 1800, se construían muchos fortepianos con un pedal que accionaba címbalos o campanas, un triángulo y una baqueta que golpeaba la caja de resonancia o un bombo de verdad. Se llamó a este dispositivo «música turca». Las bandas militares austríacas de instrumentos de viento y percusión se denominaron «turcas» hasta la Primera Guerra Mundial independientemente del repertorio que tocasen y en Noruega este tipo de bandas militares (no sus repertorios) se han llamado «música jenízara» o «música

invenciones y ficciones inspiradas en costumbres y creencias similares a las que he mencionado antes, que, no obstante, se dieron a conocer con la franca convicción de satisfacer las virtudes de un estudio basado en la razón y en la observación objetiva. Ahora que el ejercicio de la imaginación histórica está más abierto, nos corresponde determinar cuáles son nuestras metas y reflexionar sobre los compromisos que debemos asumir por ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1930). «Hermeneutik». *Anbruch*, 12.
- ADORNO, Theodor W. (1932). «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik». *Zeitschrift für Sozialforschung*.
- ADORNO, Theodor W. (1962). *Einleitung in die Musiksoziologie: zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- AGAWU, Kofi (1991). *Playing With Signs*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- APEL, Willi (1958). *Gregorian Chant*. Bloomington, Indiana: University of Indiana Press.
- AUERBACH, Erich (1949). «Vico and Aesthetic Historicism». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8.
- BENT, Ian [ed.] (1996). *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURNHAM, S. (1995). *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press.
- COLLINGWOOD, R. G. (1956). *The Idea of History*. Oxford: Oxford University Press. [Trad. esp. de Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos (1965): *Idea de Historia*. México: Fondo de Cultura Económica]
- DAHLHAUS, Carl (1971). *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Greg. [Trad. esp. de Nélida Machain (1997, 1ª ed.): *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa]
- DAHLHAUS, Carl, «Gibt es die Musik?». Traducido al inglés (1998) como «Music-or Musics?». En *Strunk's Source Readings in Music History* (Leo Treitler, ed. general). New York: W. W. Norton.
- DILTHEY, Wilhelm (1969). «The Understanding of Other Persons and Their Life Expressions». En *Theories of History* (Patrick Gardiner, ed.). New York: The Free Press.
- ELIOT, T. S. (1975). «Tradition and the Individual Talent». En *Selected prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt, Brace, and Javanovich/Farrar, Strauss, and Giroux.
- FISKE, Charles (1994). «What Might Schubert's Last Sonata Hold?». En *Music and Meaning* (J. Robinson, ed.). Ithaca: Cornell University Press.
- GOMBRICH, Ernst H. (1963). *Meditations on a Hobby Horse*. London: Phaidon Press. [Trad. esp. de José María Valverde (1968): *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral].
- GOMBRICH, Ernst H. (1965). *Art and Illusion*. New York: Pantheon. [Trad. esp. de Gabriel Ferrater (1982, 2ª ed.): *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili].

- HANSLICK, Edward (1990). *Vom Musikalisch-Schönen*. Mainz: Schott. [Trad. esp. de Alfredo Cahn (1977, 3ª ed. rev.): *De lo bello en música*. Buenos Aires: Ricordi Americana].
- HEMPEL, Carl. «The Function of General Laws in History».
- HOBBSAWM, Eric (1997). *On History*. London: Weidenfels & Nicolson.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1967). «The Historian's Task». *History and Theory*, 6.
- KALLBERG, Jeffrey (1996). «Small Fairy Voices: Sex, History, and Meaning in Chopin». En *Chopin at the Boundaries*. Cambridge: Harvard University Press.
- KALLBERG, Jeffrey (1998). *The Harmony of the Tea Table*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KERMAN, Joseph (inédito). «The Slow movement of Mozart's Piano Concerto K. 453» [Paper].
- KRAMER, Lawrence (1992). «The Musicology of the Future». *Repercussions*, I.
- KRAMER, Lawrence (1998). «The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's "Ode to Joy"». *19th Century Music*, XXII/1: 78-90.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1972). «History and Dialectic». En *The Structuralists from Marx to Lévi-Strauss* (Richard y Fernande de George, eds.). Garden City: Doubleday.
- MALRAUX, André (1952-1954). *La Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*. Paris: Galimard.
- MARMONTEL, Jean Francois (1787). *Eléments de Littérature, Vol. IV*. Paris.
- MCCLARY, Susan (1986). «A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart's Piano Concerto in G Major, K. 453, Movement 2». *Cultural Critique*, 4.
- MCCLARY, Susan (1993). «Narrative Agendas in "Absolute" Music: Identity and Difference in Brahms' Third Symphony». En *Musicology and Difference* (Ruth Solie, ed.). Los Angeles: University of California Press.
- MEYER, Leonard (1967). «The End of the Renaissance?». En *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- MILEWSKI, Barbara (1999). «Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk». *19th Century Music* XXIII/2: 113-135.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, (1984). *Proust Musicien*. Paris: Christian Bourgeois.
- PANOFSKY, Erwin (1955). «The History of Art as a Humanistic Discipline». En *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Doubleday Press. [Trad. esp. (1983): *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma].

- POWERS, Harold (1995). «Reading Mozart's Music: Text and Topic, Sense and Syntax». *Current Musicology* 57: 5-44.
- PROUST, Marcel (1913-1922). *A la recherche de temps perdu*. [Trad. esp. de Pedro Salinas, José María Quiroga Pla y Fernando Gutiérrez (1964-1968, 2ª ed.): *En busca del tiempo perdido*. Barcelona: Plaza & Janés].
- RANKE, Leopold von (1874). *Geschichte der romanischen und germanischen Völker*. Leipzig.
- REICHENAU, Herman of [Hermannus Contractus] (1936). *Musica Hermanni Contracti* (Leonard Ellinwood, ed. y trad.). Rochester: Eastman University Press.
- ROBINSON, Jenifer [ed.] (1994). *Music and Meaning*. Ithaca: Cornell University Press.
- RUSSELL, Bertrand (1912). *The Problems of Philosophy*. London [Trad. esp. de Joaquín Xirau, con prólogo de Emilio Lledó (1986, 9ª ed.): *Los problemas de la filosofía*. Barcelona: Labor].
- SCHENKER, Heinrich (1971). *Beethoven, Die Letzten Sonaten, Erläuterung Edition*. Vienna: Universal Edition.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1995). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zürich: Heinrichshoffen Verlag. [Trad. esp. (2002): *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: RBA, col. «Biblioteca de los grandes pensadores» (2 vols)].
- SMALL, Christopher (1988). *Musicking*. Hannover: University of New England Press.
- SOLOMON, Maynard (1995). *Mozart: A Life*. New York: Harper Collins.
- SONTAG, Susan (1966). *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux [Trad. esp. de Horacio Vázquez Rial (1996, 2ª ed.): *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara].
- STROHM, Reinhard (1993). *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TAINÉ, Hyppolyte (1963-1964 [1864]). *Histoire de la Littérature Anglaise*. Paris: L. Hachette [trad. esp. de José de Caso (1945): *Historia de la literatura inglesa*. Buenos Aires: America Lee].
- TARUSKIN, Richard (1995). *Text and Act*. New York - Oxford: Oxford University Press.
- TREITLER, Leo (1991). «The Politics of Reception». *Journal of the Royal Musical Society*, 116 [Reimpreso en TREITLER, Leo (previsto para 2003). *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it was Made*. Oxford: Oxford University Press].