



**CRITERIOS HERMENÉUTICOS Y ELEMENTOS
DIFERENCIADORES EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL**

–Estudio comparativo de distintas interpretaciones de la

Misa en si menor de J. S. Bach–

TESIS DOCTORAL

José Carlos Carmona Sarmiento

Director: Dr. D. José Luis López López

-Catedrático de Filosofía de la Universidad de Sevilla-

Sevilla, 2006

*A mi profesor de Bachillerato D. Rafael Enríquez,
que me enseñó a amar las Humanidades;
y a mi padre, que siempre ha sabido qué era lo importante.*

CRITERIOS HERMENÉUTICOS Y ELEMENTOS DIFERENCIADORES EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

–Estudio comparativo de distintas interpretaciones de la
Misa en si menor de J. S. Bach–

ÍNDICE

-PRESENTACIÓN

I PARTE

-INTRODUCCIÓN

-POSICIONAMIENTOS

-UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO “INTERPRETACIÓN”

-LA APORTACIÓN HERMENÉUTICA

-UN APÉNDICE DE INCONGRUENCIAS

-INTERPRETACIÓN MUSICAL. DEFINICIÓN, CONCEPTOS, LÍMITES. FUNDAMENTOS DE LOS CRITERIOS

-CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

A) INTERPRETACIÓN LITERAL. EL SENTIDO PROPIO DE LOS SIGNOS MUSICALES

–A favor de la literalidad

–Contra la literalidad

- La visión de los músicos
- La visión de los teóricos
- La visión de los pensadores

B) INTERPRETACIÓN SUBJETIVA (LA VOLUNTAD DEL COMPOSITOR)

–A favor de la interpretación subjetiva (la voluntad del compositor).

- La visión de los músicos
 - La visión de los compositores
 - La visión de los intérpretes
- La visión de los teóricos y pensadores

–En contra de la interpretación subjetiva

- La visión de los músicos
- La visión de los teóricos
- La visión de los pensadores

C) INTERPRETACIÓN HISTORICISTA. LA RECONSTRUCCIÓN DE CÓMO SE TOCÓ Y OYÓ EN LA ÉPOCA (HISTORICISMO)

–Introducción

–A favor (de la reconstrucción de cómo se tocó y oyó)

–En contra (de la reconstrucción fiel del original. Tal cómo se tocó y oyó en su época)

D) INTERPRETACIÓN OBJETIVA. EL ESPÍRITU Y LA FINALIDAD DE LAS OBRAS

–A favor

- La visión de los músicos

–En contra (el sentido no existe)

E) INTERPRETACIÓN LIBRE. LIBERTAD INTERPRETATIVA (LA VOLUNTAD DEL INTÉRPRETE)

–A favor:

–En contra:

–UN APÉNDICE TEATRAL PARA EL QUINTO CRITERIO

F) INTERPRETACIÓN ADAPTATIVA
-COROLARIO SOBRE LOS SEIS CRITERIOS

II PARTE

ELEMENTOS QUE CONDICIONAN EL RESULTADO SONORO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

A) LOS QUE AFECTAN A LOS INTÉRPRETES

1. La edad de los intérpretes
2. La configuración física de los intérpretes
3. La capacidad técnico-musical de los intérpretes
4. El carácter o temperamento de los intérpretes
5. La procedencia geográfica y, por tanto, cultural de los intérpretes
6. La formación intelectual de los intérpretes
7. La creencia religiosa de los intérpretes cuando la música que se interpreta es religiosa
8. El estado anímico y físico de los intérpretes
9. La remuneración de los intérpretes
10. El conocimiento teórico, formal y armónico de la obra a interpretar
11. El conocimiento del sentido de la obra a interpretar (si la tuviere)
12. El conocimiento y aceptación o no del gusto de la época
13. El distanciamiento histórico con la época de procedencia de la obra
14. El número y forma de los ensayos
15. El público presente: su número, su actitud
16. Edición

B) LOS QUE AFECTAN AL TIMBRE

17. Material del que está construido
18. La construcción del propio instrumento.
19. Tamaño (dentro de su especie)
20. Utilización de voces blancas de niños, de mujeres o de contratenores
21. El sistema de afinación
22. La altura de la afinación elegida (diapasón)
23. Método de producción del sonido:
 - 23.1. Técnica del intérprete en la producción del sonido y el ataque de notas y de expresión (articulación) en general.
 - 23.2. Forma de utilización del *vibrato*
24. Empaste de las voces e instrumentos
25. Canal de transmisión del sonido: acústico o eléctrico
26. Las condiciones técnicas de la grabación.
27. El espacio escénico para la representación (teatro, iglesia, auditorio moderno, estudio de grabación, espacio abierto, etc.), sus condiciones ambientales (temperatura, humedad, etc.) y su acústica
28. El tamaño y distribución de la plantilla coral
29. El tamaño, selección y distribución de la plantilla orquestal
30. Formación del continuo
31. Colocación de solistas
32. La sustitución de unos instrumentos por otros

C) LOS QUE AFECTAN A LA DINÁMICA

33. Matices
34. Último acorde

D) LOS QUE AFECTAN A LA TEXTURA

- 35. Concepción de las texturas (horizontal o vertical)
- 36. El equilibrio musical otorgado a los distintos planos sonoros por los intérpretes.
- E) LOS QUE AFECTAN AL RITMO
 - 37. La distinta comprensión y ejecución de los diferentes *tempi* musicales.
 - 38. La utilización del *rubato*
 - 39. *Ritardando* final
 - 40. La comprensión del tipo de compás
 - 41. Duración de las notas
 - 42. Calderón
- F) LOS QUE AFECTAN A LA MELODÍA
 - 43. Articulación
 - 44. Expresividad del cuerpo
 - 45. Configuraciones de la ornamentación (adornos, añadir trinos no escritos)
- G) LOS QUE AFECTAN AL SENTIDO EXPRESO DE LA OBRA
 - 46. La comprensión del sentido programático de la obra (cuando lo tuviere)
 - 47. El conocimiento de la lengua que se canta
 - 48. El conocimiento del sentido del texto que se canta.
 - 49. La distintas funcionalidades otorgadas a la ejecución (litúrgica, lúdica, ambiental, etc.)
- H) LOS QUE AFECTAN A LA FORMA
 - 50. La aceptación de las repeticiones de períodos establecidas en la partitura.

III PARTE

MISA EN SI MENOR (BWV 232) DE JOHANN SEBASTIAN BACH. ANÁLISIS DE TRES DISTINTAS INTERPRETACIONES

–Elección de la obra y de las versiones

–Versión a) (“original”)

- La orquesta
- El coro
- Los solistas

–Versión b) (“romántica”)

- La orquesta
- El coro
- Los solistas

–Versión c) (“historicista”)

- La orquesta
- El coro
- Los solistas

–**MISA EN SI MENOR DE J. S. BACH**

–**ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DIFERENCIADORAS DE CADA UNA DE LAS VERSIONES**

* **I SECCIÓN**

–**Kyrie**

1. *Kyrie eleison*

1.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

1.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- 1.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”)
Nantes.
2. *Christe eleison*
- 2.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”)
Leipzig.
- 2.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”)
Baviera.
- 2.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”)
Nantes.
3. *Kyrie eleison*
- 3.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”)
Leipzig.
- 3.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”)
Baviera.
- 3.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”)
Nantes.
- Gloria**
- 4 y 5.- *Gloria in excelsis/Et in terra pax*
- 4 y 5.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”)
Leipzig.
- Primera parte: *Gloria in excelsis*.
-Segunda parte: *Et in terra*.
- 4 y 5.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”)
Baviera.
- Primera parte: *Gloria in excelsis*.
-Segunda parte: *Et in terra*.
- 4 y 5.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”)
Nantes.
- Primera parte: *Gloria in excelsis*.
-Segunda parte: *Et in terra*.
- 6.- *Laudamus te*
- 6.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”)
Leipzig.
- 6.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”)
Baviera.
- 6.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”)
Nantes.
- 7.- *Gratias agimus*
- 7.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”)
Leipzig.
- 7.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”)
Baviera.
- 7.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”)
Nantes.
- 8.- *Domine Deus*
- 8.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”)
Leipzig.
- 8.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”)
Baviera.

8.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

9.- *Qui tollis peccata mundi*

9.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

9.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

9.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

10.- *Qui sedes ad dexteram Patris*

10.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

10.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

10.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

11.- *Quoniam tu solus sanctus*

11.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

11.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

11.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

12.- *Cum sancto spiritu*

12.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

12.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

12.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

* II SECCIÓN

CREDO. SYMBOLUM NICENUM

1.- *Credo in unum Deum*

1.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

1.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

1.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

2.- *Patrem omnipotentem*

2.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

2.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

2.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

3.- *El in unum Dominum*

3.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

3.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

3.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

4.- *Et incarnatus est*

4.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

4.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

4.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

5.- *Crucifixus*

- 5.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 5.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 5.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

6.- *Et resurrexit*

- 6.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 6.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 6.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

7.- *Et in Spiritum Sanctum*

- 7.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 7.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 7.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

8.- *Confiteor unum baptisma*

- 8.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 8.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 8.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

SANCTUS

1.- *Sanctus*

- 1.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 1.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 1.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

*** III SECCIÓN**

OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI Y DONA NOBIS PACEM

1.- *Osanna in excelsis*

- 1.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 1.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 1.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

2.- *Benedictus*

- 2.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 2.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 2.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

3.- *Osanna in excelsis* (repetición).

- 3.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 3.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 3.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

AGNUS DEI

4.- *Agnus Dei*

- 4.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 4.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 4.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

5.- *Dona nobis pacem*

- 5.a.) Características diferenciadoras de la versión A (“Original”) Leipzig.
- 5.b.) Características diferenciadoras de la versión B (“Romántica”) Baviera.
- 5.c.) Características diferenciadoras de la versión C (“Historicista”) Nantes.

JUICIOS SOBRE LAS TRES INTERPRETACIONES

- Juicio sobre la versión A (“Original”) Leipzig.
- Juicio sobre la versión B (“Romántica”) Baviera.
- Juicio sobre la versión C (“Historicista”) Nantes.
- Aplicación de los criterios de interpretación a las tres versiones.

**TABLA COMPARATIVA DE VERSIONES DE LA MISA EN SI MENOR
CONCLUSIONES**

- El problema de la reconstrucción
- La búsqueda de la verdad en el arte
- El compromiso con el conocimiento

BIBLIOGRAFÍA MUSICAL

BIBLIOGRAFÍA GENERAL (FILOSÓFICA, ESTÉTICA, DRAMÁTICA Y JURÍDICA)

DISCOGRAFÍA

CRITERIOS HERMENÉUTICOS Y ELEMENTOS
DIFERENCIADORES EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL
–Estudio comparativo de distintas interpretaciones de la
Misa en si menor de J. S. Bach–

Por José Carlos Carmona Sarmiento

PRESENTACIÓN

El primer libro de filosofía que leí siendo un adolescente fue *El criterio*, del filósofo español (y apologista) Jaime Balmes. Estudiaba entonces Segundo de Bachillerato (el equivalente hoy a 4º de E.S.O.) y mi profesor de Filosofía, D. Rafael Enríquez, a quien le debo en gran parte mi amor por las Humanidades, nos llevó a la biblioteca y nos escogió para cada uno de nosotros un libro sobre el que trabajar. Recuerdo perfectamente la percepción que tuve cuando, sentado en aquella biblioteca, me fui adentrando en sus páginas: luminosidad. El joven que yo era percibió la claridad del razonamiento como instrumento para comprender y para tomar decisiones sobre la realidad circundante. Años después estudié la carrera de Filosofía y comprendí que el instrumento no era tan perfecto como entonces imaginé. Pero aquella luz que en ese día percibí, aquella satisfacción de saberme poseedor de un mecanismo de discernimiento tan potente impulsó en mí una fuerza que todavía hoy inunda las páginas del trabajo que ahora se presenta.

Balmes explicaba en qué consistía pensar bien, qué era la verdad y cómo conocerla, cómo conocer, cómo aprender, cómo analizar con lógica, cómo elaborar un juicio, cómo razonar¹. Hoy, algunas de esas propuestas me parecen infantiles, pero reconozco que su valor estaba en la intención de elaborar un método ganándole terreno a la verdad revelada que podía invalidar cualquier juicio.

El presente trabajo también es un intento de establecer un método de comprensión de una actividad profesional artística que llevo desarrollando durante años. El estudio de la música y de su interpretación y el estudio de la filosofía han caminado en paralelo en mi actividad personal y en mis intereses, y han intentado construir un biunívoco maridaje en este estudio: elaborar una tabla de criterios para afrontar de forma teórica y práctica la re-creación de una obra musical.

Soy consciente de que debo albergar en mí parte del sueño de Balmes que se quedó prendido en mi cerebro, y que esa aspiración la he trasladado a algo tan puntual como es una parte de mi actividad profesional como intérprete de música histórica². Todo intento de elaborar una sistemática de pensamiento puede parecer trasnochado, pero como se verá más adelante, a lo largo de la Historia de la Música se han estudiado en profundidad a los autores y a las obras, pero escasísimamente a los intérpretes, más allá de lo meramente anecdótico y publicitario.

Las conclusiones de esta tesis se ofrecen a la comunidad investigadora y a los profesionales de la ejecución musical para que la reflexión en torno al papel re-creador de los intérpretes se estudie en mayor profundidad.

¹ BALMES, J. *El criterio*. Espasa-Calpe, Madrid, 1939.

² La acepción “Música Histórica” es, según considero, el verdadero nombre que se le debería dar a la erróneamente llamada Música Clásica o Música Culta. Estas dos acepciones son a todas luces, y por la propia definición de sus términos, incorrectas. Se debe denominar Histórica porque sólo hablamos de la música de la que quedan vestigios escritos, ya sean del siglo XVI o del XIX.

I PARTE: CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

INTRODUCCIÓN

A partir de la década de los 60 comenzó una enorme renovación en el mundo de la interpretación musical de la mano del movimiento de la *Aufführungs-Praxis* (Interpretación históricamente basada) o Movimiento “históricamente informado” (según Christopher Hogwood) que llevó a muchos intérpretes a comprender su oficio como el de reconstructores no ya de obras del pasado sino también de los sonidos con que esas obras fueron interpretadas en el pasado. Hasta ese momento, quizás de una manera muy inconsciente, se comprendía que la esencia que había que traspasar de generación en generación no era la del *sonido original* sino la propia construcción de la obra: sus melodías, sus armonías, sus texturas, sus estructuras, sus ritmos, sus dinámicas. Pero tal vez se olvidaba (en pos de un alocado progreso que abarcaba todas las áreas de la vida social y cultural) el más básico de los elementos que configura a cualquier obra musical: el timbre, *su* timbre. Y es verdad que podíamos oír, v. gr., los conciertos de Brandemburgo de Johann Sebastian Bach con sus melodías, armonías, texturas, estructuras y ritmos intactos, pero ¿era ése el color orquestal que se pudo escuchar en su época? ¿Cómo eran esos sonidos, cuál

era su calidad? "La calidad del sonido que pudo haber salido de los instrumentos originales en su apogeo, éste es el auténtico quid de todo el movimiento de la autenticidad y núcleo de muchos desacuerdos", como nos dice Lang (1997, 240). De este movimiento en busca de los *colores* originales comenzaron a surgir interpretaciones en conciertos y en grabaciones que se enfrentaron coetáneamente con la tradicional forma de interpretar que daba prioridad a los avances técnicos de los instrumentos y formas de emisión del sonido en lo que respecta a la búsqueda del timbre. Pero lo que en un principio supuso una batalla por el color original, fue rápidamente contagiándose a todas las demás facetas de la interpretación: fraseo, técnicas de ejecución, búsqueda del espíritu de las obras, búsqueda de escenarios apropiados, etc., desembocando en una reflexión sobre el propio objetivo del intérprete y la interpretación, que chocaron en sus planteamientos con los establecidos genéricamente en nuestro entorno cultural. El público de conciertos, los oyentes de música culta y los estudiosos y estudiantes de estas disciplinas asistieron a este choque de mentalidades (visiones de un todo) no de manera neutra sino implicándose y tomando partido por uno u otro estilo de interpretación. Podríamos decir sin miedo a equivocarnos que ésta ha sido La Gran Polémica Musical (la gran *querelle*) [las mayúsculas son mías] del final del siglo XX. Interpretación historicista *versus* interpretación tradicional (los "tradicionales" eran –como ocurre en muchas otras parcelas de la realidad social– los antiguos progresistas, puesto que se entregaron en su día –y se siguen entregando– a los progresos de las técnicas de producción de los sonidos por los instrumentos y por la voz, donde el "progreso", por lo general, implica: mayor potencia de sonido, más facilidad en la ejecución y mayor virtuosismo).

Este debate fue acompañado en un principio por muchos comentarios de pasillo (opiniones en revistas de música comercial, periódicos o

carátulas de discos), pero no en estudios suficientemente profundos. En este trabajo hemos partido de este objetivo, pero ni que decir tiene que no nos preocupa estudiar los distintos tipos de interpretación por períodos históricos y escuelas, lo importante en esta investigación es el aspecto abstracto de toma de decisiones con relación a qué criterios son considerados los idóneos para llevar a cabo la lectura y ejecución de una partitura.

Es realmente paradójico que si revisamos la bibliografía musical de los últimos cien años, encontramos que no existen apenas libros sobre interpretación musical, cuando es la actividad más desarrollada dentro del campo musical en todo el mundo.

Es curioso que siendo unos pocos los compositores y cientos de miles los intérpretes (desde instrumentistas de orquesta y solistas hasta estudiantes de música de todo el mundo), la mayor parte de la investigación se desarrolle en torno a los primeros y no a los segundos.

Es innegable que en el escalafón del arte la creación es mucho más sustancial y sublime que la pura interpretación (lo primero requiere de un artista y lo segundo de un mecánico o incluso de una máquina), pero la interpretación es un punto intermedio que sólo existe en la música y en el teatro, y sin la cual no habría existencia real de las obras (si solo existieran partituras pero no intérpretes ni ejecutantes, no existirían, serían como reductos de lenguas muertas que solo podemos apreciar por su caligrafía). Ese punto intermedio, ese mediador entre el plano sin construir que es la partitura y el oyente, tiene importancia. El grado de su importancia puede ser más o menos opinable, pero quizás este trabajo sirva para comprender su verdadera magnitud: cuando se observen los diferentes criterios que puede utilizar un instrumentista, cantante o director para poder re-construir la música que atesora una partitura, ese plano de una construcción legado por un compositor; y cuando se observen la multitud de elementos que,

después de los planteamientos teóricos, condicionan su resultado final, será más fácil comprender, al menos, que los intérpretes somos dueños de una enorme cantidad de decisiones que son parte fundamental de la propia creación final, la ejecución musical.

Además, este trabajo toma como eje central de su investigación la reflexión sobre los criterios de interpretación para que los artistas intérpretes dispongan de una metodología con la que plantearse el ejercicio de su profesión.

Cuando se piensa en la interpretación musical, es fácil comprender que, por lo general, los músicos y profesores de los instrumentos o de canto o dirección, han estado hablando de una manera genérica, proponiendo como criterio de interpretación un pensamiento embarullado en el que más o menos se buscaba ser fiel a la presunta idea del compositor, mezclada con los usos de la época, las técnicas contemporáneas y el espíritu que la obra emanase; todo ello unido al genio del artista, por más contradictorio que pudiera parecer. En este trabajo no se desprecia tal planteamiento, al contrario, intentaremos convertirlo en metódico: como una poción mágica en la que cada brujo echaba un poco de cada elemento según su entendimiento e intuición, y ahora se miden los distintos componentes, se les da nombre, se estudian sus pros y sus contras, y se establece una tabla para que los brujos, cuando mezclen sean conscientes de cuánto vierten de cada unguento.

Este trabajo se distribuye en tres partes: las dos primeras de carácter teórico y la tercera de orientación más práctica ya que se analiza un ejemplo concreto: la *Misa en si menor* de J. S. Bach y tres distintas formas de interpretarla.

En la primera parte se hace un estudio de los distintos criterios que los intérpretes pueden tener a la hora de plantearse una ejecución musical no improvisada. En la segunda se despliega una visión analítica de todos

los elementos que condicionan cualquier interpretación musical (como se verá, son muchos y podrían ser más: tantos como los que hacen que una persona sea distinta a otra, como mínimo). Y en la última y práctica, se analizan, como ya se ha dicho, las diferencias entre tres interpretaciones de una misma obra. Es indudable que el mero análisis de estos tres apartados conlleva un mensaje propio que no escapará al lector: la imposibilidad, por multifactorialidad de los fenómenos, de que una interpretación pueda ser igual a otra, y que, por tanto, cuanto mayor sea el intento de acercarse a un modelo ideal histórico (y en muchos factores, claro está, desconocido) más compleja será la tarea.

Pero aún mostrando que hubiera alguna posibilidad de acercamiento tan íntimo con el original que éste se pudiera copiar, ¿sería un sentido deseable para la profesión de intérprete? En este trabajo también hablaremos de ello, al ser una pregunta que subyace a toda la investigación.

Cuando me planteé la realización de este trabajo asumí que mi posición analítica debía ser objetiva y neutra dentro de las posibilidades. Durante la ejecución del mismo soy consciente de que algunas de mis intervenciones se han decantado hacia alguno de los dos lados (ineludibles) de esta cuestión, pero si ha ocurrido así, ha sido por la imposibilidad natural de no ceder ante un buen argumento bien fundamentado y racional.

En la parte teórica del trabajo hay un pequeño apéndice de incongruencias en las que vemos cómo muchos intérpretes (consagrados la mayoría) muestran en sus opiniones sus contradicciones, de las que seguramente no son conscientes. Percibir en sus entrevistas y en sus escritos (que ya había leído antes de pensar en realizar este trabajo) que habitan en la confusión y que, sin embargo, poseen un reconocimiento mundial no sólo como músicos sino como líderes de un movimiento intelectual que revisa las formas históricas de interpretación musical, me ha motivado a lo largo de todo este estudio en un intento de aportar claridad a

la reflexión musicológica. Quede constancia de que más allá de las reflexiones teóricas de estos intérpretes, en la mayor parte de los casos amo intensamente sus interpretaciones aunque no considere las razones por las que las llevaron a cabo, o me parezcan otras de las teóricamente expuestas.

Esta tesis se enmarca, como ya se ha dicho, en el contexto de la reflexión filosófica y no en el de la histórica o tan siquiera musical. Y refiero esto porque aún admirando el producto sonoro de muchos de los intérpretes que han sido y son referentes del movimiento historicista, creo que la crítica a sus planteamientos debería desembocar para cualquier lector que fuera intérprete musical en una posición ética más que en una posición técnico-musical. En suma: me gustan sus obras pero no los argumentos que las sostienen. Y más allá: el efecto que estos argumentos producen entre los oyentes. Mi práctica como intérprete conocedor del mundo profesional, mi contacto con jóvenes estudiantes de música de conservatorios y universidades, y mi apreciación de todo el movimiento en derredor de la Música Antigua me ha llevado desde hace años a percibir el dogmatismo que sus principios producían en los entornos vinculados a estos intérpretes. Si hay algo que nunca he esperado de la música clásica, de su estudio y su ambiente, es que llevara a posturas propias de la incultura: la intolerancia, sobre todo. Cuando siendo niño nos acercamos a este mundo que valora el pasado, el arte, el trabajo bien hecho, el esfuerzo, la constancia y el trabajo en grupo, entre otras cosas, nunca pensamos que vaya a ser fuente de aspectos negativos. Cuando somos niños somos ingenuos, es cierto, porque luego vemos que todo lo humano está contagiado de las debilidades humanas y es susceptible de corromperse. La lucha contra esta corrupción en el mundo, para mí, ideal de la música culta, ha sido uno de los motivos principales de este trabajo.

Concibo sin miedo que la postmodernidad en la que nos hayamos instalados propicia que los pensadores y analistas de la realidad sólo

puedan ser notarios de la confusión. Pero dar fe de ella (siempre sin asustarse, como digo) creo que es ya de por sí una tarea encomiable. Este trabajo demostrará que existe confusión, sí; presentará argumentaciones (la mayoría de ellas bien fundamentadas) de posiciones a favor y en contra de los distintos postulados, y de ahí habrá de deducirse que el bando ganador no es ninguno de los dos sino la tolerancia (aunque la tolerancia pueda ser un bando si el otro es el dogmatismo).

Muchos intérpretes han sido grandes líderes, genios artísticos, fuerzas emotivas, excelentes técnicos, pero eso no significa que tras sus intuiciones haya habido un razonamiento sustentador de sus posiciones (lo que no devalúa el resultado sonoro de sus interpretaciones). En esta investigación se ha hecho un repaso a lo que muchos de ellos han expresado en revistas especializadas, ya que no habían puesto por escrito sus metodologías –si es que las tienen–; en algunos casos, pocos, hemos podido leer sus palabras en sus escasos libros; hemos revisado lo que algunos musicólogos y teóricos han propuesto sobre la cuestión (ya se ha advertido de que hay mucha más literatura sobre la composición y los compositores que sobre los intérpretes); y siempre hemos echado un vistazo a lo que algunos pensadores han podido decir sobre el misterio de la interpretación musical (benditas incursiones, las de Gadamer).

Podríamos decir que la historia del movimiento historicista comenzó en el Conservatorio de París en una fecha tan temprana como 1832 con François-Joseph Fétis y sus “conciertos históricos”. Fue, según Lawson y Stowell, esa “conciencia estilística la que sembró las semillas de lo que más tarde se conocería como autenticidad, intentando ver la música anterior en términos de su época original en vez de transplantarla a la actual”. (Lawson

y Stonwell, 1999, 18). Desde una perspectiva europea los comienzos del movimiento interpretativo histórico fueron realmente modestos: en 1915 Saint-Saëns abordó las principales cuestiones de estilo, técnica e instrumentación en una conferencia en San Francisco, y un poco más adelante surgieron un gran número de instituciones noveles, como la Schola Cantorum de París, los Chanteurs de St Gervais de Charles Bordes, dos Sociétés d'Instruments Anciens, la Deutsche Vereinigung für alte Musik y Pro Musica Antiqua de Bruselas de Safford Cape. Y aunque no se fundó hasta 1933, ya había existido una larga tradición de música antigua en Basilea cuando el violagambista August Wenzinger cofundó allí la Schola Cantorum Basiliensis, “creada como un instituto de enseñanza e investigación para la música antigua desde la Edad Media hasta Mozart” (ibídem, 22).

En 1953 Nikolaus Harnoncourt, uno de los padres del Aufführungs-Praxis (interpretación históricamente basada), violonchelista y director de orquesta, fundó el Concentus Musicus Wienn. Y “en 1954 Wenzinger codirigió la Capella Coloniensis, una orquesta de cámara de instrumentos de época formada por la Westdeutscher Rundfunk, que ofrecería el año siguiente el *Orfeo* de Monteverdi, que tendría un gran éxito (ib., 27). Debemos reconocer, desde esta perspectiva europea, que David Munrow (1942-1976), creador del *Early Music Consort of London*, dio nueva vida a un repertorio medieval y renacentista, y actuó como trampolín para las carreras de sus distinguidos alumnos.

Hay algunos hitos con relación a grabaciones que supusieron aldabonazos en las puertas de las mentes de la época cuyas críticas aulladoras aún reciben ecos. Entre ellos se encuentran los *Conciertos de Brandemburgo* de Harnoncourt para Telefunken en 1964 y su grabación en 1969 de la *Misa en si menor* de Bach, interpretada por el grupo vienés de música antigua Concentus Musicus tocada con instrumentos originales.

Neal Zaslaw nos cuenta este momento histórico en una entrevista para *Early Music* y que nos transcribió al español la revista *Goldberg*: "En 1969" –nos dice– “se vivió un momento revelador con la aparición de una grabación de la *Misa en si menor* de Bach, interpretada por el grupo vienés de música antigua *Concentus Musicus de Nikolaus Harnoncourt*. [...] La interpretación tenía un sonido ligero, brillante, veloz: *¡casi sonaba a rock!* Recuerdo que fue atacada con contundencia por Paul Henry Lang [de quien hablaremos bastante en este trabajo], que en aquel momento supervisaba las fases finales de mi tesis doctoral. Lang era [...] el principal crítico musical del *Herald Tribune* de Nueva York y autor de un libro magistral titulado *Music in Western Civilization*, además del primer profesor de musicología de la universidad de Columbia. ‘¡Esto es inaceptable!’, rugía. ‘Han privado de su monumentalidad a la obra maestra de Bach. Y, además’, añadía, ‘no es posible tocar esos viejos instrumentos de viento bien afinados’. Al decirle yo lo más educadamente posible que aquellos viejos instrumentos de viento me parecían bastante bien afinados, me replicó que eso hacía aún más escandalosas las transgresiones de la grabación pues, si estaban afinados, ‘la gente podía tomarlo en serio’ ”³

En 1972 Leonhart y Harnoncourt se embarcaron en una serie monumental de cantatas de Bach, que coincidió en el tiempo con la formación de grupos ingleses impulsados por John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Roger Norrington y Trevor Pinnock.

En 1973 apareció la revista *Early Music*, que sirvió de bandera a cuyo mástil se asieron gran cantidad de estudiantes y nuevos adeptos.

En 1981, el pianista, musicólogo y director Joshua Rifkin, investigador de los coros de Bach, llamó la atención con la grabación de

³ Neal Zaslaw. *Early Music*. Londres, febrero 2001; traducido en *Goldberg*, 15, 2001, 22.

una Misa en si menor grabada para Nonesuch en las que utilizaba sólo una voz por parte en las piezas corales.

Las interpretaciones históricas que hasta la década de los 70 habían tenido como límite el 1750 (fecha de la muerte de J. S. Bach), empezaron a horadar (para estupor de sus dogmáticos seguidores) barreras históricas hasta abarcar todos los repertorios (aprovechaban la brecha para llegar a donde no hubiera sido posible por los caminos hasta entonces habituales). Así, el ciclo completo de las sinfonías de Mozart con Hogwood y la Academia of Ancient Music a comienzos de los ochenta dio el empuje definitivo a la inclusión de los repertorios Clásico y Romántico dentro del movimiento histórico. Luego Norrington trabajó las sinfonías de Beethoven con conciencia histórica, demostrando ser una lectura muy reveladora. Los ciclos de Beethoven se sucedieron aceleradamente, mientras que Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Wagner y Verdi demostrarían estar pronto maduros para el tratamiento (ya en el éxtasis de lo paranoico). De esta manera la conciencia histórica alcanzó finalmente a la época de las grabaciones más antiguas⁴. “La *música antigua*” –nos confirma Hogwood– “acaba, en realidad, el 2002 [fecha de la entrevista en la que habla]. Para la música anterior a esa fecha habrá que plantearse siempre alguna pregunta. Si escuchamos discos del primer Stravinsky, veremos claramente que ha cambiado la manera de tocar su música. Con la música de la década de 1890 podemos hacernos las mismas preguntas que con la de la década de 1690; y puesto que el siglo XIX constituye la parte central del repertorio de tantas orquestas sinfónicas, es muy importante que la gente aprecie la diversidad de estilos utilizados a lo largo de aquel período” (*Goldberg*, 27, 2004, 54). Así, un movimiento que nació en torno a la música del Barroco ha ido acaparando todos los períodos históricos.

² Más detalles en (Lawson y Stowell, 1999, 27-28).

Durante estos treinta últimos años en los que el movimiento histórico rompió fronteras han surgido cientos de grupos que han intentado engancharse al carro de la nueva moda que prometía (y en muchos casos otorgaba) dividendos para todos. Grupos de música medieval que sin partitura alguna “reconstruían” ritos y músicas ancestrales; coros infantiles, agrupaciones de iglesias, instrumentistas que desempolvaban zampoñas (y similares), todos se hacían llamar música antigua.

El proceso de todo este “movimiento” ha pasado por distintas fases. “La música antigua tuvo una grandísima fuerza de renovación entre los años 60 y 80” –nos dice el violagambista Vittorio Ghielmi–, “con los grandes de la hoy llamada ‘primera generación’, como Harnoncourt y Leonhardt. Luego hubo una segunda generación que se encargó de limpiar el trabajo que a nivel de concepción ellos habían realizado y que vino 15 años después con Il Giardino Armonico entre otros” (ib., 78). Y sin embargo, parece que después de un cierto abuso ha habido un declive, no del número de instrumentistas y cantantes, que han aumentado, sino de la reflexión sobre la manera de hacerlo. “En los últimos cuarenta años” –dice Ton Koopman– “la manera de tocar estos instrumentos ha progresado enormemente (al menos ha progresado la técnica), pero ha disminuido el interés por saber por qué los utilizamos. En los años 60 y 70, cuando estudié con Leonhardt, todos los estudiantes estaban interesados en leer tratados y en examinar las fuentes originales: estaban ansiosos por saberlo todo. Pero en la actualidad me doy cuenta de que muchos de los mejores intérpretes están cada día menos interesados en las fuentes. Grandes músicos como Harnoncourt, Leonhardt, Brüggén, y otros como yo, hemos hecho descubrimientos importantes, y los músicos jóvenes parecen satisfechos de confiar en esos descubrimientos. Ellos se van y hacen música, confiando en lo que las generaciones anteriores les han enseñado. Muchas veces no se molestan en realizar sus propias investigaciones. Creo

que esto es peligroso porque, si estamos equivocados, la próxima generación debería hallar nuestros errores y corregirlos” (*Goldberg*, 24, 2003, 45). “El aspecto negativo en el mundo actual de la música antigua” –concluye– “es cuando alguien hace algo y otros lo dan por supuesto y hacen lo mismo sin cuestionarlo” (*ib.*, 48). Después de este proceso es cuando las alarmas han saltado entre los propios correligionarios. “La música antigua como movimiento” –confirma Ghielmi– “ha agotado su fuerza, en el sentido de que no tiene absolutamente nada de revolucionario, sino que, muy por el contrario, se está tornando *peligrosamente dogmático* [el subrayado es mío]. [...] Hoy en día, en las escuelas de música antigua se enseña un esquema que es tan rígido como el que se quería romper” (*Goldberg*, 27, 2004, 78). Ese dogmatismo que ahora sus propios seguidores reconocen, y contra el que este trabajo se postula, ha estado siempre latente en todo el movimiento. La verdad era suya, ellos eran sus poseedores: Covey-Crump, miembro de The Hilliard Ensemble, hablando de la grabación que estaban preparando de siete motetes de Bach –los seis conocidos y otro de autenticidad dudosa– mostraba este dogmatismo del que hablamos: “Resulta muy apasionante” –decía– “cantarlos a una voz por parte. Tras haberlos hecho trizas interpretándolos con coros y con *tempi* inapropiados y un diapasón equivocado” –se refiere a todas las versiones anteriores, herederas del empuje Romántico. “Es una maravilla cantarlos” –continúa– “a la velocidad *correcta* y con la afinación *justa*” [el subrayado es, obviamente, mío] (*Goldberg*, 26, 2004, 32). La pregunta que habría que hacerse tras leer estas declaraciones es: ¿en base a qué puede utilizar los conceptos “correcto” y “justo”?, respuesta que intentará analizar este trabajo respondiendo a dos bloques de preguntas. El primero: ¿utiliza los conceptos “correcto” y “justo” en base a lo escrito?, ¿a la manera en que se interpretó en su época?, ¿en la forma en que lo quiso su autor?, ¿en el que el propio espíritu de la obra reclama?, ¿en el que el interprete, en este caso

el propio Covey-Crump, sintió o pensó como mejor? ¿o en el que su joven público, que le avergüenza reconocer que la música que le gustaba a sus padres es apasionante, le pide? Y después habría que pensar respuestas para un segundo bloque de preguntas: cuando supiera la respuesta a las preguntas anteriores y se creyera que está en posesión de la verdad, ¿podría conseguir, acaso, dominar todos los elementos que intervienen en una ejecución musical para obtener exactamente la verdad que previamente había descubierto? El acto que conserva la música, que la transmite –nos dirá Baricco– “está fatalmente ‘corrompido’ por las infinitas variables ligadas al acto de tocarla. Lo que ha condenado al mundo de la música a un eterno complejo de culpa que es extraño a las otras regiones del arte es que se teme constantemente traicionar el original porque se tiene el sentimiento de que es una manera de perderlo para siempre” (Barico, 1992, 33). (De este complejo de culpa y de las “infinitas variables” se hablará en el segundo capítulo de este trabajo).

Este ha sido, sucintamente, el desarrollo del movimiento a través de estas últimas décadas y las cuestiones que su propia existencia ha planteado.

En España, a su vez, el movimiento también ha tenido bastante fuerza. Por una parte porque era mucho el patrimonio artístico musical que quedaba, primero por desenterrar, y segundo, por grabar y mostrar. Por otra parte, porque España ha debido tener un cierto halo misterioso de riqueza medieval y eso ha atraído a muchos investigadores y aficionados. El hecho de que la mayor parte de los grupos eran de pequeñas dimensiones aportó un elemento de facilidad en la puesta en marcha de grupos cuando las infraestructuras musicales españolas no estaban muy desarrolladas.

Podría decirse que todo el movimiento arranca en nuestro país con Jordi Savall, viola de gamba, que en 1968 se imbuyó del espíritu de la Schola Cantorum Basiliensis (Suiza) donde completó su formación con el

maestro August Wenzinger, a quien luego sucedería en 1973. A partir de 1970, grabó y dio a conocer como solista las obras maestras del repertorio violístico y creó entre 1974 y 1989 distintos conjuntos, que serían los que abrirían camino y marcarían la pauta en nuestra península: Hespèrion XXI en 1974, La Capella Reial de Catalunya en 1987 y Le Concert des Nations en 1989.

Ya por entonces, algunos grupos vocales liderados por musicólogos, como el Grupo Sema (1972) de Pepe Rey, trabajaban sólo la música antigua. Pero instrumentalmente, que es donde se produjo, en principio, el gran cambio, vinieron después muchos otros grupos e intérpretes: Miguel Sánchez, de Alia Música (1985); Carles Magraner, de Capella de Ministrers (1987); Eduardo López Banzo, de Al Ayre Español (1988); Emilio Moreno, de El Concierto Español (1989); la Orquesta Barroca de Salamanca (1990); Eduardo Paniagua, de Música Antigua (1994); Ventura Rico, de la Orquesta Barroca de Sevilla (1995); More Hispano (1998); Orphenica Lyra (1999) y Juan Carlos Ribera de La Correnta (2000), entre otros muchos. Instrumentistas solistas como Pedro Estevan, Juan Carlos Rivera, Emilio Moreno, Luis Antonio González, Guillermo Peñalvert, Ventura Rico, Javier Zafra y Begoña Olavide, entre otros muchos, se entregaron de lleno en este nuevo (antiguo) estilo. A su vez (pieza indispensable), han ido apareciendo constructores de instrumentos como: Carlos González, Jaume Bossier, Raúl Martín Sevillano, Carlos Paniagua, etc. Y siempre en paralelo, adecuándose a sus acompañantes y elevando el listón del estilo, han trabajado con ellos cantantes como: Montserrat Figueras, Marta Almajano, Carlos Mena, Raquel Andueza, Cristina Miatello, José Antonio Carril, Nancy Argenta, Juan Carlos Asensio, Miguel Bernal, Lambert Climent, Ruth Rosique, y un largo etcétera.

En medio de este proceso se creó en España la revista de Música Antigua *Goldberg* en 1997, cuya consigna era: “Compartimos una pasión:

la música antigua. Toda la música anterior a 1750” (*Goldberg*, 1, 1997, 1). Realizada durante los primeros años en edición bilingüe, se edita para España, Francia e Inglaterra. Sus redactores, desde Juan Carlos Asensio a Tom Moore, pasando por Brian Robins o Maricarmen Gómez han ayudado a conocer, comprender y sistematizar todo el mundo de la música antigua en Occidente; confiriendo, sólo por la procedencia de la revista, Pamplona, una mayor importancia en el panorama europeo al repertorio e intérpretes españoles.

Recientemente, y después de todo el devenir anteriormente expuesto, a finales de mayo de 2005, se dio a conocer un manifiesto que la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes de Música Antigua y la Asociación Profesional de Intérpretes de Música Antigua (Apima) realizaron para solicitar mayor reconocimiento a la labor musical e histórica que estaban realizando todos los ejecutantes de música antigua⁵. En él abogaban por la promoción y el apoyo de la Música Antigua y pedían que los poderes públicos y los organismos privados se preocupasen del patrimonio musical español anterior al siglo XIX. Además, proponían varias reclamaciones: "La primera consiste en promover un trabajo exhaustivo de investigación y catalogación con accesibilidad para los expertos y con la edición de obras esenciales; segundo, reestructurar el marco educativo actual para la enseñanza de la música antigua; tercero, promocionar la presencia de intérpretes y del repertorio español en festivales, ciclos de conciertos y medios de difusión con fondos públicos; cuarto, adoptar medidas para impulsar y apoyar la difusión del patrimonio musical en el extranjero; quinto, ayudas a las grabaciones; sexto, racionalización del régimen de contribuciones a la seguridad social de los profesionales, y, por último, impulsar los convenios de residencia entre ciudades y comunidades autónomas con los conjuntos de música histórica españoles³".

³ Diario *El País*, miércoles, 1 de junio de 2005. Artículo: "Definir la historia", escrito por Luis Suñén.

POSICIONAMIENTOS

A lo largo de este trabajo asistiremos a posicionamientos a favor y en contra de cada una de las posturas que se planteen. Antoine Hennion, profesor de Investigación en el Centro de Sociología de la Innovación de la École National des Mines de París, clarifica el panorama en su libro *La pasión musical*: “¿Cómo hay que tocar la música de antaño?” –se pregunta–. “Los protagonistas” –dice– “se echan en cara definiciones de la verdad. La respuesta musicológica sostiene aproximadamente este lenguaje: el trabajo arqueológico realizado por los musicólogos nos permite, a partir de ahora, poseer un buen conocimiento de la manera en la que esas músicas eran tocadas en su época, indicando, si no lo que hay que hacer, al menos sí lo que no hay que hacer, y del espíritu general de una interpretación auténtica, definida por la obediencia a las fuentes históricas – hay que tocar ‘como se tocaba en la época’–, incluso si se trata de un ideal, y se insiste en el hecho de que se deja a la iniciativa del intérprete actual un amplio espacio. Contra argumento modernista: Nos encontramos en el siglo XX, el gusto ha cambiado, los instrumentos han mejorado, ya no tenemos ni el oído ni la sensibilidad de un Marqués de Versailles; la verdad de la música de Bach no reside en una ilusoria fidelidad a su origen histórico, sino en su capacidad para ser reinterpretada con nuestros instrumentos y nuestras técnicas modernas” (Hennion, 1993, 31). Éstas son las cuestiones. El proceso ha supuesto una “política de actualización de un repertorio antiguo, que, de forma divertida, como señala Harnoncourt, ha encontrado dos soluciones opuestas para tocar las notas a su manera: las revisiones, en la efervescencia romántica de transcribir alegremente el texto antiguo; y en un exceso de celo inverso, de atenerse estrictamente a las notas escritas –lo que abocaba igualmente a un desdén del estilo antiguo–, que se apoya fundamentalmente en lo que no puede escribirse de la música y que ha desaparecido precisamente por esa razón: ornamentos, desigualdades,

expresión, etc.” (ib., 40-41). “Se trata” –nos confirma– “de importantes diferencias en la ejecución, no de sutilezas para arqueólogos maníacos: la interpretación clásica ha impuesto sus tempos lentos, sus notas iguales (interpretación binaria, en el sentido moderno), ornamentaciones facultativas y raras, aparte del trino (precisamente no utilizado en el siglo XVIII en Francia), su *vibrato* unido, su ejecución ligada y continua, por no hablar de los instrumentos, su repartición y la sonoridad orquestal resultante, de sus arcos, lengüetas o sistemas de llaves, e incluso del diapasón, el mismo temperamento, los efectivos de los conjuntos instrumentales o los coros, los matices y la dinámica, la distribución de las partes vocales en las sopranos wagnerianas o los barítonos de Verdi” (ib., 49). “Para los ‘modernos’ (continuamos llamando así a los defensores de la interpretación con instrumentos modernos) el argumento último es el del placer, combinado con la idea de un progreso, si no en el arte mismo en sus medios e instrumentos. O sea:

1. ‘Lo importante es que eso me guste. ¿Qué importancia tienen los tratados, si yo prefiero oír cantar a Kathleen Ferrier⁶ más que a un falsete endeble?’; y

2. ‘Nuestros instrumentos son mejores, más potentes y precisos; si Bach los hubiera conocido, habría tocado con ellos –por otra parte, él no

⁴ Kathleen Ferrier (Gran Bretaña, 1912-1953). Contralto británica, consiguió imponerse como una de las primeras cantantes de concierto del momento gracias a sus interpretaciones en oratorios. En 1946, Benjamin Britten la invitó para cantar el papel principal de su ópera *La violación de Lucrecia* en el festival de Glyndebourne. Tras su éxito, la organización del festival la contrató para cantar Orfeo (de la ópera de Gluck *Orfeo y Eurídice*) en la siguiente temporada. A lo largo de su carrera, Ferrier se sintió muy identificada con este personaje. Lucrecia y Orfeo fueron los dos únicos papeles operísticos dentro de su repertorio. Se especializó en lieder, sobre todo en los ciclos de canciones de Gustav Mahler. Ofreció recitales de *Das Lied von der Erde* (Mahler) con el director Bruno Walter, y en 1952, año en el que Ferrier ya padecía cáncer, realizaron una famosa grabación de esta obra en Viena. En 1953, Ferrier sólo pudo interpretar en dos ocasiones Orfeo y Eurídice la temporada que el Covent Garden había programado esta obra para ella, y se tuvo que retirar a causa de su enfermedad. Murió ese mismo año; sólo pudo disfrutar durante una década del éxito de su carrera. Ferrier ha dejado admirables registros discográficos de lieder de Johannes Brahms, Franz Schubert y Robert Schumann así como del “Poema del amor y el mar” de Ernest Chausson.

dejó de transcribir—. ¿Por qué no aprovechar el progreso, como sin duda habría hecho él mismo?’

Para los ‘antiguos’, sin embargo, el argumento es el de la exactitud o, más solemnemente, el de la ‘autenticidad’ histórica y museológica” (ib., 53).

El proceso de esta disputa entre los antiguos y los modernos (que ha ido evolucionando –como dice Hennion– “según el modelo militar de una guerra de posiciones en la que las fortificaciones de su campo van cediendo una por una, obligándoles a un repliegue continuo”) (ib., 59); ha pasado poco a poco de la objetividad tranquila de una razón segura de sí misma a la afirmación agresiva de una subjetividad arbitraria. El proceso, según él ha sido como sigue:

“1. Posición de partida [de los ‘modernos’]: todo es falso (en el sentido de la inexactitud musicológica de las exigencias reivindicadas por los barroquistas; es extremadamente controvertido y las últimas afirmaciones de los musicólogos serán pronto desmentidas por los sucesores)” (ib., 59). Y es verdad que esto ocurrió de una manera ciertamente virulenta. Hubo un gran rechazo, especialmente porque ponían en duda todos sus criterios interpretativos y porque negaban, en cierto sentido, la figura del artista-genio dueño absoluto de la reconstrucción de las obras, concepción heredada del Romanticismo. “Leopoldo Stokowski”, por ejemplo, “fue un crítico prominente de la interpretación histórica” –nos cuentan Lawson y Stowell–. “Furtwängler” –nos siguen diciendo– “se mostró enormemente crítico con respecto a la tendencia a interpretaciones a pequeña escala de la música barroca, que consideraba inapropiadas para las grandes salas de concierto de su época; además, hizo la observación perspicaz de que las audiencias modernas necesitarían modificar sus hábitos de escucha y sus percepciones”. Y Pinchas Zukerman, el más vehemente en sus declaraciones, dijo en 1990: “la interpretación histórica

es ‘cosa de necios’, una farsa total y absoluta. Nadie quiere oír a esa gente. Yo no quiero” (Lawson y Stowell, 1999, 26 y 27). Como vemos, muchos artistas se sintieron profundamente afectados, heridos, pero como el proceso continuaba y los nuevos ortodoxos no estaban siendo repudiados por el público, el contenido de las argumentaciones llevó a un siguiente paso:

2. Se produjo un repliegue sobre el espíritu de las obras, justificando así el rechazo a “la letra”, que se fundamentó –como dice Hennion– en “una hábil utilización del grado de libertad dejado a los intérpretes por esas músicas para no obedecerlas” (Hennion, 1993, 60).

Pero hubo un primer repliegue ya no sólo teórico sino real:

3. Según Hennion un determinado grupo de intérpretes comenzaron a trabajar entre ambos campos, reconociendo ciertos puntos aislados para limitar ahí la reinterpretación;

4. Por fin, ante el empuje de las tropas, el peso de las argumentaciones y el éxito del público, sólo quedó atrincherarse –como nos recuerda Hennion– “tras el argumento del placer personal; placer reivindicado, como un desafío herético frente a la ingenuidad de los inquisidores de la nueva ortodoxia, sabios pegados a sus manuscritos y sordos a la música, que pretendían establecer por la autoridad de los viejos tratados la única manera de amar la música” (ib., 60).

Uno de los problemas por los cuales los modernos se atrincheraron fue, desde mi punto de vista, por la incapacidad de elaborar argumentos teóricos más potentes que mostraran la dificultad de cualquier tipo de reconstrucción auténtica y que estudiaran el papel del intérprete. Ha faltado un cuerpo teórico. Éste, quizás habría llevado a cierto relativismo al respeto de cualquiera de las opciones, impidiendo de esta manera que nadie se sintiera en inferioridad por usar una u otra opción. En este trabajo intentaremos aportar algo en este sentido, estudiando la distinta gama de

criterios posibles, analizando el concepto de interpretación y recordando la infinidad de elementos que condicionan cualquier ejecución musical impidiendo una auténtica reconstrucción.

Durante todo este período han sido muchas las voces que se han levantado contra el movimiento, mientras que los intérpretes historicistas seguían su trabajo laborioso. Para algunos, como para Lang, como entendían que el problema era de fondo (¿es necesario reconstruirlo tal como fue?, ¿es posible llegar a verdades sobre esta cuestión?, ¿hay una interpretación verdadera?), las investigaciones históricas no le parecían relevantes. "Las premisas del movimiento de la autenticidad" –decía– "son, sin más, que los hechos y las figuras relativas a la interpretación de la música antigua deben investigarse, confrontarse, coordinarse y reunirse en un sistema lógico, global y unificado, sobre la base de lo que pueda saberse de las interpretaciones históricamente auténticas. Sin embargo, esos datos deben interpretarse; y suele haber interpretaciones alternativas, y reconstrucciones mal hechas, enmarañadas y académicas" (Lang, 1997, 212). Y el academicismo para Lang podía ser un lastre contrario a la libertad requerida para interpretar: "La laboriosa búsqueda de la autenticidad" –decía– "amenaza con convertirse en un asunto abstracto divorciado del disfrute del arte: burocratiza la interpretación de la música" (ib., 212).

Las percepciones de Lang siempre intentaron ser bastante científicas, no quería parecer radical ni extremista, se le notaba en contra del nuevo movimiento, pero intentaba razonarlo acudiendo a los fundamentos: ¿quién podría creer alguna vez que posee la verdad? "El uso de instrumentos originales dentro de ciertos límites" –decía– "está completamente justificado; pueden ser deliciosos e ilustrativos pero no pueden utilizarse en música antigua indiscriminadamente. Tienen timbres diferentes de aquellos

a los que estamos acostumbrados, pero en muchos casos su sonido más transparente y delicado permite oír su voz con mucha mayor claridad de la que es posible con los instrumentos modernos. Los proponentes de su uso exclusivo, sin embargo, tienden a hacer hincapié en estas ventajas aunque rara vez tratan los inconvenientes. Estamos dispuestos a plantear el tema de los límites en oposición a la optimización pero ¿cómo podemos elegir a la vista de las condiciones históricas, artísticas y socioculturales? Sea cual sea nuestra decisión, siempre será discutida" (ib., 243). Y aplicando este razonamiento a los intérpretes, comprendía sus dificultades al tomar decisiones interpretativas y la acogida por parte del público: "Los ejecutantes de hoy día" –decía, hablando de la manera en la que ejecutar las figuraciones libres– "se encuentran en un doble peligro, porque si son partisanos dóciles y aceptan y llevan a cabo los adornos de acuerdo estrictamente con el 'libro' puede que sólo se ganen el aplauso de sus correligionarios; y si afirman su propia musicalidad y cortan y escogen, pueden verse denunciados como inconformistas" (ib., 268).

Muchos músicos intérpretes se opusieron de una u otra manera al movimiento, pero algunos de los que lo hicieron pertenecían al grupo de los historicistas, como el clavecinista holandés y profesor de clave en el Conservatorio Sweelinck Bob Van Asperen, quien intenta mediar razonablemente. En una entrevista para *Goldberg* en 1997 dijo: "Conviene ser muy cautelosos con el uso de la expresión interpretación auténtica, por tanto es preferible evitarla. Yo jamás la he utilizado ni pienso en esta idea, ya que no resulta clara... Sí es cierto que cada esfuerzo serio que se haga para penetrar en la música, para desentrañar su sentido, merece la pena. Quien se ocupe del arte" –continúa– "debe asumir que vive en un territorio lleno de errores. Es algo así como conducir un vehículo, nunca se hace de

forma completamente recta, se gira constantemente, aunque el resultado pueda ser magnífico” (Asperen en *Goldberg*, 1, 1997, 56).

Con relación al color y a los instrumentos antiguos, Asperen asume la realidad de los instrumentos modernos (“la gran transformación de los instrumentos” –decía– “–cuerdas de acero, flauta travesera de metal, la pica del violoncello– es una realidad de nuestro siglo”), pero asume que en parte todo esto procede de un cierto Romanticismo trasnochado (“Tengo la impresión” –comentaba– “de que lo que denominamos romántico es una idea nacida en nuestro siglo, tras las guerras mundiales”, y yo también creo que es cierto), ya que consideraba que todo este debate estaba ya pasado, (“Pero en nuestros días la discusión sobre los instrumentos, las visiones más o menos románticas, están ya pasados de moda). Esta discusión era algo vivo en los años cincuenta, no ahora” (ib., 56); como asumiendo que los antiguos habían ganado la batalla, cuando todas las orquestas sinfónicas del mundo siguen funcionando con parámetros de progreso técnico.

Asperen sabía que una de las críticas al movimiento auténtico que se preocupaba de, por ejemplo, dar conciertos en los lugares en los que esta música se hizo en su tiempo, era que, paradójicamente, no ponían reparos a grabar discos, y en estudio, con la artificiosidad que esto suponía. “Prefiero la música en vivo” confirmó, pero dejó una puerta abierta para justificar las grabaciones: “El disco es un documento” (ib., 58).

Otros intérpretes también se posicionan de una manera o de otra contra el intento de reconstruir las obras de una manera auténtica.

Pedro Memelsdorff, flautista y director de Mala Punica considera que “afirmar que en el pasado hubo una sola forma de interpretar la música es absurdo.” (*Goldberg*, 8, 1999, 52)

El Doctor Thomas Drescher, musicólogo y lingüista alemán, subdirector de la Schola Cantorum Basiliensis considera la dificultad de tomar como exactos los manuscritos musicales del pasado: "Piense en el carácter

inmediato de la mayor parte de las composiciones escritas hasta principios del siglo XIX, en la dificultad para conseguir buenos copistas y particellas" (*Goldberg*, 15, 2001, 10) y por tanto en la dificultad para reconstruir auténticamente lo que fue la obra en el pasado.

La soprano Emma Kirkby, se presenta como un poco relativista: "Sería muy triste" –dice– "que alguien pensara que el sonido de alguien representa a la música antigua" (ib., 42). Y se posiciona partidaria de la variedad como mejor opción comercial: "¡Cuantas más opiniones diferentes haya, más trabajo habrá para nuestra profesión!" (ib., 40).

Covey-Crump, el miembro de The Hilliard Ensemble de quien ya hemos hablado antes, también se muestra flexible. Contó en una entrevista que algunos alumnos le llegaban a menudo con "ideas preconcebidas sobre cómo debe sonar una pieza, basándose quizá en un disco o en algo dicho por alguien, y pensando que es la única opción. La mayoría" –continuaba diciendo– "cambia sus planteamientos después de unas pocas sesiones con nosotros, a medida que comienzan a darse cuenta de que no existe una manera 'correcta' de interpretar una pieza de música" (*Goldberg*, 26, 2004, 32).

Y algunos, como Harnoncourt, se muestran contradictorios. Véase esta cita: "Por favor, perdamos el miedo al *vibrato*, a la vivacidad, a la subjetividad, al cálido aire mediterráneo, pero tengámosle *muchísimo* miedo al frío, al purismo, a la 'objetividad' y al historicismo vacío". Hasta aquí propone que seamos flexibles, pero después continúa diciendo: "Debemos volver a comprender los auténticos deseos musicales de Monteverdi y hacérselos llegar a los músicos actuales". ¡Como si pudiéramos saber cuáles son los "auténticos deseos" de algún compositor! Aunque luego endereza el discurso y propone opciones más abiertas: "Como músicos" –continúa–, "debemos acometer aquello que era actual para Monteverdi y que con seguridad seguirá siendo actual en todas las

épocas, debemos volver a verlo como nuevo, revivirlo, reproducirlo con nuestro sentimiento, con nuestra mentalidad del siglo XX... ya que sin duda no deseamos regresar al XVII. La investigación de la práctica interpretativa es seguramente muy importante para alcanzar una auténtica comprensión de esa música. Debemos identificar toda la variedad de posibilidades para descubrir cuál es la correcta para nosotros. Eso significa que hemos de intentar comprender cuanto podamos de lo que deseaba Monteverdi para descubrir qué es lo que deseamos nosotros de él" (Harnoncourt, 2001, 40). Magnífico equilibrio si todo fuera o ser como el autor o ser libre como intérprete. Nosotros, en este trabajo, veremos más opciones.

Para terminar con este apartado introductorio de los que están en contra de las pretensiones del movimiento auténtico, hagámoslo con Leonard B. Meyer: "En su libro *Diez reglas para tocar el laúd*, Wu Ch'en escribe, a fines del siglo XIII, que 'si uno se limita a tocar la música como está escrita, no podrá expresar los sentimientos del compositor'. Y en el siglo XVI Yang Piao-cheng resalta la necesidad de la interpretación [...]. 'Cuando se conoce su significado, se comprende su tendencia; cuando se comprende su tendencia, se puede (verdaderamente) comprender la música. Aunque la música esté técnicamente bien ejecutada, si no se comprende su tendencia, ¿qué provecho producirá? No es otra cosa que un gran ruido que no sirve de nada'" (Meyer, 1956, 213-214)

En este trabajo, y apartado por apartado, veremos posiciones a favor y en contra de cada uno de los aspectos de los que tratemos. Quizás el mayor esfuerzo ha sido dirigido hacia el vaciado de opiniones de libros y revistas sobre todo lo que se está haciendo en interpretación musical y de todo por lo que ha pasado el movimiento. Aunque podremos leer muchas opiniones favorables sobre aspectos concretos, hay algunos intérpretes que han expuesto sus opiniones a favor sobre aspectos globales:

Yolanta Skura, fundadora del sello discográfico Op. 111, reconoce la aportación de Rinaldo Alessandrini desde su nueva visión de los madrigales. “Su relectura del madrigal monteverdiano ha redefinido nuevos criterios de apreciación, estéticos, lingüísticos y musicológicos. Al tiempo que ensanchaba nuestra visión, dominada por los ingleses, Alessandrini ha conquistado nuevos campos de investigación. La articulación, el impacto del texto, fusionado con las ornamentaciones musicales, nos permiten comprender hoy la noción de poema musical” (*Goldberg*, 1, 1997, 14). Y hay que reconocer que es totalmente acertado, con sus grupos pequeños, cantando los madrigales a uno por voz, cada cual con su propia expresividad, siguiendo el texto⁷, han roto con la megalítica interpretación de antaño de grandes corales que dificultaban la plasticidad de los contrapuntos. Y no debemos leer estas líneas con un corte peyorativo, era, simplemente, de otra manera. Pero algunos intérpretes las perciben como preferibles (aquí el problema, a veces, es sólo de lenguaje: decir “mejor” o “peor” es caer en una peligrosa afirmación que en los tiempos postmodernos en los que vivimos puede no ser perdonado). Herreweghe, por ejemplo, dice en relación a Bach: "En algunas de las cantatas anteriores a Leipzig [...] uno siente de inmediato que suenan mejor con voces solistas" (*Goldberg*, 16, 2001, 46), y este “mejor” nos parece un ataque a la diversidad. Y de aquí procede el miedo que da lugar a este trabajo: que haya intérpretes que se crean en posesión de la verdad. Andrew Carwood, parece ser uno de ellos. Director asociado de uno de los grupos vocales más destacados del Reino Unido, The Cardinall's Musick, famoso por sus interpretaciones del repertorio Tudor, con grabaciones pioneras de las obras completas de Nicholas Ludford y Robert Fayrfax, dice: “Al rehuir la

⁵ Óiganse, por ejemplo, los Libros *Quinto*, *Sesto* y *Ottavo*, dirigidos por él e interpretados por su grupo, *Concerto Italiano*, en contraposición con, por ejemplo el del *Coro Monteverdi de Hamburgo*, Jürgen Jürgens. Deutsche Grammophon para Salvat. Madrid, 1983.

reconstrucción y la autenticidad estamos eludiendo la idea de que algo sea correcto o incorrecto" (*Goldberg*, 13, 200, 46). Y es precisamente eso contra lo que se lucha. Siempre nos ha parecido que eran los antiguos los que creían en una verdad absoluta en todos los órdenes de la vida, también en el estético, pero ahora vemos cómo los nuevos rebeldes basan su transgresión en referentes fuertes de verdad. El productor ejecutivo de Emi Classic, Alain Lanceron, defiende, en parte, esta posición con la que no estoy de acuerdo: "Nuestra sensibilidad contemporánea va siempre en busca de autenticidad a través de una especie de ecología musical" (*Goldberg*, 15, 2001, 18). Habría que definir esa "autenticidad". Comprendo que el ciudadano contemporáneo busque aquello que considere mejor o más valioso, pero esto no tiene por qué coincidir con lo auténtico; de hecho, lo importado y lo moderno es, actualmente, lo más valorado por casi todas las sociedades. Pero sí hay que reconocer que la reconstrucción histórica utilizando el arte debería servir para que sepamos de dónde venimos. "Hoy la gente" –dice Picket– "debe reconocer y constatar que sucede algo que no puede entender porque ha perdido el hilo argumental. Nuestra educación actual no nos prepara para comprender que está ocurriendo algo desde un punto de vista formal o simbólico" (*Goldberg*, 18, 2002, 42). Entendería, así, que la Historia y los historiadores utilizaran la música antigua para ayudar a comprender el pasado, pero no para comprender la música en sí y sus propios objetivos separados de su uso histórico.

UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO “INTERPRETACIÓN”

Como dice Copland, "lo que oye el auditor no es tanto el compositor como el concepto que del compositor tiene el intérprete. El contacto del escritor con su lector es directo; el cuadro del pintor no necesita más, para que se vea, que colgarlo bien. Pero la música, al igual que el teatro, es un arte que, para que viva, necesita ser reinterpretado. El pobre compositor" –nos dice Copland de sí mismo y sus compañeros de profesión–, “una vez que ha terminado su composición, tiene que entregarla a las benignas mercedes de un artista intérprete, el cual, no hay que olvidarlo nunca, es un ser dotado de una naturaleza musical y una personalidad propias" (Copland, 1939, 199). Hay, por tanto, una aceptación de la imposibilidad de neutralidad por parte del intérprete. Lo que queda claro es que el intérprete es necesario y manipulante. Y de este proceso de manipulación necesario es del que vamos a hablar en este trabajo.

Boulez plantea perfectamente el proceso. Primero existe un proceso de elaboración de la obra, que también implica recorridos: su objetivo (si lo tiene) define la meta creativa, y el compositor ha de elaborar el camino por el cual llegar a ella. “En un caso” –dice–, “predominará la búsqueda del contacto, espectacular, con los demás; en el otro, la reflexión personal tendrá precedencia sobre toda otra preocupación. Según que la obra adopte un carácter extra o introvertido, cambiarán los criterios técnicos; en una obra más especialmente consagrada a la reflexión, el lenguaje tenderá a volverse complejo, encerrado en su significación propia, hasta el esoterismo. [...] Una escritura que tiende a lo colectivo no irá a su propia búsqueda, se cuidará de tomarse por el objeto mismo del descubrimiento” (Boulez, 1981, 62). Pero ahí no acaban los problemas. Cuando se han tomado esta serie de decisiones y la obra se ha escrito (sólo escrito, aún no suena, no lo olvidemos) la obra entra en este otro proceso que depende de

manos distintas de las del autor. Es un recorrido que va de la intención del compositor a la obra puesta en sonido. Al proceso existente entre la notación y su realización le llama Boulez “circuito autor-intérprete” y tiene las siguientes fases:

“A) el compositor genera una estructura y la *cifra*;

B) la *cifra* en una clave *codificada*;

C) el intérprete *descifra* esta clave *codificada*;

D) según esta *decodificación*, restituye la *estructura* que le ha sido transmitida.

“Se ve que en esta acción de cifrado codificado y de decodificación reside todo el juego de la notación, todas las posibilidades que de él se pueden obtener, y es evidente que este cifrado ya actúa en la composición misma y puede modificar su curso. Cuando se habla de estructura, y luego de codificación, hablo de estructura de conjunto y de codificación local, porque la estructura local y la codificación local intervienen en la misma operación mental. No puedo generar *abstractamente* un objeto local, una estructura local; por más elementalmente que la piense, ya estoy obligado a codificarla para poder transmitirla (en suma, rol alfabético que está igualmente llamada a desempeñar); por lo tanto, cuanto más prosigo la elaboración de las estructuras locales, tanto más entra en acción la codificación, tanta mayor importancia adquiere.

“Hasta tal punto que en la generación precedente, un Stravinsky, por ejemplo, ha dedicado toda su atención a una codificación precisa que hace que el intérprete restituya el mensaje tan exactamente como le ha sido transmitido en un comienzo. En la música de la época Romántica, por el contrario, la codificación era muy laxa; el intérprete podía *interpretar* el mensaje, pues la codificación no le daba —y no tenía por finalidad darle— elementos suficientes para una información extremadamente precisa, y por lo tanto, restituía el mensaje con un margen más o menos aproximativo.

Vemos entonces que la trayectoria histórica ha consistido en descubrir claves cada vez más ceñidas que codifiquen con un alto grado de precisión el mensaje a transmitir.

“Aclaro que una codificación puede ser voluntariamente ambigua, de parte del compositor, pero que esta ambigüedad —siempre según las directivas del compositor— puede ser sentida por el intérprete, o bien, al contrario, actuar sobre él. En el primer caso hay un juego consentido, sobre la codificación, entre el autor y el intérprete; el intérprete restituye conscientemente sobre mensajes previstos por el autor: la codificación es una complicidad. En el segundo caso, el autor sabe que su codificación sobrepasa la posibilidad de desciframiento del intérprete, y por ende, que el intérprete le entregará de una manera defectuosa el mensaje transmitido” (ib., 71-72). Éste es el proceso y éstos son los problemas. Boulez plantea que algunos autores intentan blindar su obra con numerosas anotaciones que acoten las posibilidades de movimiento de los intérpretes. Esta posición abre numerosos interrogantes: por más que se especificase, incluso, aunque el propio autor la interpretara él mismo dos veces, ¿podrían ser iguales dos interpretaciones? Y si lo fueran, ¿es este el objetivo de las artes escénicas? ¿Es lícito anular la aportación de los intérpretes?, ¿preferiría Stravinsky que su obra la interpretara siempre una máquina, que sólo se oyera en disco o DVD tal como él la grabó?

Boulez responde a la pregunta *¿Qué quiere usted expresar con su música?*: “Nada sino yo mismo” (ib., 60). Esta respuesta debe ser la clave del problema, porque cuando se plantea el problema de la interpretación parece apoyar a Stravinsky y dice que el intérprete “debe aplicarse a transmitir el mensaje lo más fielmente posible; dicho de otro modo: el margen de error dentro del cual debe operar es cada vez más restringido (ib., 71-72). Y dirá esto porque si su intento es expresarse a sí mismo tendrá miedo de perderse en esta alquimia de la re-construcción musical.

Aunque él sabe, como reconoce después, que el margen de error “existirá siempre, que no se puede reducir a cero” (ib., 72).

El papel del intérprete, ha sido concebido como “*medium* entre obra y tiempo” –como lo denomina Baricco–. “Es el acto que une los extremos de dos civilizaciones que se buscan. Es el diccionario en el que esas dos lenguas se encuentran” (Baricco, 1992, 38). El intérprete es necesario, y esa necesidad nace del hecho singular y anómalo de que “transmitirla e interpretarla sean un acto único” (ib., 32). Coinciden con Baricco, Adorno y Ferraris (profesor de Estética italiano del que hablaremos más adelante). Adorno lo ve desde la composición: “Ha habido” –dice– “tales cambios en el puesto social de la composición, hasta tal punto se ha replegado ésta sobre sí misma, que necesita un *medium* interpuesto entre el compositor – que ya no se comunica sencillamente– y la obra misma” (Adorno, 1960, 88). Y Ferraris que lo ve más como un enlace entre distintas épocas: “La relación con la obra” –comenta– “no es ni simplemente subjetiva, ni objetivamente reconstructivo, sino que representa una mediación entre nuestro presente de intérpretes y las huellas y el sentido del pasado que nos son transmitidos” (Ferraris, 1988, 242).

Claro que si el *medium* dejara la mano muerta y el espíritu histórico del autor la moviera podríamos concebir la representación musical como una auténtica reconstrucción histórica. El problema reside en la imposibilidad de objetivación del intérprete, que inevitablemente introduce su “gusto” o lo que él considera que fue el gusto de la época. Pierre Boulez dice que “el gusto está ligado a la trascendencia. [...] No hay gusto *absoluto*” –añade–; “pero en tanto el gusto tiende hacia este absoluto, intemporal, sólo puede hacerlo trascendiendo la cultura y los datos históricos localizados”. (Boulez, 1981, 40-41). Para Rousseau, el gusto “sirve de gafas de la razón” (citado por Boulez en 1981, 29), y esto ¿qué significa?, ¿que la razón mira a través del gusto o es el gusto una

manifestación de la razón? Más bien pareciera que el gusto es una radiografía de cómo palpita la razón en una comunidad determinada. “Todo aficionado” –nos cuenta Boulez de Rousseau– “va a la sala de conciertos donde se ejecuta su autor preferido para celebrar el culto a sí mismo. Reconoce su gusto en el gusto del autor, se felicita de ello y, al mismo tiempo que aplaude, se aplaude (ib., 33). Por eso parece que el gusto identifica a una época, porque los intérpretes (en este caso también el público, porque interpreta lo que escucha) demuestra su forma de apreciar la realidad estética. Por tanto, no existe un único gusto, un gusto verdadero. “No existe gusto *absoluto*” –como dice Boulez–, “sino funciones que determinan el gusto: funciones complejas, de ambiente, de condicionamiento” (ib., 36). Gadamer también entronca bien con este planteamiento de que los intérpretes e “interpretantes” se buscan –y aplauden– a sí mismos: “En sí misma” –dice– “la esencia de todo arte consiste, como formula Hegel, en que ‘pone al hombre ante sí mismo’” (Gadamer, 1960, 82). “Los teatros permanentes o la organización de conciertos en el siglo pasado muestran también cómo los programas se van alejando cada vez más de las creaciones contemporáneas y adaptándose a la necesidad de autoconfirmación que caracteriza a la sociedad cultural que soporta tales instituciones” (ib., 127). Desde Kant “el ‘arte’ podrá convertirse en un fenómeno autónomo” –continúa diciendo–. “Su tarea ya no será la representación de los ideales de la naturaleza, sino el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico.” (ib., 83). Colocar al hombre ante su ser histórico, esto es: mostrar quién es en su contemporaneidad y conocer y aceptar su pasado, pone a los intérpretes, en particular, en la difícil distinción fenomenológica del llamado “presente especioso” del que habla Schutz: “El presente vivo abarca todo aquello que es vivido, incluye elementos del pasado que se

retienen o rememoran en el Ahora y elementos del futuro que penetran en el Ahora por medio de la intuición y la anticipación” (Schutz, 1976, 42)

La naturaleza, como mucho, nos pone moralmente frente a nosotros mismos sin pretenderlo. El arte tiene que “pretenderlo”. Lo corrobora Gadamer: “Naturalmente el significado del arte tiene también que ver con el hecho de que nos habla, de que pone al hombre ante sí mismo en su existencia moralmente determinada. Pero los productos del arte sólo están para eso, para hablarnos; los objetos naturales en cambio no están ahí para hablarnos de esta manera. En esto estriba precisamente el interés significativo de la belleza natural, en que no obstante es capaz de hacernos consciente nuestra determinación moral. El arte no puede proporcionarnos este encuentro del hombre consigo mismo en una realidad no intencionada” (Gadamer, 1960, 85). Pero en el fondo todo esto son interpretaciones que parten del deseo de comprender. “Para Dilthey” –nos dice Gadamer– “toda comprensión de sentido es ‘una retraducción de las objetivaciones de la vida a la vitalidad espiritual de la que han surgido’. De este modo el concepto de la vivencia constituye la base epistemológica para todo conocimiento de cosas objetivas” (ib., 102). La vivencia en la interpretación se da en la ejecución. Ese es el momento del que aquí hablamos. “Precisamente lo característico de la obra de arte, es que su significado esté en su manifestación misma. [...] Ya en la caracterización del concepto de símbolo por Goethe el acento más decisivo está en que es la idea misma la que se otorga existencia a sí misma en él” (ib., 116). Y sin embargo, la ejecución produce momentos diferenciados.

En las **artes reproductivas** Gadamer distingue también “el original (la poesía, la composición) de su ejecución, y lo hace de manera que la intención estética pueda ser tanto el original frente a su reproducción como la reproducción en sí misma, a diferencia del original o de otras posibles acepciones de éste. La soberanía de la conciencia estética consiste en hacer

por todas partes esta clase de distinciones estéticas y en poder verlo todo ‘estéticamente’” (ib., 125-126).

Pero la conciencia estética tiene que distinguir esos momentos de reproducción y plantearse el estatuto de cada uno de los participantes, sus derechos y sus deberes. Para Paul Valery: “Debe quedar en manos del receptor lo que éste haga con lo que tiene delante. Una manera de comprender una construcción cualquiera no será nunca menos legítima que otra. No existe ningún baremo de adecuación. [...] Todo encuentro con una obra posee el rango y el derecho de una nueva producción”⁸, donde, como se ve, los derechos del receptor son totales. Gadamer se enfrenta a esta posición y dice: “Esto me parece de un nihilismo hermenéutico insostenible. [...] El propio Kierkegaard” –continúa diciendo Gadamer– “había demostrado ya que esta posición es insostenible al reconocer las consecuencias destructivas del subjetivismo y al describir por primera vez la autoaniquilación de la inmediatez estética. Su teoría del estadio estético de la existencia está esbozada desde el punto de vista del moralista que ha descubierto lo insalvable e insostenible de una existencia reducida a la pura inmediatez y discontinuidad. Esto plantea a la existencia una tarea: la de ganar la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana (ib., 136-137). Parece que esto nos lleva a pensar que todo es pasajero, pero hay que aprender a sentir la continuidad para sentir que existimos. Las obras también son puntuales y no tienen la posibilidad de autocomprensión para asegurarse su existencia. Por eso, su única posibilidad de existencia es ser interpretadas. “Todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer” (ib., 141). Pero al ser interpretada la obra de arte ¿es nueva cada vez o es la misma que sigue viviendo *in extenso*?

⁸ “Introduction à la méthode de Léonard de Vinci et son annotation marginale”, en *Variété I*, cit. por Gadamer, 1960, 136.

El rango de autonomía de la obra y los estatutos de los intérpretes con relación a ella, serán dos de los satélites claves de la reflexión de este trabajo.

LA APORTACIÓN HERMENÉUTICA

El planeta sobre el que debe rotar nuestra reflexión ha de ser el de la comprensión del sentido de la propia obra de arte. “Cualquier obra de arte” –plantea Gadamer– “tiene que ser comprendida en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto” (ib., 217). La fuerza de la comprensión es el *telum* que dirige este trabajo y que nos llevará, en la conclusiones, a afianzarnos en la importancia del conocimiento como herramienta dilucidadora del problema de la interpretación musical. Gadamer plantea que “*la estética debe subsumirse en la hermenéutica*. Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte. La comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado” (ib., 217). El concepto schleiermacheriano del interpretar, del que se hace eco el propio Gadamer, parece estar refiriéndose específicamente a la tarea de los ejecutantes musicales: interpretar, dice, es “la repetición de un acto del discurrir, la reconstrucción de una construcción” (ib., 220), como tocar o cantar o dirigir es volver a construir lo que los planos del edificio musical, que llamamos partitura, establecen previamente.

La hermenéutica habría de ser para nosotros la herramienta para comprender el lenguaje codificado (todo lenguaje lo es) de la música. Lang nos recuerda cómo llegó la hermenéutica al campo musical: “En torno a finales del siglo XIX [los musicólogos] tomaron de la teología un tipo de exégesis llamado *hermenéutica* que aplicaron al análisis musical” (Lang, 1997, 276). Pero, ¿qué es la hermenéutica? Para Maurizio Ferraris,

catedrático de Estética de la Universidad de Turín, hermenéutica es el “arte de la interpretación como transformación”. En el sentido originario de la palabra, *hermenéia* era la eficacia de la expresión lingüística. “Se puede conectar la experiencia hermenéutica” –nos dice Ferraris– “al universo del lenguaje y del *logos* como *verbum* y como *sermo*. Esto, por lo demás, está confirmado por los usos de ‘interpretación’ en el lenguaje ordinario, usos que sistemáticamente se refieren a prestaciones lingüísticas, como indican las expresiones ‘hacerse intérpretes de un sentimiento’, ‘hacer de intérprete’ entre personas que hablan lenguas distintas, ‘interpretar una sonata al violín’ (en la medida en que la música se entiende como un lenguaje), ‘interpretar un libro’, ‘interpretar un sueño’ (Ferraris, 1988, 9). Como escribe Ebeling: “El significado del vocablo *hermenia* debe buscarse en tres direcciones: afirmar (expresar), ‘interpretar’ (explicar) y traducir (hacer de intérprete). No se trata de establecer cuál de esos significados es, lingüística e históricamente, el prioritario. Se trata de las modificaciones del significado fundamental de ‘llevar a la comprensión’ respecto a los diferentes modos de plantearse el problema del comprender” (citado por Ferraris, 1988, 10). “La interpretación se ejerce allí donde se interponga un velo a la comprensión de un mensaje” (Ferraris 1988, 10) y en la música todo está permanentemente velado por la abstracción de su mensaje. “El interpretar” –afina Ferraris– “va de decisiones históricas y existenciales de sujetos y de comunidades” (ib., 11), por eso parece tan difícil cualquier tipo de “reconstrucción auténtica” y por eso hemos de revisar los criterios de interpretación musical desde, entre otros, los parámetros históricos y los parámetros personales individualmente y en el escenario social. “Para Schleiermacher” –continúa Ferraris– “el punto de partida es la incompreensión, la extrañeza, la oscuridad del texto y del interlocutor; partiendo de esta extrañeza, la interpretación debe establecer la comprensión, superando la incompreensión inicial que separa a seres

distintos” (ib., 126). Esta incompreensión es también el punto de partida de todo intérprete musical. Porque este mismo concepto, el de incompreensión, implica que la obra tiene un núcleo posible de comprender, y llegar a él debe ser la función del intérprete. Adorno apunta también en este sentido: "La necesidad que tienen las obras de ser interpretadas al igual que el alumbramiento de su contenido de verdad son el estigma de su constitutiva insuficiencia" (Adorno, 1970, 172). Al final de esta investigación veremos cuál es el instrumento contra la incompreensión, cómo alumbrar la penumbra de esta profesión imposible.

UN APÉNDICE DE INCONGRUENCIAS

Después de un largo trabajo de revisión de las opiniones de muchos intérpretes musicales sobre los criterios que ellos mismos establecen a la hora de enfrentarse a una interpretación musical, he creído conveniente añadir este apéndice en un lugar inicial de esta obra para demostrar la necesidad de este estudio sobre los criterios de interpretación musical. Las incongruencias en sus opiniones delatan una pérdida de referencias que apoya y justifica la elaboración de este trabajo.

Intentaré no ser demasiado exhaustivo, ya que lo que se pretende es mostrar las contrariedades y no el número de ellas, pues con que existan algunas ya es demostrativo de la pérdida de referentes.

La pianista Monique Deschaussées, autora del libro *El intérprete y la música* muestra continuas pruebas de ello:

A veces se muestra **a favor de** buscar en la interpretación **el espíritu** de la obra. Como cuando dice: “Y llegamos a una pregunta fundamental: una gran interpretación ¿no sería una especie de mutación, en el sentido genético del término? [...] ¿Qué sucede en la música? Un instrumentista trabaja todas las técnicas posibles, yendo de la armonía al análisis y a la expresión de una obra por medios físicos, sin dejar nada oculto, para pasar luego a la fase superior de la re-creación, de tratar de expresar lo inefable. En ese momento tiene lugar una mutación de la naturaleza síquica o espiritual y se produce el *salto*. A fuerza de trabajo y de voluntad, el artista logra llegar a un punto sin retorno. Si se queda ahí, hará una correcta ejecución del texto, sin otra característica que la de haber conseguido una realización material desprovista de interés. Pero si no se conforma con pararse en ese punto, se opera entonces el milagro, esa suerte de vendaval interior que empuja hacia una dimensión superior y convierte la

interpretación en una verdadera recreación viva y hasta fascinante con frecuencia” (Deschaussées, 1988, 18).

Pero en otras defiende **la voluntad del compositor**: “La vida que debe transmitir el intérprete no es sino el espejo del alma del compositor, de sus visiones imaginarias o vividas, de sus reacciones en el mundo” (ib., 34).

En otras se decanta por lo **literal**: “También ha deformado el disco el contacto entre la partitura y los músicos” –nos dice–, “al dejarse estos influir desde el principio por la versión que conocen en lugar de basarse en el texto y sólo en el texto” (ib., 124).

Encontramos taxativos ejemplos de otras opciones, como la defensa del estilo, que sería algo así como la defensa del **historicismo**: “El estilo” –dice– “debería ser el criterio absoluto de juicio. Una obra musical es susceptible de generar numerosas interpretaciones, según que el artista desarrolle más alguno de sus aspectos. Pero no es menos cierto que existe una tradición y que esa tradición puede ofrecer varias venas” (ib., 112).

Y en algunas ocasiones se muestra partidaria de tres criterios a la vez: “El ideal del intérprete” –dice– “consiste en tener un respeto absoluto por el **texto**, en ser totalmente receptivo al pensamiento del **compositor** y en dejar que la obra se encarne en él para **hacerla suya**” (ib., 105. La negrita es mía¹), criterios difícilmente compatibles si alguno o algunos de ellos fueran contradictorio con los otros.

Por su parte el musicólogo Irlandés Howard Ferguson, compositor e intérprete hasta los 50 años, en su manual *La interpretación de los instrumentos de teclado* da todo tipo de claves contradictorias.

¹ A partir de aquí, todas las palabras resaltadas con letra negrita tanto del texto como de las citas han de entenderse como subrayados míos. En el caso de que alguna palabra de una cita fuera del autor se especificará en la propia cita.

En algunos momentos se decanta por averiguar y seguir lo que indicó **el autor**: "Cuando figura una cifra *puede* ser una pista valiosa para conocer las intenciones del compositor" (Ferguson, 1975, 64).

En otros el autor apuesta por conocer el objetivo de la forma musical: "Puesto que el objetivo de la mayoría de las suites es proporcionar un conjunto de movimientos que han de interpretarse como una secuencia, puede darse por hecho que cada una de las danzas será distinta en lo que al tempo y al carácter se refiere" (ib., 43).

También se inclina por saber el sentido propio de la obra: "Sean cuales sean las características de la obra [las *Variaciones Goldberg* de Bach], el objetivo del intérprete debería ser transmitir no sólo los contrastes propios de la misma, sino también el efecto acumulativo y su dimensión global; y a toda costa debe impedir la desintegración en una serie de fragmentos sin ninguna relación entre sí. La propia obra indicará si esto se consigue mejor manteniendo un tempo uniforme en todo momento o, por el contrario, valiéndose juiciosamente de todos aquellos cambios que vengán implicados por la música" (ib., 47).

Hay momentos de la obra en las que el autor prefiere seguir varios elementos a la vez, aunque pueda ser contradictorio, como la estructura, los intérpretes, la época y los compositores: "En cuanto a las repeticiones, en un principio se repetían las dos partes del movimiento. Sin embargo, a medida que iban haciéndose más largas las obras, muchas veces los intérpretes hacían caso omiso de la segunda repetición por entender que se trataba más de una convención que de una necesidad. Los propios compositores acabaron por prescindir de ella por completo" (ib., 49).

Otras veces se posiciona a favor de la literalidad de lo heredado, como cuando dice: "El intérprete debe intentar encontrar ediciones que conserven los valores originales de las notas y acostumbrarse a interpretarlos correctamente" (ib., 55). Pero en ocasiones, paradójicamente,

se opone a esa misma literalidad que antes defendía: "Es curioso pensar que la duración de las notas tiende a alargarse con el paso de los siglos" (ib., 54).

Como confunde todos estos parámetros o criterios, hay veces que se postula a favor de la reconstrucción histórica, que no coincide exactamente con la intención original del autor: "Problemas que surgen cuando las obras escritas para instrumentos de teclado más antiguo se transfieren al piano moderno. Lo ideal sería que esta música se interpretara en aquellos instrumentos para los que fue escrita" (ib., 167).

Y tiene párrafos en los que se muestra a favor de lo que escribió el compositor, las convenciones de la época (historicismo) y libertad del intérprete, todo ello junto, sin comprender que a veces, como mencionábamos, pueden ser contradictorios. "Del pianista actual se espera que interprete lo que escribió el compositor, si bien debe hacerlo con un conocimiento exhaustivo de las convenciones musicales que imperaban en el período en cuestión. Asimismo, debe guardarse de introducir anacronismos, como efectos de pedal que eran imposibles de conseguir en la mayoría de los instrumentos más antiguos, y evitar la tentación de intentar hacer que su instrumento suene como otro completamente distinto. Tal y como escribió Thurston Dart: 'Cada instrumento debe ser fiel a sí mismo y no debe intentar imitar a los demás. [...] Las interpretaciones deben estar también en estilo; han de estar iluminadas por un conocimiento lo más exhaustivo posible de cuestiones específicas relativas al fraseo, la ornamentación y el tempo que estuvieron asociados a la música cuando se oyó por primera vez. El intérprete tiene pleno derecho a decidir por sí mismo si prefiere olvidarse de algunas de estas cuestiones, pero por lo menos debe ser consciente de que en su día existieron y de que en algún momento se consideraron un elemento esencial de una buena interpretación'" (ib., 167-168).

También el renombrado Hopkinson Smith, intérprete de vihuela, laúd renacentista, guitarra barroca y, especialmente, de laúd barroco, al definirse se contradice en la elección de sus criterios. Generalmente se muestra favorable a la reconstrucción histórica, no a la del compositor y declara solemnemente: “Intento reconstruir la creatividad del momento en el que se compuso esta música” (*Goldberg*, 28, 2004, 82).

Pero luego se muestra impotente para mantener ese planteamiento y nos dice que en el siglo XVII “hubo tanta variedad y diferencia de intérpretes dentro de una escuela como existe hoy en día” (*ibidem*), lo que dificulta hasta extremos imposibles la reconstrucción fiel y abre la puerta a cierta libertad interpretativa basándose en la imposibilidad de conocer exactamente cada escuela.

Otras veces, aunque reconoce la importancia de la reconstrucción histórica, apuesta por que ésta le sirva para apoyar su propia libertad. “Conocer el entorno social, la biografía de estas personas y el porqué de la dedicatoria” –nos dice– “aporta mucho a nuestra imaginación” (*ib.*, 79), como si ésta fuera la fuente que tienen que alimentar los otros manantiales.

Smith busca respuestas en esta entrevista que le hicieron en *Goldberg*, parece que va tanteando porque no tiene claro cuáles son sus criterios. Cuando es atusado para que se decante un poco más, lo hace por la naturalidad: “La inmediatez propia de la expresión de un niño. Esa es la verdadera búsqueda de cada instrumentista, la naturalidad en el decir” (*ib.*, 81); un criterio impreciso, y distante del historicista.

Al final, el vihuelista opta por la posición que cerrará este trabajo a favor del conocimiento, siendo, sin embargo, admirado por sus seguidores que ven en él una posición más dogmática de defensor de la ortodoxia. “Existen muchas visiones de la música” –asegura (sus alumnos debería oír esto)–. “Hay muchos acercamientos válidos, y el intérprete actual debe

informarse para conocer toda esta gama y variedad de posibilidades y después tomar sus propias decisiones” (ib., 82).

Incluso un famoso constructor de instrumentos de tecla como es Denzil Wraight declara una serie de contradicciones incomprensibles en una entrevista para *Goldberg*. Para empezar, hay que decir que sus investigaciones consisten en “seguir los pasos de los constructores del pasado”. “Wraight” –según el redactor de esta revista–, “está firmemente convencido de que se ha de procurar trabajar en las condiciones originales de los antiguos constructores y de acuerdo con sus ideas” (*Goldberg*, 25, 2003, 22 y 24). Pero como veremos, tras esta declaración de intenciones todo es alejarse del original, porque propone la utilización de los nuevos conocimientos y avances científicos. “Lograr la fidelidad histórica. En su opinión” –nos cuenta el redactor– “los constructores modernos tienen una ventaja sobre los antiguos. Pueden (y deben) aprovechar las investigaciones realizadas en física, matemática no lineal y acústica” (ib., 24), lo que implica que podrían adelantar en conocimientos a los constructores de la época y no hacer “fieles” copias.

En su discurso todo comienza a mostrarse más laxo de lo esperable. “Si uno sabe distinguir lo importante de lo que no lo es” –nos dice–, “podrá decidir qué ha de copiar y qué no [al construir un instrumento]” (ib., 24). Lo que implica que la reconstrucción no es original, tal como creen muchos instrumentistas y gran parte del público. De hecho, “en una copia exacta de un instrumento de Cristofori” –nos comenta el redactor, tras la conversación con él– “decidió no copiar el sistema de abrazaderas del interior de la caja adoptado por él, pues, visto retrospectivamente, es evidente que cometió algunos errores” (ib.). Pero, ¿no se trataba, precisamente de eso?, ¿de reconstruir el pasado? No para Wraight, que muy al contrario de lo que opina y defiende el mundo de la música antigua y

mostrando un gran sentido común, nos dice que: “una réplica exacta de uno de los pianos originales” –por ejemplo– “sólo puede interesar a un museo” (ib., 24). Y sin embargo, incluso sus compradores, creerán que es esa su misión venderles una pieza de museo para re-construir el pasado y sus sonidos.

Entre los grandes mitos también se producen incongruencias. Veremos ahora las de tres grandes pesos pesados de la música historicista: Harnoncourt, Ton Koopman y Alessandrini.

Harnoncourt en una sola explicación de su planteamiento sobre cómo interpretar aduce distintos criterios que son entre sí contradictorios. Por una parte, como hemos visto más arriba, apuesta por la libre interpretación: “Por favor” –clama–, “perdamos el miedo al *vibrato*, a la vivacidad, a la subjetividad, al cálido aire mediterráneo, pero tengámosle *muchísimo* miedo al frío, al purismo, a la 'objetividad' y al historicismo vacuo”. Por otra, parece decantarse por ser fieles al deseo del compositor: “Debemos volver a comprender los auténticos deseos musicales de Monteverdi” – sigue diciendo– “y hacérselos llegar a los músicos actuales”. Pero luego parece que aboga por reconstruir el estilo de la época: “Como músicos” – dice–, “debemos acometer aquello que era actual para Monteverdi y que con seguridad seguirá siendo actual en todas las épocas”. Más adelante, sin embargo, plantea su adaptación a los tiempos y mentalidades actuales y al subjetivismo del intérprete: “Debemos volver a verlo como nuevo, revivirlo, reproducirlo con nuestro sentimiento, con nuestra mentalidad del siglo XX... ya que sin duda no deseamos regresar al XVII” (Harnoncourt, 2001, 40).

Ton Koopman, Clavecinista, organista y director de The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir también muestra varios enfoques. Por una parte

se muestra favorable a un trabajo historicista: “Como intérprete” –dice–, “debes tratar de comprender la música de la época lo mejor que puedas, y comprenderla como parte de una cultura más extensa, en el contexto de las artes visuales de la época, de la literatura, de la filosofía” (Goldberg, 24, 2003, 49). Pero por otra parte, aunque muestra deseos de ser “auténtico” asume la imposibilidad de serlo. “Creo que tenemos la suerte de interpretar de forma más auténtica de lo que a veces la gente se atreve a pensar” –dice–. “Por supuesto, no podemos escapar de la influencia de nuestro propio tiempo” (ib., 48). De hecho se entrega a las grabaciones en estudio y a los sistemas de trabajo técnicos que van contra el propio espíritu de la obra. Así, en una entrevista le preguntaron si grababa por separado los movimientos a solo y los coros, y Ton Koopman asumió la realidad (sobre todo la comercial): “Es muy caro” –dijo– “grabar en una secuencia [todos los números de la obra seguidos] [...] Es demasiado caro tener a los solistas esperando alrededor mientras grabo una sesión con el coro, y viceversa” (ib., 46). Para una interpretación auténtica ¿no necesitaría tocar en una iglesia de la época, con instrumentos de la época (y sus instrumentistas), dentro de la propia liturgia, dándole al discurso musical la continuidad que le es propia y, por supuesto, no grabarla (las acústicas de las casas o de los coches donde se oirá el disco modificarán totalmente su percepción).

Hay veces que se muestra favorable a buscar el espíritu de la propia obra: “No calculo todos mis *tempi* o me aferro estrictamente a ellos” –dice–. “Mis sentimientos sobre la música y su paso pueden cambiar de un día para otro. A veces, después de seguir una dirección durante varios conciertos, llego a la sesión de grabación y decido intentar otra. Creo que esa flexibilidad es buena para el espíritu de la música” (ib., 47). Y en esta misma línea se enfrenta contra la literalidad: “Cuando estudiaba musicología” –nos cuenta–, “mi profesor dijo: ‘La mejor interpretación es no interpretar; sólo leer la música’. No estaba de acuerdo con él. Ni

siquiera entonces. Creo que el trabajo de un músico es interpretar, arriesgarse y quizás, en algún momento, equivocarse” (ib., 49). Pero sólo un momento antes había apostado por que su interpretación era más auténtica de lo que la gente pudiera pensar en un primer momento.

Creo, además, que a veces confunde la búsqueda del espíritu de la obra con la voluntad del intérprete porque después de esa defensa declara que para él “es muy importante crear una mezcla entre lo que sé y lo que siento” (ib., 49). Y reconoce que “cuando lees las fuentes antiguas, acabas por tomar de ellas lo que más se adecua a tu personalidad” (ib., 45-46), lo que implica una enorme contradicción con lo defendido anteriormente.

La pluralidad de puntos de vista me parece conveniente e interesante, lo que se critica desde este trabajo es, en primer lugar, la defensa de una posición maximalista cerrada y, en segundo lugar, la falta de unos planteamientos teóricos consistentes por parte de los intérpretes.

Veamos, por último, a Rinaldo Alessandrini, fundador y director de Concerto Italiano, considerado hoy día como uno de los principales actores de la escena internacional de la música antigua. A veces defiende la interpretación literal y otras se opone, y lo mismo le ocurre con la reconstrucción histórica. Más adelante veremos cómo apuesta por la búsqueda del sentido de la obra y cómo aboga por la libertad interpretativa. Concluirá proponiendo la necesidad del continuo cuestionamiento de los parámetros previamente admitidos.

“Este verano” –cuenta Alessandrini en una entrevista realizada por Goldberg en 2001– “hemos grabado la obertura del Barbero de Sevilla de Rossini. [...] Hemos devuelto a esta música las condiciones en que se compuso, respetando el texto hasta el mínimo detalle” (*Goldberg*, 17, 2001, 48). Como vemos, parece defender lo literal pero luego nos dice que lo literal no tiene fundamentación: “No es evidente” –apunta– “que un mismo signo, una corchea, por ejemplo, tenga en Frescobaldi igual valor que en

Stravinski. Sin embargo, el sistema de notación de aquél utiliza medios parecidos a los de éste en cuanto a notas y grafía. Para conseguir articular con justeza este repertorio, hemos tenido que aprender entre notas ciertas intenciones armónicas, melódicas y estructurales" (ib., 48), lo que implica la imposibilidad de ese "respeto" del texto que previamente defendía.

Luego realiza declaraciones que podríamos tildar de fundamentalistas ya que defiende la "verdad histórica". Le preguntaron en *Goldberg*: "¿Cree usted que la elección de los instrumentos permite volver a recuperar el espíritu y la autenticidad de esta música tal y como la escuchaban sus contemporáneos?" Y Alessandrini contestó: "Sin duda. Soy partidario de emplear siempre instrumentos antiguos para ese repertorio. En definitiva se trata de la verdad histórica y de un fundamento de trabajo" (ib., 50). Y más adelante se reafirma oponiéndose a la utilización del piano en la obra de Mozart². Pero luego intenta defenderse diciendo: "Me considero muy purista en el sentido de que tengo ideas claras, pero no soy ni un arqueólogo ni un terrorista" (ib., 50), defensa posiblemente motivada haber recibido numerosas críticas de ese corte.

A veces defiende la necesidad de desigualdad en el ataque de las notas en bien del sentido de la obra, como cuando dice que "¡la igualdad se ha convertido en calidad musical! Pero, de hecho, lo expresivo en un auténtico músico es la falta de uniformidad. En realidad, lo interesante es poder escuchar cuatro timbres diferentes dialogando entre ellos. Lo que da sentido no es la perfección plana. La expresión musical reside en el contraste entre un elemento y su contrario" (ib., 44); y otras parece defender la libertad interpretativa: "Lo esencial es que los instrumentistas sean inteligentes y conscientes de las particularidades de ese repertorio" (ib., 50).

² "Algo que me resulta insoportable a flor de piel es que se toque a Mozart con un piano moderno. ¡Es como un traje diez tallas más grande!" (ib., 50).

“Realmente” –concluye diciendo– “no hay sustituto de lo que es auténtico” (Goldberg, 24, 2003, 45). Y eso mismo opinamos en este trabajo, aunque él a veces parezca decir lo contrario.

Este apéndice sólo ha querido presentar una muestra de la desorientación que existe en el campo profesional de la interpretación. Nuestro objetivo es hacer comprender la necesidad de una búsqueda de criterios razonados en nuestra acción como ejecutantes. A continuación presentaremos el análisis de los posibles criterios existentes y su fundamentación.

INTERPRETACIÓN MUSICAL. DEFINICIÓN, CONCEPTOS, LÍMITES. FUNDAMENTOS DE LOS CRITERIOS.

Como ya se ha ido exponiendo en los capítulos introductorios de este trabajo, hoy los intérpretes nos encontramos con una enorme cantidad de datos y elementos para la reflexión. Nuestra labor debería consistir en poner en orden estos elementos para que la interpretación no sea fruto de la improvisación o el desconocimiento, sino que esté dictada por una serie de criterios dentro de los cuales podamos tomar nuestras decisiones con conocimiento.

La búsqueda de esos criterios, de carácter general, abstractos, supone una tarea hermenéutica que ha de beber de sus fuentes tradicionales. La fuente más tradicional de la hermenéutica fue la interpretación del significado de los textos religiosos que durante siglos han producido una ingente cantidad de puntos de vista disímiles o coincidentes sobre el mensaje oculto en ellos. De ahí la hermenéutica pasó a la filosofía, magnífico caldo de cultivo para extraer diferentes significaciones sobre un mismo concepto. Pero la disciplina que ha creado toda una estricta metodología sobre criterios hermenéuticos, ya que debía ser lo más exacta posible, ha sido la jurídica¹.

La necesidad de comprender, para aplicar, correctamente los principios, reglas y normas establecidos de manera positiva por el legislador, ha dado a luz toda una estricta metodología de aplicación de los métodos interpretativos, que nos servirá de modelo analítico para aplicar al

¹ El modelo jurídico de análisis hermenéutico es tradicionalmente recogido por los principales teóricos del Derecho tanto nacionales como extranjeros. Las ramas del Derecho civil, Derecho Constitucional y Filosofía del Derecho, en particular, pero todas en general, se han preocupado por el tema y han aceptado los criterios y tipos de interpretación que se exponen en este artículo. Más particularmente, si se tiene interés en las fuentes se puede revisar un clásico del Derecho Civil español como es el libro *Sistema de Derecho Civil (vol. I)* de los autores Luis Díez-Picazo y Antonio Gullón, publicado en la Editorial Tecnos. Pero también se pueden consultar en castellano: BETTI: *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*, trad. esp. por De los Mozos, Madrid, 1975; CASTÁN: *teoría de la aplicación e investigación del Derecho*, Madrid, 1947; DE CASTRO Y BRAVO: *Naturaleza de las reglas para la interpretación de la ley*, A. D.C., 1977; Díez-PICAZO: *La interpretación de la ley*, A. D.C., 1971; VILLAR PALASÍ: *La interpretación y los apotegmas jurídico-lógicos*, Madrid, 1975.

campo de la interpretación musical. La aplicación de criterios de campos tan distantes como el jurídico y el musical, pretende ser una de las principales aportaciones de este trabajo.

La interpretación, si siguiéramos la pauta de lo que establece la interpretación jurídica de normas escritas en el pasado², sería la actividad dirigida a la búsqueda del sentido o significación de la obra a través de las partituras o signos de exteriorización. Pero la interpretación musical puede ser algo más porque permite (en este estudio veremos sus márgenes *legales*) ser instrumento de la voluntad, el capricho o el espíritu del propio ejecutante.

Desde un punto de vista general, la palabra "interpretación" es también ella misma equívoca y conviene puntualizarla para delimitar el carácter que la operación reviste. Se ha señalado que la locución latina *interpres* procede del griego *meta fraxtes*, e indica al que se coloca entre dos que hablan para hacer conocer a cada uno de ellos lo que el otro ha dicho o está diciendo. En este amplio sentido, la palabra se utiliza todavía hoy entre nosotros para designar al traductor que se sitúa entre dos personas que hablan lenguajes o idiomas distintos. En un sentido más amplio recibe también el nombre de interpretación la ejecución de una obra dramática o artística. Un actor es, según el lenguaje usual, un intérprete y lo es también el músico que ejecuta la melodía que otro ha compuesto. Si se mira con atención, también aquí hay uno que se coloca entre dos que hablan, con el fin de dar a conocer a uno de ellos lo que el otro ha dicho. El intérprete dramático y el intérprete musical son intermediarios en la comunicación intelectual o estética, que se produce entre el autor y el público destinatario de su obra. Sin embargo, en esta función mediadora, el intérprete lleva a cabo su propia obra, que es la obra interpretativa. No se limita a repetir algo que estaba ya hecho, sino que de algún modo lo recoge y lo modifica o lo significa. A su vez, el autor ha sido también, él mismo, un intérprete, puesto que, al llevar a cabo la obra original,

² Díez-Picazo, 1975, 175.

ha interpretado en ella una realidad histórica o un mundo de sensaciones y de fantasía. Por último, el receptor final en el proceso de comunicación lleva a cabo, sin duda, su propia interpretación.

Se interpreta, pues, cuando se atribuye sentido o significación a algo que nos viene ya previamente dado.

Antes de averiguar el sentido de una obra es preciso saber qué es lo que se busca a través de los signos que la exteriorizan, qué es lo que se estima como esencia de la misma.

CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

El intérprete, para llevar a cabo su tarea, debe valerse de unos medios o instrumentos intelectuales, los criterios hermenéuticos. Estos criterios serán el objetivo hacia el que apunte su trabajo.

Para saber cuáles puedan ser ellos vamos a analizar el artículo 3º.1 del código civil español, que dice: **“Las normas se interpretarán según el sentido propio de sus palabras, en relación con el contexto, los antecedentes históricos y legislativos, y la realidad social del tiempo en que han de ser aplicadas, atendiendo fundamentalmente al espíritu y finalidad de aquellas”**.

En música no deberíamos aplicar *a priori* ninguna regla estricta tal como la del código civil, pero su lectura atenta sí que nos aporta las herramientas para reflexionar sobre cuáles puedan ser los criterios existentes al trabajar sobre un material procedente del pasado y que no está escrito por el propio autor.

Son, desde mi punto de vista, seis las líneas claramente diferenciadas – las cuales estudiaremos en profundidad en este trabajo–, referentes, que han de servir por sí solos, en conjunto, o en su totalidad, para que el intérprete dirija su ejecución musical. Desde mi punto de vista, la libertad en la elección del criterio o criterios debe ser absoluta, aún cuando, como se verá en las

conclusiones de este trabajo se puedan establecer algunas limitaciones de carácter más ético que estético.

Los criterios de interpretación que propone el texto legal, y que coinciden en todos los casos con los de otras legislaciones occidentales, serían, pues, los siguientes:

A) Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales

El punto de partida de toda obra escrita o impresa está obviamente constituido por un elemento literal y filológico. En el caso de la música sería el de la partitura escrita o el tenor de aquélla. Para aludir a este aspecto de la interpretación, otras ramas de la hermenéutica han venido hablando siempre de "interpretación literal". En esta interpretación se pretende fijar el sentido o los posibles sentidos que posee cada nota o signo musical de la obra.

Para algunos, el sentido literal no basta casi nunca como criterio interpretativo porque los signos musicales y su enlace pueden tener distintos significados. Pero para otros, el sentido literal posible, es decir, la totalidad de aquellos significados que pueden ser vinculados, según el lenguaje musical general, a una notación o pasaje musical, marca el límite de la interpretación. Para los seguidores de este criterio, aquello que no es compatible con lo escrito —es decir, aquello que no es compatible con el sentido literal posible—, no participa de la autoridad de lo compuesto por el compositor.

El siguiente aspecto, la relación con el contexto, debería asumirse como un criterio interno dentro del literal, pues coadyuva a la misma pretensión: la comprensión de lo puramente escrito. La referencia al "contexto" significa en primer lugar otro estadio de la interpretación literal, que pasaría a ser formal. La interpretación formal no se dirigiría ya a la fijación del sentido de un signo musical, sino a la fijación del sentido de una pieza entera, a través de la coordinación gramatical que dentro de ella tienen los distintos signos y sus respectivos valores.

En segundo lugar, "contexto" es un término con el que se alude a la tradicional interpretación formal de las obras. La ubicación del pasaje musical dentro de una determinada estructura formal arroja luz sobre su entendimiento. Por ejemplo, el *tempo*, el modo o la sección donde se sitúa este pasaje permite entender, comprendidos dentro de la obra, elementos que quedan sobreentendidos o implícitos, bastando con observar la *sede materiae*. Desde este punto de vista, la interpretación según el contexto aconseja poner en conexión todos los elementos de la obra en sí, al presuponerse que entre ellos hay coherencia e interdependencia.

Se podría decir que en este criterio sólo las manifestaciones de voluntad vertidas en la obra tienen valor vinculante. Por tanto, sólo vale la voluntad que resulta de la partitura.

B) Interpretación subjetiva (búsqueda de la voluntad del compositor)

Dentro de los aspectos "contexto y antecedentes" sería impensable no plantearse la búsqueda de la intencionalidad del propio compositor. Toda vez que la obra es una creación suya, podríamos considerar una posición subjetivista según la cual lo que debe ser indagado por el intérprete es la verdadera voluntad que guió al compositor al crear la obra. Se trata de saber cuáles eran los propósitos concretos que el compositor tuvo a la vista y cuál fue el espíritu que presidió la composición de la obra.

Interpretar podría ser, desde este criterio, colocarse en el punto de vista del compositor y repetir artificialmente la actividad de éste.

Así, para algunos intérpretes, la interpretación podría ser la fijación del sentido que el compositor ha unido a sus notas, y, de esta manera, deberían penetrar lo más posible "en el alma del compositor".

Por otra parte, se podría considerar que la obra es la expresión de la voluntad del compositor y el contenido de la obra es lo manifiestamente deseado por el compositor.

La búsqueda de la voluntad real que guió la creación de la obra –no le cabe duda a los partidarios de este criterio–, contribuye a una mejor realización de los designios de quien la creó.

El intérprete, desde este punto de vista, debe, en cierto sentido, complacer al compositor.

Este subjetivismo sin embargo, tropezó ya de antiguo con algunos graves inconvenientes de orden práctico. Cuando lo que debe ser interpretado son obras muy antiguas, mantenidas en vigor por una larga tradición, la voluntad del compositor se difumina, ya que no está circunscrito su sentido al entorno estético e histórico que le correspondía (lo que fuera una danza de baile o una obra para el servicio religioso, adquiere toda una nueva significación –y, por tanto, sentido– cuando se ejecuta en una sala de concierto para ser sólo oída).

Si se busca la voluntad del compositor, los subjetivistas puros preconizarán un método de investigación histórica y una reflexión estética historicista, puesto que de lo que se trata es de descubrir o de reconstruir la voluntad real de un compositor histórico. El estudio de los trabajos de preparación y las razones que motivaron las obras pueden proporcionar datos de inestimable valor en este sentido; lo mismo que los antecedentes anteriores, obras anteriores, etc.

C) Interpretación historicista (la reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época)

De acuerdo con el artículo 3º. 1 del Código Civil, el sentido propio de las palabras (en este caso de los signos) hay que ponerlo en relación no sólo con el contexto, sino también con los antecedentes históricos y legislativos (en este caso compositivos). Un criterio válido para nosotros sería, pues, pensar en cómo fue la práctica habitual de interpretación en su propia época de las piezas musicales hoy consideradas históricas. Éste es el criterio estrella utilizado por muchos musicólogos e intérpretes del movimiento de

reconstrucción histórica u original (los pros y contras se verán en su capítulo específico).

La invocación de los antecedentes históricos y compositivos tiene por objeto conocer la problemática técnica a la que la obra trataba de dar solución y el espíritu que la animaba; o dicho en otros términos, los criterios directivos para la resolución de cuestiones técnicas a los que se debe el nacimiento de la obra y sus antecedentes musicales, si los hubiera habido. No se trata de una reconstrucción de la voluntad del compositor, de lo que él mismo quiso o pretendió, sino de un medio para el mejor entendimiento de lo que compuso.

La propuesta del artículo podría derivarse en el campo musical a la búsqueda y conocimiento no sólo de cómo se tocó en la época, sino de la historia remota y próxima de la composición, plasmada ésta última en obras precursoras, borradores, trabajos menores que servirían de bocetos, melodías o ritmos populares que pudieron ser motivo de inspiración, etc.

D) Interpretación objetiva (búsqueda de la voluntad de la propia obra). El espíritu y la finalidad de las obras.

El artículo 3º. 1 del Código Civil termina proponiendo (no nos hemos olvidado de la frase anterior a la que haremos referencia en el siguiente apartado) que se atienda fundamentalmente en ese “poner en relación”, “al espíritu y finalidad de aquellas”.

La existencia en la obra de un "espíritu" es en alguna medida pura metáfora, utilizada inicialmente para superar el puro literalismo. Tras las palabras, más allá de las palabras, hay que encontrar otra cosa. En otro sentido se ha hablado también de un espíritu de la obra para designar algo objetivo e independiente de los propósitos e intenciones del autor de la obra. Desde este punto de vista, la llamada al espíritu de la obra tiene el alcance de expresar el predominio de una interpretación objetiva, por encima de lo subjetivo o de la voluntad que tuviere el compositor.

No se trataría, pues, de encontrar la voluntad del compositor, sino de encontrar una voluntad objetiva e inmanente en la propia obra musical. La obra, se dice, una vez que ha sido creada, se separa de su autor y alcanza una existencia objetiva. El compositor ha jugado ya su papel y ha quedado detrás de su obra. Su obra es la partitura, su voluntad se ha hecho escritura musical. Las representaciones mentales, las expectativas y los propósitos del compositor que no han alcanzado expresión en la obra, carecen de obligatoriedad para los partidarios de este cuarto criterio.

También puede ser entendida la finalidad de la obra de otra manera. Si vemos en ella solución a un conflicto de intereses (v. gr. entre expresar el contenido del texto y agradar por sus líneas melódicas), habrá que examinar ante todo cuáles son los intereses tenidos en cuenta por la obra y cuál de ellos ha prevalecido, o cómo se han compuesto sin necesidad del sacrificio de unos a otros. Estos intereses no son sólo de orden expresivo o formal, sino también de orden cultural, espiritual o afectivo.

Un análisis en el equilibrio de intereses conduce a unos resultados a los que sin duda podemos calificar como más realistas, pues no sólo profundiza en los posibles intereses que en la obra se encuentran, sino que halla en la solución analizada cuál es la estructura estética dominante. No obstante, hay que advertir que el análisis en el equilibrio de intereses puede ser un análisis valorativo porque, en realidad, cuando hablamos de intereses no estamos refiriéndonos a las aspiraciones y apetencias que una obra suscita en un sujeto o en los sujetos que se encuentran inmersos en ella por su labor de compositores, instrumentistas u oyentes, sino, más bien, al juicio de valor que tales aspiraciones o apetencias merecen. El juicio de valor que debe servir para la justa decisión es, según algunos, el que en cierta manera está encerrado en la obra; según otros, el del intérprete musical –lo que podría ser rechazable por arbitrario– o el que es generalmente admitido por el público.

En realidad, al hablar del “espíritu y finalidad” de la obra, nos estamos acogiendo al criterio teleológico en la interpretación de la misma. Sin embargo, hay que hacer notar inmediatamente que tal criterio es algo que en numerosas ocasiones el propio intérprete ha de descubrir –no le viene dado como un dato más a tener en cuenta en su tarea, como la notación musical o los antecedentes compositivos próximos–. Y lo ha de descubrir con ayuda, precisamente, de los otros criterios hermenéuticos. No es que el espíritu de la obra deba ser el faro que guía al intérprete, sino que en la mayoría de los casos, es la interpretación la que ha de encontrar aquel espíritu y finalidad. Para hallar el auténtico sentido de la obra, esto es, el resultado que se quiere alcanzar a través de una determinada obra, ha de ponerse en marcha la tarea previa de resolver el problema de a qué promulgación obedece. La obra puede ser entendida en el sentido que mejor responda a la realización del resultado que se quiere alcanzar.

E) Interpretación libre. Libertad interpretativa (la voluntad del intérprete).

La existencia de una regla (en este caso un artículo de un código de obligado cumplimiento) implica, por contra, la posibilidad de su desobediencia. Esa sería la esencia de este quinto criterio: no obedecer ningún parámetro de forma estricta y hacer con la obra lo que la voluntad o la emoción o el capricho del intérprete deseen hacer con ella (aprovechando que no existe un sistema punitivo).

F) Interpretación adaptativa o popular. (Interpretación de la obra adaptándose al gusto del público).

No he dejado para el final una frase intermedia que propone el artículo 3º. 1 del Código Civil español por mero capricho. La frase en cuestión dice que “las normas se interpretarán según el sentido propio de sus palabras, en

relación con el contexto, los antecedentes históricos y legislativos, **y la realidad social del tiempo en que han de ser aplicadas**". Para el Derecho, esta adaptación parece crucial. Las normas están al servicio de la sociedad y no puede estar la sociedad al servicio de las normas por la imposibilidad de una adecuación a tiempo (aunque todos los días vivimos paradojas legislativas de esta índole). Pero, para la interpretación musical, dado su carácter no normativo ni impositivo, no es necesario el estricto cumplimiento de estas normas, quedando a la libre elección su adecuación o no al gusto del público. Es indudable que el gusto de la sala puede afectar a determinadas decisiones del intérprete, desde la elección del programa hasta la utilización de determinados recursos técnicos.

Aval de veracidad

Independientemente del criterio o criterios musicales que el intérprete elija, es indudable que en toda ejecución se establece de manera tácita un acuerdo entre el espectador y el intérprete: el público debe tener la posibilidad de confiar en que la obra se interpretará según su sentido objetivo; es decir, según aquel sentido o interpretación que, razonablemente, la obra tuviera previsto suscitar. Si las modificaciones marginales o sustanciales que produzca el intérprete no están previamente anunciadas (por el programa de mano del concierto, la contraportada del disco, la trayectoria del artista, cierta costumbre) parecería que se dañaría, en cierto sentido, la confianza en el intérprete; y la seguridad de que lo que se oye es, en cierta medida, verdadero.

Adaptación. Imponderables

El intérprete puede adaptar obras musicales que estén en incesante renovación, pues, dentro de la obra, cada nueva transformación irradia una fuerza sobre las anteriores y, en definitiva, sobre el conjunto entero.

Esto introduce un factor que permite, en alguna medida –y de manera muy delicada–, acomodar las obras a las situaciones surgidas con posterioridad a la composición de aquellas. A veces, los intérpretes se ven empujados a acogerse a este factor frente a los problemas planteados por fenómenos y situaciones que el compositor no ha conocido ni ha tenido por qué conocer.

Factores políticos, sociales, económicos, culturales, estados de conciencia u opinión pública, y convicciones y creencias imperantes en un momento dado en determinada sociedad, afectan inevitablemente a la interpretación de una obra. El elemento sociológico, no lo olvidemos, afectó incluso a los propios autores en su época.

En junio de 2003 publiqué en la revista *Música y Educación*³ una propuesta de definición de criterio de interpretación musical basada en el artículo 3º.1 del Código Civil español, de carácter más normativo, de la cuál hoy, por medio de este trabajo, me desdigo. En este artículo, y aunque las posturas eran muy suaves y razonables, establecía una definición de interpretación “correcta”. A pesar de surgir de ese mismo artículo, el estudio y realización del presente trabajo me ha llevado a unos parámetros tangencialmente opuestos, me ha llevado a rechazar cualquier tipo de normatividad, a no decantarme por posición alguna, respetando así cualquier proceso intelectual o emotivo de puesta en sonido de una obra heredada.

Las disciplinas jurídicas han recurrido, además, a otras reglas y parámetros para el estudio de un texto legal y la comprensión de su significado. Han utilizado instrumentos lógicos, basados en las reglas de la lógica formal, como *a simili ad simile*, *a maiore ad minus*, *a minore ad maius*, *a contrario*, *a pari* y *in claris non fit interpretatio*, que, a su modo,

³ *Música y Educación*, 54, 2003,15-32.

podrían aplicarse también, si se quisiera ser lógico, en la interpretación musical.

También estas disciplinas han clasificado las clases de interpretación por sus resultados (interpretación *declarativa*, interpretación *modificativa*, interpretación *restrictiva*, e interpretación *extensiva*) y según el plano de situación del intérprete (interpretación “auténtica“, interpretación usual, interpretación doctrinal, interpretación ideal e interpretación cautelar), clasificaciones útiles en la construcción de un lenguaje común para tratar sobre las normas pero que no nos aportan en su aplicación al mundo musical.

Vistos los fundamentos de donde surgen los distintos criterios de interpretación musical, analicemos pormenorizadamente cada uno de ellos, sopesando sus pros y sus contras.

A) INTERPRETACIÓN LITERAL. EL SENTIDO PROPIO DE LOS SIGNOS MUSICALES

*Hemos servido a la madre Tierra
y, hace muy poco, sin saberlo,
servimos a la luz del sol; pero el Padre,
que todo lo gobierna, quiere
más que nada que se cultive
la letra establecida y se interprete correctamente
lo existente. A eso se atiene el canto alemán.*

HÖLDERLIN, *Patmos*, primera versión, 1801

El punto de partida de toda obra escrita o impresa está constituido por un elemento literal y filológico, la partitura escrita o el tenor de aquélla. Para aludir a este aspecto de la interpretación, otras ramas de la hermenéutica han venido hablando siempre de “interpretación literal”. En esta interpretación se pretende fijar el sentido o los posibles sentidos que posee cada nota o signo musical de la obra. El significado, en principio, será el que usan ordinariamente los compositores y músicos en general.

Indudablemente, todo el proceso de decodificación que implica la interpretación musical procede del vestigio escrito que el compositor nos ha legado. “Tenía razón Kolisch al mantener siempre polémicamente que, propiamente hablando, sólo existe ‘música de papel’ ” (Metzger y Riehn, 1979, 68). No es de extrañar que las reflexiones sobre la vinculación al texto escrito, a esa herencia histórica, raíz de la obra en su posterior construcción fáctica, sea fuente de reflexión para pensadores y artistas.

En este apartado veremos posiciones que defienden la necesidad de fidelidad al texto y posiciones que, respetándolo, lo usan sólo como

referencia. Sea como fuere, es verdad que, como dice Gadamer, “El que saber leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado” (Gadamer, 1960, 216). Ese saber leer estará abierto a multitud de interpretaciones porque saber leer no tiene por qué significar sólo dar sonido a los signos, puede implicar una comprensión más allá de lo superficial. “Las notas musicales” –dice Hospers en su libro *Significado y verdad en el Arte*– “¿simbolizan alguna cosa en el sentido en que las palabras simbolizan objetos y relaciones? Supongamos que alguien afirma que sí. Podríamos preguntar en seguida, ¿cómo lo sabe? En el caso de palabras la respuesta debería ser ‘por convenio’” (Hospers, 1946, 54), en el caso de la música también, sólo que los convenios –como también ocurre a veces con las palabras– van modificando su sentido en los diferentes períodos históricos. “No es evidente” –dice Rinaldo Alessandrini, fundador y director de Concerto Italiano– “que un mismo signo, una corchea, por ejemplo, tenga en Frescobaldi igual valor que en Stravinski. Sin embargo, el sistema de notación de aquél utiliza medios parecidos a los de éste en cuanto a notas y grafía” (*Goldberg*, 17, 2001, 48). Más adelante veremos cuántas significaciones distintas se le pueden dar a esos convenios (tácitos y no explícitos las más de las veces).

Fruto de la preocupación por el trabajo con los documentos originales, la Academia de Artes de Berlín empezó a publicar en la década de 1890 (después de un excesivo período de anotaciones románticas) una serie de *Urtexts* (textos originales). Fueron las grandes Ediciones Completas de Breitkopf & Härtel (que a España no llegaron hasta los años 70) (¡!). Esos documentos comenzaron a mostrar a los intérpretes y a los investigadores que los recursos interpretativos anotados hasta entonces en las partituras no eran más que pedagógicas informaciones para orientar en la interpretación (informaciones que, creo pertinente señalar, siempre han demostrado ser

juiciosas y muy expresivas); pero al ser sólo orientaciones abrían la puerta a elaborar otras distintas –y quizás, también, igualmente juiciosas–.

Pierre Boulez en su libro compilatorio *Puntos de referencia* nos muestra lo que para él es el “Circuito autor-intérprete” una suerte de proceso “entre la notación y su realización” que divide en cuatro momentos:

“A) el compositor genera una estructura y la *cifra*;

B) la *cifra* en una clave *codificada*;

C) el intérprete *descifra* esta clave *codificada*;

D) según esta *decodificación*, restituye la *estructura* que le ha sido transmitida” (Boulez, 1981, 71. La cursiva es suya).

Boulez considera que esta acción de cifrado codificado y de decodificación ya actúa en la composición misma y puede modificar su curso. El compositor, pues, no es tan libre como parece a la hora de codificar su discurso musical sino que el propio material discursivo (el alfabeto y sus estructuras gramaticales) le están condicionando. La decodificación por parte del intérprete tendrá que tener en cuenta estas dificultades y estas imposibilidades.

En los siguientes apartados veremos los posicionamientos a favor y en contra del respeto a la literalidad heredada. Las soluciones no son fáciles puesto que “un exceso de respeto puede dañar al compositor tanto como una excesiva falta de respeto y de confianza en la partitura.” (Minkowski en *Goldberg*, 14, 2001,36).

–A favor de la literalidad:

El sentido propio de los signos musicales

El sentido literal posible, es decir, la totalidad de aquellos significados que pueden ser vinculados según el lenguaje musical general a una notación o pasaje musical, marca para muchos el límite de la interpretación. Lo que no

es compatible con lo escrito -es decir, lo que no es compatible con el sentido literal posible- no participa, para ellos, de la autoridad de lo compuesto por el compositor.

Los autores que no tuvieron conciencia de futura historicidad, esto es, los que componían sin pensar que sus obras quedarían para que en el futuro fueran interpretadas por otros, quizás no pudieron participar suficientemente en el debate sobre cómo representar sus obras; pero autores tan claramente conocedores del funcionamiento del proceso interpretativo como pudo ser Igor Stravinsky defendían el respeto a ultranza de la literalidad de las partituras: “No queremos ninguna de esas llamadas interpretaciones de nuestra música; no hagan más que tocar las notas; no añadan ni supriman nada” (Copland, 1939, 201). Y en su libro *Conversaciones* (1958) confirma este parecer y explica sus miedos diciendo: “Cualquier composición musical debe poseer un tempo único (...) Una de mis piezas podría sobrevivir prácticamente a cualquier cosa salvo a un tempo erróneo o incierto” (cit. en Crofton y Fraser, 2001, 291).

“Un pecado contra el espíritu de una obra empieza siempre con un pecado contra la letra” decía Bernac en su libro sobre *Francis Poulenc* (1977) (ib., 113). Pero el estudio de la literalidad de las obras no implica para todos los estudiosos del tema un trabajo de arqueología sino un completo conocimiento de los signos musicales más allá de otras consideraciones. El polémico investigador y compositor Sydney D’Agvilo, en su libro *Introducción a la estilística* nos recuerda que “en efecto, para poder comprender un determinado estilo musical es imprescindible saber interpretar con exactitud el significado de una partitura musical de esa época”, pero equipara “la atormentadora cantidad de trabajos realizados por los historiadores que carecen de la menor formación musical” con “un plano elaborado por un arquitecto que desconoce el denominado ‘cálculo de estructuras’ del edificio, por lo que el valor real de su proyecto es

ínfimo” (D’Agvilo, 2001, 34). Como podemos observar, casi ningún aserto a favor de la literalidad conlleva una subjetividad radical; se defiende la literalidad pero no la aplicación robótica de tal. Adorno apoya esta afirmación cuando se refiere a los *tempi* que D’Albert había hallado en las sonatas *Waldstein* y la *Appassionata* de Beethoven, *tempi*, dice Adorno, que se someten forzosamente al “conocimiento constructivo”. Schönberg, por su parte –continúa el autor de *Teoría Estética*– “ha sido el primero en obtenerlos [...] a partir de la construcción del material musical. No es casual que su descubrimiento se basara en un conocimiento exacto de los originales; es decir, que la modificación surgiera dialécticamente de la fidelidad a la misma” (cit. por Metzger y Riehn, 1979, 74). Esa dialéctica, ese diálogo con el estricto original nos permite vislumbrar que en la apuesta por lo literal sigue habiendo un margen subjetivo aunque se considere básica la fidelidad del texto.

Lang, el principal crítico musical del *Herald Tribune* de Nueva York y autor de un libro magistral titulado *Music in Western Civilization*, además del primer profesor de musicología de la universidad de Columbia, en su libro *Musicology and Performance* (1997), nos recuerda una serie de autores que a lo largo de la Historia han defendido la pureza de lo escrito contra la proclividad de las aportaciones de los intérpretes. Así, Bernhard Schmid el viejo, en 1577 escribió: “El arte del compositor debe dejarse inalterado”. Peri, en 1601, hablando de una famosa diva dejó escrito: “Utilizaba su ‘vivaz talento’ para inventar ornamentaciones ‘más por cumplir con las costumbres de nuestros tiempos que porque considerara que la belleza y la fuerza del canto residían en ellas“. Por su parte, Viadana en 1601 recomienda “acentos comprensibles” y “un frugal uso de los adornos”; mientras que en *Dafne*, Marco da Gagliano previene contra la constante aplicación de adornos. El ilustre musicólogo Mattheson advierte que “debería evitarse el uso de demasiados adornos” y Couperin

impone severamente al ejecutante ni añadir ni alterar el texto original del compositor. Corelli exige que el ejecutante “toque *sostenuto* y tal como aparece en la partitura”. Jean Marie Leclair en 1743 dice: “Cosa importante, y en la que no se insistirá bastante, es evitar esa confusión de notas que la gente añade a las piezas melódicas y expresivas”. Carlos VI de Austria reprendía a Farinelli: “Esas notas y pasajes sinuosos sólo *sorprenden*; ya es hora de que *complazca* usted: debe usted seguir un camino más sencillo y llano”. Emanuel Bach advierte de la “perdida claridad”. Quantz advierte: “Habría que evitar adornar ideas melódicas de las cuales no se cansa uno fácilmente; de modo parecido, los pasajes brillantes que tienen por sí una melodía suficientemente placentera deberían dejarse tal cual”. Francesco Algarotti protesta en 1755 de que “los *passaggi* brillantes improvisados por los cantantes son otras tantas interrupciones impertinentes de la escena musical”. Cristoph Nichelmann en su tratado sobre la melodía (1755) vuelve a condenar los “adornos innecesarios” en la música vocal. Charles Burney al oír una obra de Lotti en Venecia recalca que “todo era claro y diáfano, sin confusión ni notas innecesarias”. Federico el Grande nos dice: “un poco de pintura puede adornar un rostro corriente, pero un montón lo hace espantoso. La belleza auténtica está mucho mejor en su estado natural”. Y para terminar, Mozart como crítico de violinista de moda llamado Esser dijo: “Toca bien, pero añade demasiadas notas; debería tocar la música tal y como está escrita” (Mozart, 1756, 261-263). Todos ellos nos muestran, *sensu contrario*, que la práctica de no respetar el texto ha estado siempre muy extendida y se entiende el enojo, sobre todo de los compositores, cuando contemplan el panorama interpretativo. “Afortunadamente” –nos dice el crítico en otra parte del texto–, “va habiendo más y más artistas inteligentes y juiciosos que saben que su lealtad debe ser sólo a *la composición*” (Lang, 1997, 269).

En nuestros días y con la *aufführungs-praxis* (interpretación históricamente basada), voces tan respetadas como la de Nikolaus Harnoncourt, unos de los *chefs d'école* del movimiento de la autenticidad, ha afirmado rotundamente que “cree sólo en los manuscritos originales y que no acepta ninguna edición crítica moderna” (ib., 213). En su libro *The musical dialogue* (2001) sostiene que las ediciones de imprenta que hoy seguimos restan cierto valor y fuerza a la escritura auténtica de la obra porque la manera en que el propio autor las escribía definía, según él (muy discutiblemente, desde mi punto de vista), parte del carácter que quería que se le aplicara a la propia obra: “Las líneas finas verticales” –dice– “tienen, por regla general, un significado diferente de las vigorosas, escritas con pluma ancha. La pluma transmite incluso con mayor precisión los gestos cargados de emoción de la escritura (más de lo que permitía reproducir la impresión)” (Harnoncourt, 2001, 156). Por eso es tan importante para él el contacto con el original. “La autoridad del compositor” –sigue diciendo– y la inviolabilidad de la obra jamás pueden ponerse en entredicho” (ib., 41), aunque en la práctica teatral, como veremos más adelante en este trabajo, siendo un sistema paralelo al de la música de creación e interpretación, se da con asiduidad. Y más adelante comentando los procesos de gestión y construcción de la interpretación y grabación de las Cantatas de J. S. Bach dice Harnoncourt: “En las obras maestras de Bach [...] se debe intentar conseguir una interpretación en la que se ignore el conjunto de la tradición interpretativa romántica. Todas las preguntas deben volver a plantearse de nuevo, con lo cual no debe aceptarse ninguna circunstancia establecida más que la partitura de Bach como fijación de una obra artística intemporal en una forma de expresión vinculada por completo a una época” (ib., 64). Pero en el caso de Harnoncourt, aun siendo uno de los padres del movimiento “históricamente informado” no debemos quedarnos con esta pretendida obsesión por lo literal, pues en otros apartados de sus libros y entrevistas

muestra, como hemos visto en otra sección de este trabajo (“Un apéndice de incongruencias”), su apoyo al subjetivismo, su rechazo al purismo, a la “objetividad” y al historicismo vacuo; su apoyo a reproducirlo con nuestro sentimiento, con nuestra mentalidad del siglo XX... y buscando, paradójicamente, lo que deseaba el compositor (vid. ib., 40).

Y también Rinaldo Alessandrini, fundador y director de Concerto Italiano y hasta la romántica pianista francesa Monique Deschaussées subscriben en sus comentarios la importancia del texto ^{1y2}, aunque, como veremos más adelante, defienden a la vez otras posiciones.

–Contra la literalidad:

Como veremos en el presente apartado, son muchos los que se oponen al respeto estricto al sentido literal de los signos y expresiones musicales, así lo proclamarán muchos intérpretes, críticos y analistas del fenómeno musical e incluso pensadores, ya que, por lo general todos consideran que la partitura en sí misma no basta casi nunca como criterio interpretativo porque los signos musicales y su enlace pueden tener distintos significados.

• La visión de los músicos

Comencemos por analizar la opinión de los compositores, que son los menos sospechosos de incitar a la rebelión contra la partitura. El famoso compositor Aaron Copland autor de, entre otras, las reconocidas obras *Primavera Apalache* y *El salón México* en su opúsculo *Cómo escuchar la música* (1939) nos dice: “El primer problema interpretativo real lo plantean las notas mismas. La notación musical, en el estado en que hoy se halla, no es una transcripción exacta del pensamiento del compositor. No puede serlo

¹ "Cuando se comprende bien el texto, se sabe cómo hay que interpretar la música" (Alessandrini en *Goldberg*, 17, 2001, 50).

² “También ha deformado el disco el contacto entre la partitura y los músicos, al dejarse estos influir desde el principio por la versión que conocen en lugar de basarse en el texto y sólo en el texto” (Deschaussées, 1988, 124).

porque es demasiado vaga y permite desviaciones demasiado amplias en las cuestiones individuales de gusto y preferencia. A causa de eso, el intérprete está siempre ante el problema de qué grado de fidelidad se espera de él para con la música escrita” (Copland, 1939, 200). Después de esto, tira piedras contra su propio tejado hablándonos del proceso creativo de los autores: “Los compositores” –dice– “son humanos y se sabe que han incurrido en inexactitudes de notación y en omisiones importantes. También se sabe que han cambiado de opinión en cuanto a sus propias indicaciones de *tempo* y *dinámica*” (más adelante veremos el caso de las metronomizaciones de Beethoven). “Por tanto” –prosigue–, “los intérpretes tienen que hacer uso de su inteligencia musical ante la música escrita. Por supuesto que es posible la exageración en los dos sentidos: apearse demasiado estrictamente a las notas o desviarse demasiado de ellas. Probablemente se resolvería hasta cierto punto el problema si se dispusiera de una manera más exacta de escribir una composición, pero aun así, todavía quedaría sujeta la música a una multitud de interpretaciones diferentes” (ib., 200). Ésta va a ser, como veremos, la tónica general en las opiniones de músicos, estudiosos y pensadores: el reconocimiento de la imposibilidad de la tarea, aunque sea, cómo no, siempre desde el respeto. Copland reconoce las dificultades aún más en su texto: “No es posible” –dice– “que ningún cumplido intérprete toque una pieza de música, ni aún siquiera una frase, sin añadirle algo de su propia personalidad. Los intérpretes tendrían que ser autómatas [para no añadirle nada de su propia personalidad]. Es inevitable que cuando ejecutan música la ejecutan a su manera. Y al hacerlo así no tienen por qué falsificar las intenciones del compositor; no hacen más que ‘leer’ la música con las inflexiones de su propia voz” (ib., 201).

Y es que, como vemos, no sólo es una cuestión de no querer seguir la letra de la obra *sensu stricto*, sino de la imposibilidad material de hacerlo. David Blum escribió en 1980 un libro sobre Pau Casals, en torno a su vida

y a su estilo interpretativo como violonchelista y como director de orquesta. Para realizar este libro, *Casals y el arte de la interpretación*, Blum siguió al maestro en algunas de sus giras y cursos y fue tomando nota de sus opiniones y enseñanzas. El maestro también reconocía la imposibilidad de la lectura objetiva de cualquier partitura, considerando las obras casi como entes con vida propia. “Cuando en el último acto de *El rey Lear*” –nos cuenta Blum–, “el desesperado monarca se dirige al cuerpo sin vida de Cordelia y exclama: ‘Ya nunca volverás, ¡Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca!’”, lo primero en lo que un actor reparará de forma instintiva es en que debe variar la fuerza de la intensidad de una palabra a la siguiente. Logrará así repetir sin duplicar. ‘Como regla, las notas repetidas o un diseño repetido no deben ser iguales’, recordaba Casals a sus alumnos. ‘Algo debe hacerse. Si no, habrá monotonía, ¡y no hay nada más monótono que la monotonía!’ ” (Blum, 1980, 44).

La auténtica declaración de principios de Casals, y el alegato contra la literalidad de que estamos tratando en este apartado fue expresado, según Blum (ib., 81), el día en que Casals estando dispuesto a empezar a ensayar con la orquesta el movimiento lento de la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven, se dirigió a los segundos violines que debían tocar unas breves notas de acompañamiento en figuración de semicorcheas, silencios de fusas y fusas y les dijo: “El arte de la interpretación consiste en no tocar lo que está escrito”. Es verdad que el maestro catalán todavía estaba impregnado de ese Romanticismo (obsérvese que lo escribo en mayúsculas, como período histórico y no como impresión sentimental, aunque todo esté muy vinculado, en este caso también) que se solía expresar en términos muy abstractos de concreciones imprecisas y elevado discurso que, al oírlo, sabemos lo que significa pero no cómo se consigue. En términos similares se expresa Casals cuando nos intenta explicar la génesis de toda esta confusión: “Desde los primeros tiempos el canto y la danza han surgido libre y espontáneamente,

transmitiendo mensajes del espíritu humano que no pueden expresarse de otro modo. Cuando en el curso de la historia se consideró útil hallar modos de escribir la melodía y el ritmo, nunca se consideró que tales signos fuesen representativos de la música en sí con toda su viveza natural, su fuerza y sutileza” (ib., 81). Y más adelante confirma: “ ‘La nota escrita’, dice Casals, ‘supone una camisa de fuerza mientras que la música, como la vida misma, es movimiento constante, espontaneidad continua, libre de toda restricción. [...] Hay muchísimos instrumentistas excelentes que están completamente obsesionados con la nota impresa, mientras que esta tiene una capacidad muy limitada a la hora de expresar el significado real de la música’ ” (ib., 82). Casals no expresa aquí más que lo que muchos otros músicos habían observado en el pasado. François Couperin señaló en 1717 que “debemos escribir de modo distinto de cómo tocamos”. Couperin hablaba de “el espíritu, el alma”, que ha de añadirse a la simple “cantidad y valor temporal de las partes”; K. Ph. E. Bach indicaba que “ciertas violaciones intencionadas del pulso resultan a menudo excepcionalmente bellas”. Leopoldo Mozart nos hablaba de ciertos pasajes “en los que el puntillo debe prolongarse un poco [...] si no se quiere que la interpretación dé sueño al oyente”. Y Liszt comentó: “La notación nunca puede ser suficiente, ni siquiera con la escrupulosidad más minuciosa [...] Ciertas características, incluidas las más importantes, no pueden ser reflejadas por escrito”; Un siglo más tarde, Bruno Walter dijo: “El carácter mensurable del ritmo musical, y por tanto la precisión de su notación, son sólo aproximados [...] La diferencia respecto a la exactitud aritmética tiene lugar sobre todo en el caso de las notas breves en los ritmos con puntillos: un intérprete dotado de un vivo sentido del ritmo las sentirá más breves y, por tanto, las situará un poco más tarde de lo que prescribe la notación” (ib., 83 y 91).

Otro eminente compositor que ha tratado el tema es Pierre Boulez, en los diversos escritos que sobre temas musicales ha publicado a lo largo de

su vida. En el artículo titulado “Tiempo, notación y código” nos dice: “Consideremos pues la notación como un medio, no como un principio de generación. Diré que en la expresión: estructura transcripta (o figura notada), el primer término es el generador, y el segundo es sólo su codificación. No se puede tomar en ningún caso la codificación misma por el mensaje a transmitir aunque la codificación pueda considerarse en sí misma como susceptible de influir sobre el mensaje” (Boulez, 1981, 73). Y en el prefacio al libro de Bruno Walter sobre la estancia de Gustav Mahler como director de orquesta en Viena³, Pierre Boulez, haciendo una loa al genial compositor, reconociendo que en él se aunaban las dos facetas, la de intérprete y la de creador musical, y que ese valor unificador aportaba riqueza a su ejercicio profesional como director, le lleva a reflexionar sobre la interpretación musical como algo más que la mera traducción de los signos musicales. “De ahí a creer que las exigencias de la transcripción conducen a una interpretación rígida de los signos” –dice Boulez–, “que la autoridad viva se vuelve forzosa obligación póstuma, que bastaría ser exacto, correcto, para dar cuenta de un pensamiento extremadamente móvil, que la observancia objetiva podría suplantar a la recreación de una poderosa subjetividad, hay una inconmensurable distancia que no podrá franquear el servilismo sin imaginación” (ib., 252). Esa “transcripción” “objetiva”, como vemos, es rechazada por muchos, aún cuando no se nos muestra cómo realizarla. ¿Es acaso la libertad interpretativa la opción alternativa? Boulez nos dice que no: “La libertad más exigente requiere precisamente la disciplina más severa” (ib., 252), pero tampoco concreta el cómo, y parece contagiarse de ese vocabulario romántico (ahora en minúsculas) del que antes hablábamos.

Lo mismo le ocurre a la pianista Monique Deschaussées que llena su opúsculo *El intérprete y la vida* (en traducción literal) de frases espirituales

³ WALTER, B.: *Gustav Mahler et Vienne*, París, Librairie Générale Française, 1979

inconcretas. En principio nos dice que “interpretar no consiste en tocar perfectamente notas de memoria”; y continua: “todo empieza antes y después. Antes: por ese encuentro humano que debe producirse entre el compositor y el intérprete” –que entendemos como un conocimiento y apreciación de su obra y estilo– “y después: por la lectura exhaustiva de un texto [una partitura], hasta que nos permita captar la expresión, más allá de la notas”. Pero ¿cómo es ese “más allá de las notas”? Nos lo aclara a renglón seguido diciendo que hay que “olvidar, trascender las notas –que no son otra cosa que las letras del alfabeto musical– para penetrar en un universo de sonidos, de aliento, de ritmo, de imaginación, en una palabra: de vida” (Deschaussées, 1988, 42). Las palabras “vida” (dar “vida”) y espíritu son muy recurrentes en la obra de esta intérprete. Así lo hace también al hablar de la aplicación de los matices. “Los matices. No nos contentemos con respetarlos sólo porque estén escritos, limitándonos así a la ‘letra’, sino que debemos buscar su espíritu” (ib., 96). En otro capítulo de este trabajo hablaremos de los músicos que en la interpretación buscan el “espíritu” de las obras, por ahora contentémonos con detectar el rechazo de muchos intérpretes a tocar sólo lo escrito, aunque no sepamos qué es ese algo más que hay que buscar. Ha sido usual criticar a los ejecutantes (es curioso que se repite siempre desde Europa mirando a Oriente) de actuaciones frías y automáticas, sin alma, sin espíritu. Deschaussées también lo reseña: La “sobreevaluación de la técnica da lugar a muchos dramas, puesto que deshumaniza la música y transforma a gran número de intérpretes en robots, en máquinas perfectamente reguladas que no dejan lugar a la improvisación, a la imaginación, a la visión siempre renovada de una obra viva. Asistimos a interpretaciones asépticas transidas de monotonía y aburrimiento, es apremiante que el artista –si es que lo es– vuelva a encontrar por encima de la técnica su vulnerabilidad de ser humano, es decir, su capacidad de vibrar ante el mundo sensible” (ib., 109).

Y esto es una cuestión innegable. A lo largo de la historia se han buscado interpretaciones sensibles porque se ha vinculado lo artístico con lo sentimental. No es el objetivo de este trabajo definir qué posee sentimiento, pero es innegable que esa misma dificultad le impide rechazar cualquier interpretación humana como robótica, cualquier adjetivación por esencia propia es subjetiva y, por tanto, en gran parte relativa.

El holandés Bob van Asperen, uno de los más brillantes clavecinistas actuales, en una entrevista en la revista *Goldberg*, intenta mediar: “Lo importante es permanecer siempre con los ojos abiertos a las informaciones que ofrece la partitura, pero también a lo que brindan las demás disciplinas” (*Goldberg*, 1, 1997, 56). Muestra de esta manera que hay algo más que lo escrito. Y reconoce, además, la dificultad de definir la misión del intérprete: “Indudablemente, se trata de algo bastante vago, pero detrás hay una riqueza que se puede tratar de percibir” (*ib.*, 56). Asperen muestra una cierta apertura desconcertada hacia la función teórica de un intérprete, se podría decir, casi, que sabe lo que no es. Pero termina definiendo las cualidades del intérprete de una manera muy vaga: “Sin embargo” –dice–, “hay que ser ante todo músico” (*ib.*, 56). Ellos, los puristas, de criterios historicistas apegados a las verdades barrocas y renacentistas empleando términos tan románticos como este de ser “músico”. ¿Quién es músico, quién robot?

La mayor parte de los cantantes, instrumentistas y directores se postulan también a favor de cierta libertad en la interpretación de la partitura, aunque sean defensores del movimiento “históricamente informado”. Así, por ejemplo Marta Almajano⁴, Biondi⁵ o Koopman⁶. Pero

⁴ “Yo personalmente no rechazo ciertas licencias, siempre que haya una calidad interpretativa [...] no me importa que se hagan creaciones nuevas a partir de obras ya existentes” (*Goldberg*, 2, 1998, 42).

⁵ “La escritura de esa música se podría comparar a unos vestigios que deben desarrollarse para proporcionarle su sentido y su valor” (*Goldberg*, 21, 2003, 44).

quien lo expresa con una claridad cristalina es nuestro famoso violagambista Jordi Savall que apuesta por el trabajo con los manuscritos originales porque “toda edición es ya una interpretación y la única edición que aún no ha sido interpretada es el manuscrito original” (*Goldberg*, 7, 1999, 48), pero reconoce, y ésta es una proclama que muchos adoradores de “un purismo sin mancillar por las realidades de la vida” –como los llama Lang (1997, 205)– deberían oír, que a la única “conclusión a la que uno llega tras años de trabajo es que no hay una verdad absoluta sino que pueden coexistir interpretaciones opuestas” (ib., 48). Sin embargo, gran parte de los seguidores de este movimiento (posiblemente, como en otros casos y ámbitos en la historia, las huestes de a pie que siguen el símbolo y no el significado) no querrían oír ese enunciado u oyéndolo sabrían (como los defensores de alguna fe religiosa) que pueden existir otras interpretaciones pero la suya es la única verdadera.

Nikolaus Harnoncourt, del que ya se ha hablado anteriormente, uno de los padres del *Aufführungs-Praxis*, ha escrito, pasado el tiempo, un interesante libro, *El diálogo musical*, sobre su experiencia en estos treinta años y sobre sus interpretaciones, en su día pioneras, de las obras de Monteverdi, Bach y Mozart. Aunque en esta obra cae en contradicciones –mostradas en un apéndice de este trabajo–, nos ofrece una revisión –no muy rigurosa, a mi parecer– sobre distintos elementos históricos que corroboran lo que en este apartado estamos tratando: que la lectura literal de las partituras no puede ser referente único y suficiente para la interpretación musical. El significado de la grafía musical, dice Harnoncourt, no era, “de ningún modo, claro; dependía de la tradición local, pero también de la realización gráfica” (Harnoncourt, 2001, 156). “A lo largo del siglo XVIII” –continúa– “la notación ya se había apartado

⁶ “Cuando estudiaba musicología, mi profesor dijo ‘La mejor interpretación es no interpretar; sólo leer la música’. No estaba de acuerdo con él. Ni siquiera entonces. Creo que el trabajo de un músico es interpretar, arriesgarse y quizás, en algún momento, equivocarse” (*Goldberg*, 24, 2003, 49).

muchísimo de su antigua claridad a causa de una disminución de la escritura y de una instrumentación cada vez más rica” (ib., 160). “Para nosotros, que estamos acostumbrados a asociar a todo signo un significado exacto, siempre el mismo, es difícil creer que cada signo tenga un sentido diferente según el contexto y, no obstante, parece ser así” (ib., 156). Harnoncourt se queja de que “en la actualidad el intérprete no suele tener noción alguna de la técnica compositiva y mantiene una relación de auténtica esclavitud con respecto a la partitura que recibe del compositor. Su tarea es tan sólo la de reproducir las composiciones de otro con la mayor perfección técnica y expresiva posible” (ib., 15) y, verdaderamente, ésta es una situación reprochable, aunque no siempre se dé así. Actualmente, a los estudiantes de música se les da una formación completa en análisis y composición, además de en Historia de la Música, Estética y Formas Musicales; esto en España y desde épocas recientes, pero en Austria, Alemania o Inglaterra los planes de formación de los selectos estudiantes de música lo han contemplado décadas atrás. No obstante, lo que este director argumenta ocurre, pero difícilmente entre intérpretes de alto nivel. Es cierto que el actual sistema de ensayos, conciertos y grabaciones en el ámbito profesional no suele conceder excesivo tiempo para la preparación de las obras en los planos teórico y analítico, y esto, quizás, es lo que le haya podido llevar a esa reflexión, pero los músicos profesionales suelen tener una gran visión analítica y comprensiva del todo de la obra. Sin embargo, para quien la partitura sea una cadena que lo esclaviza es reprochable que salga al público a leer sin comprender. El que no comprende la obra, el que no entiende la funcionalidad que ella tuvo en su momento, el que no comprende el entorno histórico, puede interpretar el contenido de las obras, creyendo que es lo correcto, de manera incorrecta. “En la época de Bach apenas era necesario anteponer las indicaciones de *tempo* en cada uno de los movimientos, porque las formas musicales, cada

tipo de compás y los mismos desarrollos de los movimientos, estaban ceñidos a *tempi* concretos que todo músico conocía” (ib., 117). La falta de indicaciones, pues, podría considerarse como una interpretación plana (así se ha dicho en algunos conservatorios durante algún tiempo), creyendo el intérprete, de buena fe (pero por ignorancia), que cumplir la voluntad del compositor es ejecutar la obra tal como él la escribió. Las obras de épocas pasadas en las que las partituras se escribían sin matices ni anotaciones sí estaban llenas de expresividad. Así nos lo recuerda Harnoncourt con algunos ejemplos: “ 'Una mujer perdió la conciencia y expió toda su vida sobrecogida por la magia del sonido'. [...] 'Tocaban de una forma dulcísima, de un modo que encandilaba sobremanera al corazón'. [...] 'Acompañaba con el órgano con tanta dulzura que no hubo nadie entre los oyentes a quien no pareciera que el corazón hubiese de saltarle del pecho'. Estas y otras descripciones del s. XIV” –escribe Harnoncourt– “nos demuestran que los músicos de esa época eran hombres como hoy, y que en su estilo interpretativo había una expresión y un sentimiento de los que sólo puede ser capaz una persona, y no esa objetividad que a menudo se reivindica hoy como especialmente elegante a causa de un respeto y una fidelidad a la obra mal entendidos, con los que sólo puede producirse un sonido frío y museístico, pero nunca una música sensorial y viva” (ib., 24).

Aunque la partitura venga llena de anotaciones agónicas y dinámicas, establezca el *tempo*, le añada metronomizaciones, y venga encabezada por el nombre de su estructura formal, la mayoría de los intérpretes consideran que la música es algo más que eso. Paul Valery dijo: “Una obra musical es un cheque extendido a cuenta del talento de cada ejecutante eventual” (Crofton y Fraser, 2001, 113). “La notación, la escritura de las composiciones,” –nos dice el intérprete, versionador y compositor Ferruccio Buzoni– “es principalmente un recurso ingenioso pensado para atrapar la inspiración, con el propósito de explotarla más adelante. [...] Es

tarea del que la interpreta resolver la rigidez de los signos y transformarla en emoción” (ib., 156). Y añade en otro lugar: “La interpretación musical nace en las mismas regiones sublimes de las que procede la música. Allí donde la música corra el peligro de convertirse en algo terrenal, la ejecución debe elevarla y procurar que recupere su naturaleza etérea original (...) El ejecutante tiene el deber de liberarla de la falta de vida que caracteriza a la página impresa e insuflarle vida de nuevo” (ib., 113). Pero no sólo hay un deber de liberar a la música de los barrotes firmes de tinta de la prisión llamada partitura, lo que está en entredicho es la propia función de la partitura. Si los intérpretes pudieran encontrar el hechizo mágico que abriera esa prisión de papel y liberara la “verdadera” música que guarda la partitura, quizás la mayoría no estaría interesada en esta profesión. El exquisito pianista Alfred Brendel, en una entrevista que dio al *Diario el País*⁷ antes de uno de sus últimos recitales en la capital de España, lo dijo con total claridad: “No soy alguien que obedece”. Ese espíritu de libertad, esa proclama de ser algo más que un mero reconstructor, implica una función de la partitura muy distinta de la que le dan los intérpretes historicistas. El mítico director de orquesta Leopold Stokowski lo dijo también con enorme vehemencia: “Nos estamos convirtiendo en esclavos de pequeños signos escritos sobre una hoja de papel blanco que llamamos música” (ib., 156). No ser alguien que obedece y no ser esclavo son dos proclamas que se rebelan contra la función de reproducir para reclamar una parcela propia de libertad más allá de la sumisión.

• La visión de los teóricos

No sólo compositores e intérpretes se han opuesto a la estricta lectura de los originales, también los investigadores, musicólogos y críticos. Leonard B. Meyer, un esencial teórico de la musicología estética, padre de la

⁷ *Diario El país*, 6 de Noviembre de 2002.

aplicación de la psicología de la percepción al discurso musical⁸, aunque no trata específicamente de la interpretación musical, nos recuerda que “ Wu Ch'en, a fines del siglo XIII, en su libro *Diez reglas para tocar el laúd*, escribe, que 'si uno se limita a tocar la música como está escrita, no podrá expresar los sentimientos del compositor'” (Meyer, 1956, 213-214). También Schloezer y Scriabine en su libro *Problemas de la música moderna* nos dicen que “la partitura no reproduce la obra sino su ‘cifra’, cifra que proporciona el manuscrito del autor. [...] Nuestra relación con la obra musical es indirecta, porque hay que descifrar el texto que, además, no me ofrece una cosa totalmente hecha, sino algo para hacer” (Schloezer y Scriabine, 1959, 64-65).

En los comienzos del movimiento históricamente informado, el musicólogo Irlandés Howard Ferguson (hasta que cumplió los 50 había sido compositor e intérprete), intentado aclarar la maraña de información (e ignorancia) en torno a la ejecución de obras escritas para teclado (los distintos tipos) elaboró el volumen titulado *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Como ya se ha dicho, no vamos a tratar en este trabajo sobre los distintos aspectos técnicos de cada período, escuela y estilo; lo que nos importa resaltar es el planteamiento abstracto sobre la cuestión. Ferguson reconoce en este libro que en la época preclásica “en la práctica, el uso de los signos era extraordinariamente confuso, y a menudo distintas fuentes contienen signos diferentes para la misma pieza”. Y añade: “Es curioso pensar que la duración de las notas tiende a alargarse con el paso de los siglos” (Ferguson, 1975, 54), lo que nos muestra la dificultad de ser fieles a un original que nunca sabremos exactamente cómo fue. Él mismo, para mostrarnos que la repetición exacta de los signos no tenía por qué ser el criterio que prefirieran los compositores, nos cuenta cómo Beethoven estableció criterios metronómicos para todas sus piezas, pero,

⁸ MEYER, L. B.: *Emoción y significado en la música*, Madrid, Alianza, 1956

“es significativo” –nos dice– “que en los seis últimos cuartetos de cuerda y en las tres últimas sonatas para piano no aparece una sola indicación metronómica, lo cual indica que Beethoven, al igual que Wagner un cuarto de siglo más tarde, acabó por perder la fe en la utilidad del metrónomo” (ib., 63). Aunque aquí cabe apostillar que lo que parece no es que Beethoven perdiera la confianza en el metrónomo (el metrónomo siempre marcaría con corrección), en lo que dejó de confiar fue en el deseo de que sus obras siempre se interpretaran exactamente de la misma manera, ya sea por razones románticas o por la aceptación de la realidad (imposibilidad de copiar las mismas condiciones físicas para su interpretación). “Los tempi correctos de Beethoven” –nos dice Metzger en un pormenorizado estudio sobre la metronomización en las obras de Beethoven–, “deducidos rigurosamente por la reconstrucción filológica de Kolisch, son por lo común más rápidos que los habituales, erróneos, hasta un punto que no guarda proporción con ninguna expectativa ingenua” (Metzger y Riehn, 1979, 14). Ante esta maraña de contradicciones, Ferguson media razonablemente diciendo: “La regla más segura es suponer que toda indicación metronómica merece tenerse en cuenta, si el compositor decidió ponerla ahí. Debe probarse y no simplemente ignorarse, como tantas veces sucede. Si luego resulta que esclarece y da sentido a la música, debe aceptarse como una indicación del tempo básico del movimiento o sección de un movimiento, pero no como una velocidad de la que el intérprete no puede apartarse ni un ápice” (Ferguson, 1975, 65).

Ferguson se preocupa también en este libro de las fuentes escritas y nos pone en guardia contra su fiabilidad. “Una obra puede aparecer en más de una única fuente,” –nos dice el musicólogo–, “puede haber, por tanto, varios autógrafos, todos diferentes entre sí, en cuyo caso hay que decidir cuál nos proporciona el texto más satisfactorio” (ib., 187). “Debe recordarse que hasta el editor más cuidadoso puede despistarse y que

incluso las ediciones que se han preparado con las mejores intenciones pueden contener falsas interpretaciones, por no hablar de los errores de imprenta” (ib., 189-190). “Si la fuente de un texto no es un autógrafo sino una copia del manuscrito o una antigua edición impresa –“un vistazo rápido a los catálogos temáticos mostrará la frecuente e infeliz nota: “Perdido el manuscrito original”” (Lang 1997, 213)– es probable que sea aún menos fiable: los copistas y los grabadores son tan falibles como el resto de los seres humanos aunque hay unos que son manifiestamente descuidados y otros que son simplemente atolondrados” (Ferguson 1975, 187). “Es aconsejable, por tanto, conservar un cierto grado de escepticismo en relación con la precisión absoluta de una página impresa” (ib., 190).

Todo, como se ve, era impreciso, y aferrarse a ese cúmulo de imprecisiones como credo absoluto es absurdo para estos analistas. Lo mismo ocurre con los ornamentos. Los ornamentos cambiaban con la moda y con los países y al no estar escritos podían modificarse de uno a otro intérprete. “El número de ornamentos que se escriben en la música para teclado” –nos dice también Ferguson– “varía mucho de un país a otro, de un compositor a otro y de una fuente a otra. No obstante, es importante recordar que los ornamentos de uno u otro tipo siempre formaron parte de la mayoría de la música preclásica; y si un compositor no se molestaba siempre en escribirlos en su partitura (especialmente cuando el destino de ésta no era la imprenta), no significaba que no se hiciera ninguno, sino que confiaba en que el intérprete introduciría los ornamentos allí donde fueran necesarios” (ib., 125). “Hubo también algunos” –nos dice Lang– “que, careciendo de perspectiva histórica, rehusaron aceptar ni la más mínima forma de ornamentación. Mahler no permitía las apoyaturas en las óperas de Mozart porque ‘la partitura no indicaba ninguna’ ” (Lang, 1997, 246). “El intérprete actual” –continúa Ferguson– “debe obrar de igual modo [introduciendo los ornamentos que considere necesario] si quiere preservar

el estilo de la música” (Ferguson, 1975,125). Pero este obrar igual implica obrar igual de libremente, no obrar imitando los modelos. Este tema recuerda a los problemas de asimilación de las enseñanzas del catolicismo tan criticadas por los jesuitas: obrar igual que lo hizo Jesús significa ser tan rebelde contra las estructuras sociales y practicar la filosofía del amor como él lo hizo, no repetir los actos que él realizó (la cena, etc.) y vestir igual que él vistió. “La tradición” –decía el pianista y compositor polaco Eduard Steuermann (1892–1964), especialista en la obra de Schoenberg y de Beethoven y maestro de, entre otros, Theodor Adorno y Alfred Brendel– “ha falseado siempre el sentido de los textos sagrados y a veces los ha transformado en su contrario; sin embargo, la tesis reformista, que quiere remediar la situación reconociendo ‘únicamente el texto escrito’ es insostenible desde el punto de vista lógico” (Metzger y Riehn, 1979, 71). Precisamente, su alumno Theodor Adorno confirmaba la inestabilidad histórica de los sistemas de escritura musical “El significado de la notación varía en la historia y, para producir tempi idénticos, se ha de ejecutar a distinta velocidad aquello que se había notado de la misma manera” [...] “pues una misma duración de tiempo se representa en la actualidad con otros signos (ib., 73).

El crítico musical y profesor de musicología de la universidad de Columbia Henry Lang nos muestra que los propios compositores, en el pasado, modificaron elementos de sus antecesores; por lo que se puede inferir que ellos, en el caso de concebir la posibilidad de un cierto historicismo –esto es, de que sus obras pudieran ser interpretadas por futuras generaciones–, comprenderían un cierto maltrato o modificaciones en sus propios textos musicales. Para ello, Lang muestra todo un listado de prácticas modificatorias: “Mattheson nos relata con absoluto realismo que preparó la ópera *Nerón* de Giuseppe Orlandini para su interpretación ‘reorganizando el orden de las arias, poniendo nuevos recitativos y

añadiendo cierto número de piezas mías'; Bach adulteró a Palestrina; Schütz se nutrió de Gabrieli; Christian Bach prestó una cierta ayuda a Gluck aun cuando ese compositor estaba vivo y en activo; y Mozart reorquestó a Haendel. Más tarde vemos a Mendelssohn retocando a Bach, a Berlioz expurgando a Gluck, a Mahler recomponiendo a Weber y a Grieg añadiendo un poco de picante armónico a las sonatas de Mozart. Hemos visto orquestados los diálogos hablados del cantoral alemán y los recitativos de Bach y así sucesivamente” (Lang, 1997, 210).

Además, como nos dice el autor más adelante: “El compositor de épocas anteriores no necesariamente consideraba definitiva su obra en su primera versión [...] Tampoco escribía todos los detalles de la partitura, sobre todo en la época barroca, porque cuando no era el que tocaba o dirigía su obra podía confiar en el intérprete, que era un músico perfectamente familiarizado con las convenciones reinantes; lo cierto es que éste era un verdadero coautor y obligatoriamente tocaba con un buen grado de libertad” (ib., 211). Por eso, contra la afirmación de Harnoncourt de que sólo acepta los manuscritos originales de los autores, Lang (ib., 213) contraataca diciendo que esta actitud “se trata sólo de una ilusión sentimental y puede resultar sumamente equívoca”. Le acusa de que “él y otros especialistas de ideas parecidas, aún siendo generalmente magníficos músicos, no están graduados [en Musicología] y no saben cómo abordar manuscritos antiguos, sistemas de notación, tablaturas (¡Bach y Haendel” – clama Lang– “seguían usándolas!) y así sucesivamente; esas disciplinas requieren laboriosos estudios: no basta con conocerlos de vista” (ib., 213).

• **La visión de los pensadores**

También los Filósofos de manera directa o indirecta han tratado la cuestión de la fidelidad al texto.

Gadamer, del que hablaremos más en profundidad en otros apartados y al que pediremos ayuda, principalmente, en las conclusiones de este estudio, en la primera parte de su obra *Verdad y método*, que trata sobre la hermenéutica, la interpretación y el arte, nos dice con claridad: “Verdaderamente **la partitura** no es más que indicación. La distinción estética podrá medir la música ejecutada por relación con la imagen sonora interior, leída, de la partitura misma; sin embargo no cabe duda de que oír música no es leer” (Gadamer, 1960, 198).

El escritor y ensayista italiano Alessandro Baricco opina igual que el maestro cuando se queja en su libro sobre música contemporánea con un título tan desconcertante como *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, de que “las ejecuciones filológicas, que llevan hasta el paroxismo el ansia de fidelidad condenan la audición a una liturgia arqueológica tan ingenua como penitente” (Baricco, 1992, 33).

Pero los problemas filológicos no provienen exclusivamente de las notas escritas en la partitura con su duración, compás, articulación y matices; dentro del ámbito de lo filológico se ha de considerar también las anotaciones de *tempo* y el intento (a veces contradictorio) de fijarlo por medio de anotaciones metronómicas. Adorno muestra esta contradicción en un artículo sobre la metronomización publicado en su libro *Impromptus*: “Como esquematismos auxiliares de los números metronómicos los vocablos italianos [*allegro, andante, adagio*, etc.] –que tienen una excesiva carga ontológica– son enteramente inútiles” (Adorno, 1968, 81). Adorno no cree que sea posible acudir a una presunta intuición de lo que tales términos significan, aunque parece que las cifras metronómicas tampoco le parecen la solución⁹. **“De la esencia natural de la música” –nos dice– “no se siguen reglas intemporales para las indicaciones de interpretación. De**

⁹ “La carencia de intuitividad de las cifras a mí no me parece que sea posible corregirla mediante la fijación metronómica de ‘los conceptos largo, adagio, andante, etc., intuitivos para todo músico’. Y no me lo parece, porque yo pongo en duda la ‘intuitividad’ de tales conceptos” (Adorno 1968, 172).

igual modo que las interpretaciones tienen su historia propia, también tienen la suya las indicaciones: esa historia refleja la cambiante tensión entre la forma preestablecida y la libertad personal” (ib., 169). Pero es que esa tensión cambiante le parece a Adorno el principal de sus valores: “Las obras de arte comparten con los enigmas la ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación. Son signos de interrogación que no se hacen unívocos por síntesis” (Adorno, 1970, 167). “Las obras de arte, y especialmente aquellas de suprema dignidad, aguardan su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si ellas nada más tuvieran, la línea de demarcación del arte se borraría” (ib., 150).

“Derrida concluye afirmando que ‘no hay verdadero sentido de un texto’, porque nunca poseeremos exhaustivamente el contexto que lo define. Ello no significa que todas las interpretaciones sean equivalentes. El éxito de una interpretación no depende de su conformidad al sentido intencional (que por otra parte sólo cabe conjeturar), sino de su ‘éxito’ (de su ‘felicidad’), de sus defectos” (Ferraris, 1988, 255).

B) INTERPRETACIÓN SUBJETIVA (LA VOLUNTAD DEL COMPOSITOR)

Toda vez que la obra es una creación del compositor, según la posición subjetivista, lo que debe ser indagado por el intérprete es cuál ha sido la verdadera voluntad que guió al compositor al crear la obra. Se trata de saber cuáles eran los propósitos concretos que el compositor tuvo a la vista y cuál fue el espíritu que presidió según ello la composición de la obra.

Interpretar podría ser, desde este criterio, colocarse en el punto de vista del compositor y repetir artificialmente la actividad de éste.

Para otros, la interpretación podría ser la fijación del sentido que el compositor ha unido a sus notas, de tal manera que el intérprete tiene que penetrar lo más completamente que sea posible en “el alma del compositor”.

Por otra parte, se podría considerar que la obra es la expresión de la voluntad del compositor y el contenido de la obra es lo manifiestamente querido por el compositor.

La búsqueda de la voluntad real que guió la creación de la obra –no le cabe duda a los partidarios de este criterio–, contribuye a una mejor realización de los designios de quien la creó.

El intérprete, desde este punto de vista, debe tratar de averiguar qué es lo que el compositor ha querido para, en cierto sentido, complacerle.

Este subjetivismo sin embargo, tropezó ya de antiguo con algunos graves inconvenientes de orden práctico. Cuando lo que debe ser interpretado son obras muy antiguas, mantenidas en vigor por una larga tradición, la voluntad del compositor se difumina porque ya no está circunscrito su sentido al entorno estético e histórico que le correspondía (lo que fuera una danza de baile o una obra para el servicio religioso, adquiere toda una nueva significación –y por tanto sentido– cuando se ejecuta en una sala de concierto para ser sólo oída).

Si se busca la voluntad del compositor, los subjetivistas puros preconizarán un método de investigación histórica y una reflexión estética historicista, puesto que de lo que se trata es de descubrir o de reconstruir la voluntad real de un compositor histórico. El estudio de los trabajos de preparación y las razones que motivaron las obras pueden proporcionar para ello datos de inestimable valor, lo mismo que los antecedentes y las obras anteriores.

Toda búsqueda de la voluntad del compositor, como se verá en los próximos epígrafes, es una misión digna, que va a tener, no obstante, detractores y defensores. Estas posiciones encontradas van a hacer que nos cuestionemos el propio concepto de obra de arte y el concepto de autoría, conceptos que quizás se pondrán en entredicho con más preguntas en la sección que desarrolla el criterio de interpretación subjetiva porque en ella

veremos las posiciones de los que defienden que la obra es un ente distinto y distanciado del autor. Es posible que tengamos que estar con Schloezer y Scriabine (1959, 52) cuando reconocen que “el artista produce una obra expresiva por ella misma, y que haciéndola se hace a sí mismo, porque es a la vez padre e hijo de su obra”. Esta apreciación nos muestra una paradoja bastante interesante, ya que, con su complejidad y enrevesamiento nos acerca, desde mi punto de vista, al auténtico misterio de la creación artística. La obra es el artista, pero a la vez no lo es, es otra cosa diferenciada. De hecho, muchas veces, los propios artistas, y los maestros, y los críticos y todos los que están cerca de los creadores se preguntan qué derecho tiene el autor de modificar o corregir su obra pasado el tiempo, cuando ya de hecho son “otras” personas de la que fueron cuando realizaron la obra. Si esta pregunta está en el aire, mucho más aún la de la manipulación de una obra que no es nuestra.

Toda reconstrucción de la voluntad del compositor por medios documentales e históricos puede llevarnos a más preguntas porque, en ocasiones, los hechos no tienen por qué coincidir con los deseos del autor. Un buen ejemplo lo podemos ver en J. S. Bach. Durante las dos últimas décadas no ha surgido en el mundo musical una cuestión más controvertida que la polémica, aún no resuelta, del número de cantantes que Bach empleaba en sus obras religiosas. Bach en un famoso memorando dirigido en 1730 al ayuntamiento de Leipzig afirma inequívocamente que “todos los coros musicales deberían tener al menos 3 sopranos, 3 contraltos, 3 tenores y otros tantos bajos”, para añadir pocas líneas después: “Aunque todavía sería mejor que el grupo estuviera formado como para contar con 4 personas en cada voz y proporcionar así 16 personas por coro” (*Goldberg*, 13, 2001, 60). El argumento puede parecer irrefutable, pero se plantea la cuestión de si Bach basaba sus cifras en una concepción ideal o en un sentido práctico.

Cuando un pianista, un laudista, o cualquier intérprete solista que toca en solitario hablan de interpretación podemos creer que sus acercamientos a las obras son puros e ideales. Pero cuando lo hace un director que debe contar con muchos y especializados músicos (cantantes e instrumentistas, por ejemplo), en gran parte de sus opciones y elecciones están siendo meramente posibilistas. ¿Podría haber pedido Bach un coro de cien profesionales sabiendo cómo era la política musical del Ayuntamiento? ¿Cuál era, pues, la voluntad del compositor?

A continuación mostraremos argumentos en favor y en contra de esta posición subjetivista, desde el plano de los propios músicos (compositores e intérpretes), los teóricos y los pensadores.

–A favor de la interpretación subjetiva (la voluntad del compositor):

• **La visión de los músicos**

- **La visión de los compositores**

Por lo general, para los compositores no hay ninguna duda, el intérprete debe estar al servicio del compositor para reproducir la idea que él tiene de la obra.

Desde Leopold Mozart que decía: “Debe ponerse todo cuidado en encontrar y reproducir el afecto que el compositor deseaba suscitar” (Blum, 1980, 33), hasta Beethoven que dejó escritas sus apreciaciones al respecto cuando hubo de referirse a la invención y utilización del metrónomo. En una carta del 18 de mayo de 1813 dice que existe una propuesta para “determinar el grado de movimiento de una pieza musical mediante algún instrumento apropiado con cuya ayuda cualquier persona, aunque se encontrara en los lugares y tiempos más lejanos, estaría en condiciones de adoptar exactamente el mismo tempo deseado por el compositor” (Metzger y Riehn, 1979, 85). Y más adelante, apostilla: “Las palabras artificiales de

carácter genérico como Allegro, Adagio, Andante, etc., son, como es sabido, demasiado indefinidas; la mera ojeada a los valores de las notas, demasiado engañosa y ambas cosas, capaces de provocar demasiados equívocos como para que cualquiera pueda adivinar la intención del compositor a partir de ellas” (ib., 86). Para él estaba claro: lo deseado por el compositor y la intención del compositor debían ser los objetivos de los intérpretes coetáneos y futuros.

El compositor francés Charles Gounod también muestra con claridad total lo que espera de un intérprete y en especial de los directores: “El director no es más que el conductor del autocar contratado por el compositor. Debe detenerse cada vez que se le pida y acelerar el paso de acuerdo con las órdenes del pasajero, de lo contrario, el compositor tiene derecho a bajarse y terminar el trayecto a pie” (Crofton y Fraser, 2001, 94).

Igualmente para Aaron Copland “el papel del intérprete no deja lugar a discusiones. Todos estamos de acuerdo en que el intérprete existe para servir al compositor, para asimilar y volver a crear el ‘mensaje’ del compositor” (Copland, 1939, 199).

Con estos ejemplos (y con otros posibles que podríamos encontrar¹⁰) es interesante ver cómo los compositores asumen plenamente que, aunque no construyen una obra de arte que se mantiene por sí misma (como la pintura o la poesía) sino que se dedican a un arte que requiere de alguien para re-crear su obra, ese alguien ha de estar a su servicio, alienándose, en cierto sentido, dejando de ser, para ser otro. Aun cuando el otro (el compositor) sabe que ha elaborado algo que no se mantiene en pie por sí solo. Haciendo correcciones al *Concierto para la mano izquierda* de Ravel,

¹⁰ “Es imposible saber lo que estrictamente debe sonar. Sólo la inteligencia, la preparación, la sensibilidad, la cultura de los intérpretes harán que reflejen con casi absoluta fidelidad lo que el compositor imaginó al escribir su partitura a pesar de las infinitas variantes” (Halffter y Parada, 2004, 70).

“La partitura es un proyecto para hacer la música que el compositor ideó” (ib., 65).

el pianista austríaco Paul Wittgenstein (1887-1961) dijo: “Los intérpretes no deben ser esclavos”. Y el propio Ravel le contestó, por el contrario: “Los intérpretes son esclavos”. (Crofton y Fraser, 2001, 156). Pero ya hemos visto en el capítulo anterior cómo Alfred Brendel decía “No soy alguien que obedece”. Y se entiende que la dignidad humana de un instrumentista exija a los compositores que comprendan que ellos –los instrumentistas– quieren ser algo más que un tocadiscos. Schönberg me replica desde sus escritos: “El derecho de los intérpretes. Sí, pero ¿no tienen también un derecho los autores? ¿No le corresponde, acaso, también al autor la prerrogativa de expresar su opinión sobre la realización de su obra? [...] ¿No tiene el autor, al menos en el ejemplar de su obra publicado por él el derecho a indicar cómo imagina la realización de su pensamiento? ¿Es ello una excesiva inmodestia?” (Metzger y Riehn, 1979, 16).

- La visión de los intérpretes

Que para el colectivo de creadores el respeto a su invención sea lo máximo no es de extrañar, muchos compositores no entienden la obra separada de sí mismos, son como padres que querrían que sus hijos fueran exactamente como ellos desearían que fuesen; no entienden que otras influencias puedan interpretar el sentido de lo escrito de otra manera. La obra es suya, está hecha por ellos y de esa manera ha de ser entendida.

Pero también algunos intérpretes lo entienden de la misma manera, utilizan al compositor como norte en su búsqueda interpretativa, quizás porque alguna vez estos intérpretes también fueron compositores e imaginaron un proceso similar en el que ellos ahora participan sólo como ejecutantes; o quizás porque han aprendido ese respeto y lo defienden de manera irreflexiva y radical. “La vida que debe transmitir el intérprete” – nos dice la pianista Monique Deschaussées– “no es sino el espejo del alma del compositor, de sus visiones imaginarias o vividas, de sus reacciones en el mundo” (Deschaussées, 1988, 34). El intérprete debe utilizar “los medios

necesarios para traducir las obras tal como el compositor las concibió” (ib., 112). No obstante, esta pianista se contradice a menudo, como ya hemos demostrado en otro capítulo de este trabajo, pero en lo que a este apartado concierne, hay que decir que ella entiende que un “auténtico intérprete” tiene el deber de conseguir dos encuentros:

-”Con el compositor, ante todo.

-Con la partitura del compositor, inmediatamente después” (ib., 37).

Como vemos, parecen ser prototipos aprendidos, heredados, no cuestionados.

Los defensores del movimiento “históricamente informado” como Asperen¹¹, Savall, Pandolfo o Harnoncourt defienden también este posicionamiento.

“Yo creo que la música no es una ciencia absoluta” –dice Savall– “pues, aunque tenga una parte de ciencia, la música es arte y arte creativo y debemos volver a lo creativo [...]. ¿Cuál es nuestra responsabilidad? Asumir con un máximo de fidelidad la voluntad del compositor” (*Goldberg*, 7, 1999, 42).

Y Paolo Pandolfo, violagambista, profesor en Basilea y director del *consort* de violas “Labyrinth”, nos confirma esta visión cuando dice: “Lo que cada músico debería hacer es una especie de análisis psicológico de las huellas que el compositor dejó en el momento en el que escribió la pieza, porque seguramente estaba en una situación emocional que se puede detectar y te puedes poner en consonancia con ello, y si encuentras esta llave la pieza se muestra en todo su esplendor y te cuenta su historia. Es una forma de trabajar muy parecida a la del psicoanálisis, porque pasamos continuamente de un nivel inconsciente a uno consciente” (*Goldberg*, 12, 200, 44).

¹¹ “Es una buena cuestión plantearse *si la música expresa emociones*, pero no es seguro que los maestros del Barroco pensasen que la finalidad de la música fuera ésa.” (*Goldberg*, 1, 1997, 56)

En una entrevista que la revista *Goldberg* (17, 2001, 10) realizó a algunos profesores de la Schola Cantorum Basiliensis, uno de ellos, Jans, nos muestra cuál es el objetivo por el que se trabaja en este centro educativo musical: “Les animamos [a nuestros alumnos] a intentar meterse en la mente del compositor (rara vez compositora): ¿cómo trabajaba?, ¿con qué intención?, ¿dónde y en qué circunstancias?, ¿cuáles fueron sus primeros materiales y qué valor estético les añadió? Se trata de formar músicos que no sólo piensen en el escenario, sino que dediquen tiempo a pensar, y sólo más tarde a interpretar” (*Goldberg*, 17, 2001, 10). Pero este “pensar” no parece un reconstruir, un elaborar, sino más bien un investigar en datos para copiar lo que otros hicieron, no para usar como trampolín creativo.

Existe, pues, por parte de algunos intérpretes un cierto miedo a no respetar la idea primigenia del autor. Harnoncourt nos lo dice con claridad y nos da un par de claves muy importantes: “Si un director” –nos dice el fundador de *Concentus Musicus Wienn*– “quisiera emprender una ejecución sonora personal y totalmente diferente de una de esas obras –por ejemplo, con las partes vocales modificadas con ornamentos, la instrumentación y la armonización transformadas de manera radical– no se lo tolerarían, se consideraría una intromisión en la obra de arte, una destrucción de lo deseado y lo exigido por el compositor” (Harnoncourt, 2001, 41). Pero, ¿qué significa “no se lo tolerarían”?; más tarde dice: “se consideraría...”. ¿Quiénes no lo tolerarían, quiénes lo considerarían?, ¿los musicólogos?, ¿los críticos?, ¿el público? ¿Son, acaso, algunos de estos estamentos los que establecen los parámetros artísticos en el mundo de la interpretación musical? Y si pretendieran establecerlos, ¿habrían de ser aceptados? ¿No suena todo esto a inflexible ortodoxia? Según Harnoncourt: “La autoridad del compositor y la inviolabilidad de la obra jamás pueden ponerse en entredicho” (ib., 41). Y sin embargo, como veremos a lo largo

de este mismo capítulo y como vemos continuamente en la mayor parte de las representaciones teatrales (vid. más adelante el apartado: Un apéndice teatral para el quinto criterio), son muchos los que se enfrentan con sus actos artísticos a esa ortodoxia.

• La visión de los teóricos y pensadores

También dentro del grupo de críticos musicales y estudiosos del repertorio hay partidarios de la defensa de la idea del autor. “Por lo general el compositor siempre tiene la razón” nos dice Neville Cardus en *The Manchester Guardian* (1939) (cit. en Crofton y Fraser, 2001, 113).

Pero son algunos hermeneutas los que más defienden esta concepción de la interpretación. Gadamer nos recordaba (1960, 220) que “Según Schleiermacher, el saber histórico abre el camino que permite suplir lo perdido y reconstruir la tradición, pues nos devuelve lo ocasional y originario. El esfuerzo hermenéutico se orienta hacia la recuperación del ‘punto de conexión’ con el espíritu del artista, que es el que hará enteramente comprensible el significado de una obra de arte; intentando reproducir lo que fue la producción original de su autor”. También Ferraris en su metódico estudio sobre la hermenéutica nos recuerda que “a partir de Schleiermacher, el punto de partida pasa a ser el malentendido, esto es, el hecho de que el texto en su conjunto constituye un desafío para el intérprete –y la finalidad es la comprensión, ante todo comprender al autor mejor incluso que él mismo–” (Ferraris, 1988, 254-255). Como vemos, la clave está en comprender al autor y no a la obra (como otros autores defienden y nosotros estudiaremos más adelante). “La hermenéutica se configura como un proceso dirigido a la comprensión del texto en su conjunto. [...] Se trata de la capacidad del intérprete de comprender la totalidad del texto ante todo para sí mismo, poniéndose en relación genérica con la motivación psicológica que anima al autor interpretado” (ib., 126). Para Schleiermacher “la comprensión es un

acto dirigido a penetrar la génesis del discurso en la psicología del autor” (ib., 126).

–En contra de la interpretación subjetiva:

Pero el intento de reconstrucción del ideal del propio compositor choca con muchos obstáculos: ¿Tenía una idea clara y definida de lo que quería o asumía la ambigüedad de lo creado?, ¿deseaba, acaso, que su obra se interpretara siempre de una misma y única manera?, ¿es posible llegar a saber lo que el compositor quiso por más documentación que obtengamos?, ¿fue consciente el compositor de la imposibilidad de reconstruir su idea –si es que esa era su intención– porque su actividad interpretativa real y diaria con sus colaboradores y compañeros de profesión le demostraba ya de manera coetánea la imposibilidad de la reconstrucción de ese su ideal?

• La visión de los músicos

Una de estas preguntas nos la responde Brahms, uno de los grandes Románticos. En un libro sobre Schumann¹² se nos cuenta que alguien le preguntó a Brahms por la indicación metronómica que debía aplicar a una de sus piezas. Él contestó enfadado: “¡Idiota! ¿Acaso cree que quiero escuchar mi música siempre a la misma velocidad?” (cit. en Crofton y Fraser, 2001, 155). Esta es una buena visión de un compositor, una visión pragmática y no cerrada.

Los profesores de composición aleccionan a sus alumnos en el Conservatorio diciéndoles que lo que escriben no será exactamente lo que luego escucharán, pero que el resultado, sin ser lo estrictamente esperado, les complacerá también enormemente. Esa actitud les hace afrontar las audiciones con gran apertura en la recepción. Quizás –se podría argüir–, los grandes compositores –al menos en la madurez de su carrera– podrían

¹² WALTER, A.: *Robert Schumann: The Man and his Music*, 1972

saber con exactitud cómo sonaba la obra. Harnoncourt nos despierta del sueño dogmático: “Para el compositor había algunos detalles de la realización de su obra que no eran tan importantes” (Harnoncourt, 2001, 52), como las pinceladas de una pintura: en algunas zonas del cuadro podría haber diez pinceladas más o diez menos, sin que eso modificara sustancialmente la recepción de la obra.

• La visión de los teóricos

También algunos teóricos consideran que no hay respuestas definitivas sobre los deseos del autor y sobre cómo fue el pasado. “No importa cómo expresemos la cuestión” –dice Lang–, “no podemos obtener respuestas inequívocas porque no tenemos una fotocopia del pasado. Estamos intentando penetrar en el intrigante bosque de ese pasado para volver a captar los estados de ánimo y los sentimientos ha tiempo desvanecidos” (Lang, 1997, 206). Este profesor de musicología de la universidad de Columbia parece querer afirmar la imposibilidad de llevar a cabo la tarea. El ejecutante, sigue diciéndonos, “debe ser consciente de la intención del compositor tal y como está expresada en los símbolos porque le influirán de manera sutil e inconsciente; pero debe dirigir su completa atención a los *resultados* que el símbolo crea; *no puede tocar o cantar los símbolos como tales*” (ib., 282).

Como nos refieren Metzger y Riehn (1979, 46), el filósofo y compositor Peter Gülke, comprendiendo la fuerza del proceso compositivo pero siendo consciente de las dificultades del trabajo del intérprete, nos dice algo que debería ser asumido como una evidencia razonable y base de cualquier planteamiento subsiguiente: “Es absolutamente imposible realizar efectivamente en sonidos todo cuanto el compositor puso en su música”, imposibilidad que se daría incluso en el propio compositor cuando quisiera interpretarla. Pero él –el compositor–, cuando se enfrenta al proceso

interpretativo de sus propias obras tiene unas posibilidades de comunicación con sus músicos que luego no quedan escritas y que le sirven para modelar el resultado final del discurso musical. “Fijémonos en las piezas instrumentales de Mozart” –nos dice Wagner en una cita que trae a colación el director de orquesta y escritor David Blum (1980, 32)– “[...]: las melodías deben ser bellamente *cantadas*; sin embargo, hay muy pocas indicaciones en la partitura que muestren cómo. Es bien sabido que Mozart escribía las partituras de sus sinfonías apresuradamente, en la mayor parte de los casos simplemente para interpretarlas en algún concierto que tuviera que dar; también es conocido que era muy exigente con la orquesta en lo que atañe a la expresión. Obviamente, *confiaba en su influencia personal sobre los músicos*. Así, en las partes orquestales era suficiente señalar el *tempo* principal y *piano* o *forte* en períodos enteros, pues el maestro, que dirigía los ensayos, podía dar instrucciones habladas respecto a los detalles y, cantando sus temas, comunicar a los intérpretes la expresión adecuada [...]. La tradición de estas interpretaciones circunstanciales se ha perdido por completo. No queda rastro alguno, salvo las partituras parcamente anotadas. Y estas reliquias clásicas de una obra en tiempos cálida y vibrante son aceptadas ahora: erróneamente se confía en ellas como única guía para una interpretación nueva y viva... Examinemos un caso concreto; por ejemplo, los ocho primeros compases del segundo movimiento de la célebre *Sinfonía en mi bemol* de Mozart. Tómese este bello tema tal y como aparece sobre el papel, sin apenas indicaciones expresivas; imagínese tocado de manera suave y complaciente, como parece indicar la partitura: ¡compárese el resultado con la manera en la que lo cantarían y sentiría un verdadero músico! ¿Cuánto transmite de Mozart el tema si se toca –como sucede nueve de cada diez veces– de un modo desprovisto de todo color y toda vida? ‘Pobre música de papel y pluma, sin una sombra de alma o sentimiento’ ”. Evidentemente, la denominación “¡verdadero músico!” está

cargada de un espíritu romántico abstracto en el que se considera que hay una verdad evidente (hay verdaderos músicos y falsos músicos) que es del todo punto cuestionable, pero el fondo de sus palabras en cuanto a la diversidad de maneras de interpretar una obra y la influencia que los músicos ejercían sobre sus instrumentistas, parece del todo apropiada.

Conocer cuáles fueron las intenciones no escritas del compositor es una de las partes más misteriosas de la actividad de un intérprete. “La autenticidad histórica sola” –nos dice Lang (1997, 213)– “nunca nos llevará a una revitalización auténtica sin una adición en cierto grado de nuestros propios instintos y creencias artísticas. Los abogados de la conformidad incondicional a la autenticidad en la interpretación de la música antigua, de la dependencia de la fidelidad archivística, pueden fracasar en la fidelidad a las intenciones artísticas del compositor”. La objetividad pura, pues –según Lang– no parece tener rango de posibilidad real, ya que el ejecutante habrá de aportar sus propias intuiciones de cómo quiso decirse ese discurso musical.

Y a veces nos podemos encontrar con que muchos autores-intérpretes del pasado ni siquiera estaban de acuerdo con el sonido resultante de la ejecución que podían realizar con los medios que contaban entonces. Esto nos debe hacer pensar aún más en la imposibilidad del hallazgo concreto de la intención pura del compositor. Lang nos lo confirma: “Los cambios introducidos por los constructores [de instrumentos] con inventiva lo fueron *en respuesta* al deseo de los compositores y ejecutantes de llevar a cabo más plenamente su imaginación artística. El compositor siempre quiere una posibilidad de uso y una eufonía óptimas y nunca deja de buscarlas. Incluso aunque los primeros compositores conocieran las limitaciones de los instrumentos que tenían a su disposición, en su imaginación siempre oían un instrumento perfecto, ideal” (ib., 239). Ideal difícilmente alcanzable. “Nuestros

instrumentos mejorados” –continúa diciendo Lang– “evitan esos fallos y se acercan más al *ideal* que buscaba el compositor, aunque son precisamente esas mejoras las que censuran estos conservadores acérrimos de la autenticidad” (ib., 241). Pero, ¿quién sabe lo que querían aquellos compositores y si estos adelantos les agradarían? Es verdad que J. S. Bach acudía periódicamente al maestro constructor de instrumentos y le reclamaba y orientaba en una búsqueda de mayor sonido y más prestaciones, pero ¿sería realmente el piano lo que Bach buscaba? Ni Lang, ni nadie, lo puede asegurar, y él mismo se da cuenta cuando corona su pensamiento sobre esta cuestión diciendo: “Parece justo concluir que los instrumentos antiguos y la ejecución con ellos no representan necesariamente la autenticidad real, porque hay una diferencia significativa entre lo ideal y lo posible; debemos atemperar lo que puede ser históricamente deseable con lo que es razonable práctica y estéticamente para poder llevar a cabo los objetivos y las intenciones del compositor, incluso aquellos que no siempre pudo llevar a cabo él mismo con los medios de que disponía” (ib., 246), con lo que la cuestión queda más abierta que nunca: la tarea del intérprete no queda aquí reducida a reconstruir las sonoridades que el autor esperó de las agrupaciones o instrumentos de su época, sino también las que hubiera deseado; si hubieran existido otras técnicas e instrumentos aún no inventados.

• **La visión de los pensadores**

Por último, permítase oír la voz de algunos pensadores que han mostrado la dificultad de un intento cabal de realizar una interpretación que busque el planteamiento subjetivo del propio compositor.

Para el hermeneuta alemán Friedrich Schleiermacher “la meta de la interpretación es ‘comprender el discurso primero igual de bien y después mejor de lo que lo comprende el propio autor’ ” (cit. en Ferraris, 1988,

129). Schleiermacher da un paso más en la complejidad del asunto. Ya no sólo hay que intentar interpretar la obra como pudo imaginar que sonaría, ni como pudo desear que hubiera sonado si hubieran existido instrumentos más avanzados –como nos ha mostrado Lang–, sino que, además, nos deberíamos plantear un estadio aún más avanzado que supere la comprensión del propio autor. Admitiendo la probable imposibilidad real de alcanzar estas metas, es, sin duda, interesante plantearse estos objetivos como horizonte de trabajo hacia el que caminar.

Aunque Adorno nos pone en guardia contra todo este arsenal de preocupaciones interpretativas: “La obra” –nos dice– “se va muriendo a medida que los filólogos van extrayendo de ella todo lo que el artista introdujo, juego tautológico, a cuyo esquema obedecen quizá muchos análisis musicales” (Adorno, 1970, 172). Esta apreciación, sin embargo, parte de una conciencia inconsciente que cree que sí existe *la obra*, la auténtica, la que está ahí oculta entre los documentos, la historia, la tradición y la traición; una *obra* que se vería perjudicada si fuera desfigurada por todo el personal que intentara extraerla. Algo así como si la obra fuera una antigua escultura enterrada y muchos arqueólogos estuvieran intentando extraerla de la tierra con distintos procedimientos que pudieran desfigurarla. Pero no es el caso. No existe *una* obra única enterrada, y el procedimiento no es tanto sacarla como reconstruirla, aunque nunca llegara a ser.

C) INTERPRETACIÓN HISTORICISTA. LA RECONSTRUCCIÓN DE CÓMO SE TOCÓ Y OYÓ EN LA ÉPOCA (HISTORICISMO)

–Introducción

Hasta ahora hemos estudiado dos criterios que de una u otra manera siempre han estado en la mente de los intérpretes: realizar la obra tal como se nos ha legado en sus escritos y realizar la obra intentando comprender cuál fue el deseo del autor. Ahora entramos en la cuestión básica que quizás haya sido la instigadora de la elaboración de este trabajo.

Como se sabe –y ya hemos comentado en la introducción de este trabajo–, a partir de la década de los 60 comenzó una enorme renovación en el mundo de la interpretación musical de la mano del movimiento de la *Aufführungs-Praxis* (Interpretación históricamente basada) o Movimiento “históricamente informado” (según Christopher Hogwood) que llevó a muchos intérpretes a comprender su oficio como el de reconstructores no ya de obras del pasado, sino también de los sonidos con que estas obras sonaron en el pasado. Hasta ese momento, quizás de una manera muy inconsciente, se comprendía que la esencia que había que traspasar de generación en generación no era la del sonido original sino la propia construcción de la obra: sus melodías, sus armonías, sus texturas, sus estructuras, sus ritmos, sus dinámicas, pero quizás se olvidaba (en pos de un alocado progreso que abarcaba todas las áreas de la vida social y cultural) el más básico de los elementos que configura a cualquier obra musical: el timbre, *su* timbre. Y es verdad que podíamos oír, v. gr., los conciertos de Brandemburgo de Johann Sebastian Bach con sus melodías, armonías, texturas, estructuras y ritmos intactos, pero ¿era ése el color orquestal que se pudo escuchar en su época? ¿Cómo eran esos sonidos, cuál era su calidad? “La calidad del sonido que pudo haber salido de los instrumentos originales en su apogeo, éste es el auténtico quid de todo el movimiento de la autenticidad y núcleo de muchos desacuerdos” (Lang,

1997, 240). De este movimiento en busca de los *colores* originales comenzaron a surgir interpretaciones en conciertos y en grabaciones que se enfrentaron coetáneamente con la tradicional forma de interpretar, la cual daba prioridad a los avances técnicos de los instrumentos y formas de emisión del sonido en lo que respecta a la búsqueda del timbre. El público de conciertos, los oyentes de música culta y los estudiosos y estudiantes de estas disciplinas asistieron a este choque de mentalidades (visiones de un todo) no de manera neutra sino implicándose y tomando posición sobre uno u otro estilo de interpretación. Podríamos decir, sin miedo a equivocarnos, que ésta ha sido La Gran Polémica Musical (la gran *querelle*) [las mayúsculas son mías] del final del siglo XX. Interpretación historicista *versus* interpretación tradicional (donde los “tradicionales” eran –como ocurre en muchas otras parcelas de la realidad social– los antiguos progresistas, puesto que se entregaron en su día –y se siguen entregando– a los progresos de las técnicas de producción de los sonidos por los instrumentos y por la voz. Y “progreso”, por lo general, implica: mayor potencia de sonido, más facilidad en la ejecución y mayor virtuosismo, los *leit-motiv* del estilo musical del Romanticismo, Postromanticismo y Neoromanticismo; por lo que, en cierto sentido, también se podría decir que el debate se dio entre la interpretación historicista y la interpretación Romántica).

Este debate fue acompañado en un principio por muchos comentarios de pasillo (opiniones en revistas de música comercial, periódicos o carátulas de discos), pero no en estudios suficientemente profundos. Como estamos mostrando en este trabajo, el tema ha sido tocado tangencialmente por algunos grandes autores porque la cuestión estaba candente. Quizás hayan pasado desapercibidos a nuestros ojos obras en otras lenguas que hayan podido abordar el tema, pero el colectivo de –sobre todo– musicólogos debió pensar que no había mayor defensa de sus postulados

que el trabajo histórico de datar, recuperar y mostrar las antiguas experiencias. Muchos de los que asistimos como espectadores y/o intérpretes a esta confrontación participamos en la danza de la confusión que comenzó con el paso adelante del rechazo frontal, continuó con el paso atrás del descubrimiento y la veneración, y terminó (si no queda más baile) con el paso intermedio del escepticismo y una cierta decepción.

Sin duda, el debate ha promovido la necesidad de establecer criterios de interpretación, y de analizar el propio fenómeno de la interpretación, para encontrar estos criterios y para ser conscientes de la responsabilidad que tal acto conlleva. Por tanto, el proceso ha sido útil. Del proceso de ese debate surge la necesidad de realizar un trabajo como el presente, y aunque todos los criterios son importantes, la reflexión sobre si se ha de reconstruir una obra tal como se tocó y oyó en su época es crucial, aunque sólo sea porque es la cuestión que motivó el comienzo de toda la reflexión sobre los criterios de interpretación musical.

Hemos hablado de todos los elementos que se han transferido, heredado y respetado a lo largo de la historia, y hemos comprendido que, sobre todo, los creadores del timbre no se han respetado, fundamentalmente porque no eran material histórico, esto es, porque no dejaban huella impresa de su efecto. Una melodía quedaría escrita, un ritmo quedaría escrito, pero del sonido de un instrumento sólo quedaba escrito el nombre del instrumento que debía interpretarlo. Los demás parámetros que sí habían quedado escritos (el nombre y valor de las notas, por ejemplo) eran muy poco susceptibles a los cambios (aunque también los han padecido), pero los instrumentos o las voces que debían interpretarlo sí que se han modificado grandemente. La flauta barroca, por poner un sencillo y evidente ejemplo, pasó de estar construida de madera en el Barroco a estar hecha de plata o, incluso, de oro en el siglo XX; las voces de altos pasaron de estar interpretadas por niños en muchos casos a estar ejecutadas por

mujeres. Y en todos los casos, su aplicación era fruto de seguir una breve indicación en la partitura que pondría “flauta” o “alto”, respectivamente.

La controversia sobre qué tipo de instrumentos deberían tocar las obras del pasado y con qué tipo de material deberían estar hechos, ha llenado cientos de páginas de críticas y comentarios. El punto central de toda esta polémica se ha basado precisamente en esto: intentar imitar exactamente el color de los instrumentos y voces del pasado (incluso con sus defectos). Muchos intérpretes han buceado en las fuentes históricas para recabar información sobre cómo y con qué materiales estaban hechos esos instrumentos. Dándose la paradoja de que, como nos refiere el director de orquesta Philip Pickett: “Tanto el New London Consort como los Musicians of the Globe han encargado la fabricación de un instrumentario completamente nuevo para música del Renacimiento” (*Goldberg*, 18, 2002, 46). Y decimos que es una paradoja porque podría parecer lógico recuperar instrumentos de la época y revalorizarlos, remozándolos y volviéndolos a utilizar, pero construir nuevos instrumentos antiguos da la sensación de ser más una operación de marketing que un posicionamiento intelectual ante la interpretación del arte antiguo.

Como mencionábamos más arriba, el timbre es el único de los parámetros difícilmente heredable, porque apenas sí venía indicado con un término. Sin embargo se ha sobrentendido durante mucho tiempo que se estaba heredando una tradición del color la cual se pretendía seguir utilizando. Esto mismo nos lo recuerda Nikolaus Harnoncourt (2001, 63): “Es preciso hacer una clara distinción entre las obras que se han interpretado ininterrumpidamente desde su aparición hasta la actualidad y el resto de obras, las que desaparecieron de los programas durante un período de tiempo más corto o más largo. Las composiciones de Beethoven, por ejemplo, se han tocado sin interrupción desde su interpretación original, por lo que la tradición de su ejecución se origina en

el compositor. En estos casos es probable que la opinión convencional sea correcta: la interpretación tradicional conformada a base de numerosas representaciones tiene a buen seguro un máximo de autenticidad”. Como podemos imaginar, no obstante, esta tradición de la ejecución original transmitida sonoramente, que no por medios escritos o por grabaciones, adolece de falta de rigor. Y en su nombre se han podido cometer grandes atrocidades estilísticas que todavía hoy se mantienen (véanse la mayoría de las grabaciones de los 15 primeros compases de la Obertura de *La Flauta Mágica* de Mozart, que en nada respetan las medidas originales escritas basándose en “la tradición interpretativa”).

Ésta es pues la cuestión que trataremos en este capítulo. Veremos a continuación posicionamientos a favor y en contra de la posibilidad de realizar interpretaciones en las que se reconstruya como se tocaron (o cantaron) y oyeron las obras en su época.

–A favor (de la reconstrucción de cómo se tocó y oyó):

“A mi juicio” –dice Nikolaus Harnoncourt, el pionero de la interpretación con instrumentos originales– “debemos hacer todo lo posible para volver a interpretar esta música de una forma que se acerque el máximo a la original” (Harnoncourt, 2001, 25). “El músico actual debería preguntarse si no hay otra posibilidad de ahondar de una forma seria en las obras de Bach que no sea ejecutándolas con el estilo y los medios del Romanticismo tardío. Parece absurdo que en la actualidad (en el último tercio del siglo XX), queramos interpretar y escuchar una obra de 1729 con el espíritu y los medios sonoros de 1870” (ib., 109-110), refiriéndose al espíritu Romántico que ha influenciado el estilo interpretativo hasta la década de los 70, y que aún hoy influye en las grandes orquestas del mundo.

No ha sido, como vemos, hasta 2001, cuando Nikolaus Harnoncourt ha salido a la palestra teórica para defender lo que en los años 60 fueron

unos postulados balbucientes. No ha justificado en demasía su opción por la interpretación historicista porque ahora pasa por una fase de entrega a otros períodos de la música histórica que le están reportando otras satisfacciones, pero sí lo suficiente como para que conozcamos esos principios básicos sobre los que se elaboró esta construcción.

Como buen músico, debió darse cuenta muy pronto de que el avance técnico que vivieron los instrumentos en el siglo XIX y el aumento de los tamaños de las orquestas modificaba no sólo su resultado tímbrico sino también el propio discurrir de los *tempi* de las obras; y de ahí su fraseo, el equilibrio de sus voces y el resultado definitivo. Si J. S. Bach, por ejemplo, utilizaba tres trompetas en su *Misa en si menor* –analizaremos esta cuestión con mayor profundidad en la segunda parte de este trabajo–, las trompetas habían evolucionado desde la época del Maestro de Leipzig, y su sonoridad, por tanto, había crecido y se había ampliado. Esto suponía que, para mantener el equilibrio de las voces de la orquesta, la cuerda de violines, por ejemplo, debía crecer a su vez en tamaño. Y aunque técnicamente todos los instrumentos de cuerda se habían perfeccionado, la sonoridad de ellos no había crecido en intensidad en igual medida que los de viento metal. De ahí que la única manera de equilibrar las sonoridades fuera ampliar el número de instrumentistas de cuerda en la orquesta. La consecuencia era, obviamente, que todo ese enorme conjunto con su poderosa sonoridad taparía a un cantante solista que cantara con la técnica de la época de Bach –y, por su puesto, la voz de un niño–. Como resultado, las técnicas de canto tuvieron que evolucionar para equilibrarse con el volumen de la orquesta; y los coros tuvieron que ampliar su número. “Con el lastre de la doble tradición interpretativa –la del siglo XIX y la de la época de Bach–, en las representaciones actuales” –nos dice Harnoncourt– “nos encontramos ante grandes dificultades. Es probable que el equilibrio correcto sólo pueda obtenerse con el aparato histórico” (ib., 242). “Los

mismos instrumentos te enseñan mucho” –nos dice Koopman–. “Las limitaciones de los instrumentos barrocos que son tocados en diferentes tonalidades (como las tonalidades más tapadas o abiertas del oboe barroco) te enseñan cosas y no sólo sobre técnicas de ejecución” (*Goldberg*, 24, 2003, 46).

Cuando toda esta evolución se había consumado, una cantata de J. S. Bach requería una orquesta y coros enormes y unos cantantes con una técnica y color en nada parecido a los originales, y por ello, aunque se tocaran y cantaran las mismas notas, el resultado era totalmente distinto, los *tempi* se verían afectados por el *peso* de la orquesta; el escenario y, por tanto, el aforo de oyentes sería distinto. A todo esto habría que sumarle el cambio en la funcionalidad de la obra de arte: de ser una música hecha para un templo cristiano, elaborada pensando en ser partícipe de un oficio religioso, a convertirse en un espectáculo meramente artístico para entretener a una clase social determinada.

Por todo esto, el planteamiento de Nikolaus Harnoncourt partía de una base correcta.

Si volvían a instrumentos de viento metal con poca sonoridad y a pequeñas agrupaciones de cuerda que tocaran con cuerdas de tripa y arcos más pequeños, los solistas vocales podrían desarrollar sus agilidades en unos *tempi* más ligeros y con unas cualidades vocales menos exigentes en cuanto a volumen. Los niños podrían volver a ser solistas; y el color resultante se parecería mucho más al original.

Todo este proceso acarrea una gran ventaja: sería más rentable económicamente. De una orquesta y coro de 170 componentes en total, se podría pasar en la misma obra a no más de 25 personas (se ha interpretado y grabado la *Misa en si menor* y *La Pasión según San Mateo* con un cantante por voz del coro, con resultados absolutamente correctos).

A partir de estos datos, las referencias históricas que defienden la búsqueda de lo original como un derecho de los oyentes o razones similares, aún siendo interesantes y respetables, pueden ser sólo excusas. Las razones técnicas y las comerciales se imponen a las demás. Y éstas últimas en especial, porque la industria del disco percibió en este nuevo paradigma interpretativo la posibilidad de renovar todas las colecciones de discos de los melómanos del mundo.

Harnoncourt, en su libro *El diálogo musical* nos da argumentos basados en los deseos del propio compositor para justificar las versiones que buscan parecerse a sus orígenes: “Siempre se comenta lo mucho que tuvo que luchar Bach contra la insuficiencia de medios para sus representaciones en Leipzig, y que hoy esas insuficiencias no deberían repetirse intentando llevar a cabo una interpretación 'fiel al original'. La carta de Bach al concejo de Leipzig, 'recomendación corta, si bien de gran necesidad para una música eclesiástica bien provista', es un documento de veras conmovedor¹ (Bach, 141-142), pero no porque Bach tuviera que

¹ RESUMEN BREVE PERO INDISPENSABLE DE LO QUE ES UNA MÚSICA RELIGIOSA PROVISTA DE RECURSOS NECESARIOS, SEGUIDOS DE ALGUNAS REFLEXIONES IMPARCIALES SOBRE SU ACTUAL ESTADO DE DECADENCIA.

El correcto establecimiento de una música de iglesia exige coristas e instrumentistas. En esta ciudad, la escuela de Santo Tomás suministra coristas de cuatro clases: sopranos, contraltos, tenores y bajos.

A fin de que los coros puedan ejecutar adecuadamente la música de iglesia, conviene dividir a los coristas en dos categorías: los concertistas, que ejecutan los soli y los "súbditos" que forman el coro propiamente dicho. De ordinario, se requieren cuatro concertistas, pero si la música exige un doble coro, también hay que doblar dicho número...

El número de internos asciende en Santo Tomás a cincuenta y cinco. Estos se dividen en cuatro coros dedicados al servicio de cuatro iglesias, a saber Santo Tomás, San Nicolás y el Nuevo Templo, se exige que los alumnos tengan una formación musical... los que apenas saben cantar un coral van a San Pedro.

Cada coro ha de componerse al menos de tres sopranos, tres contraltos, tres tenores y otros tantos bajos, a fin de que en caso de impedimento para uno de ellos (y el caso es frecuente, particularmente en esta época del año como lo demuestran las prescripciones del médico encargado de la enfermería) sea no obstante posible cantar un motete con dos voces por parte. (De hecho, convendría disponer de cuatro cantores por parte, o sea un total de dieciséis personas en cada coro). Por consiguiente, el número de los que deberían tener capacidades musicales se eleva a treinta y seis personas.

En cuanto a la música instrumental, está formada por los siguiente ejecutores: Dos y hasta tres primeros violines, dos o tres segundos violines, dos primeras y dos segundas violas, dos violoncelos, un contrabajo, dos o tres oboes (según la necesidad), uno o dos fagotes, tres trompetas y un tambor. O sea, dieciocho personas al menos, para los instrumentos.

N.B. Como la música de iglesia suele incluir flautas, esto exige al menos dos personas más, lo que eleva a la suma de instrumentistas a veinte. El número de ejecutores contratados (por la ciudad) para la música de iglesia es de ocho; a saber cuatro intérpretes de instrumentos de viento, tres violinistas profesionales y un aprendiz. Evito comentar por discreción, su competencia y su saber. Consideremos no obstante que son medio eméritos, medio ignorantes.

Hasta aquí, las insuficiencias que acabo de referir se han ido remediando gracias a los servicios de los alumnos de la Universidad y sobre todo gracias a los de los alumnos de Santo Tomás. Los estudiantes hubiesen querido ayudarnos con la esperanza de cobrar algún sueldo algún día; pero como la escasa retribución que se les entregaba les ha sido suprimida, su solicitud se ha desvanecido igualmente, ¿pues quién prodigaría por nada sus servicios? En ausencia de intérpretes más expertos, el segundo violín, en casi todas las ocasiones, la viola, el violoncelo y el contrabajo, en todas las ocasiones, corrieron a cargo de los internos, circunstancia que al mismo tiempo disminuiría el número de coristas. Hasta ahora me he limitado a hablar de la música del domingo, interpretada alternativamente en Santo Tomás y San Nicolás, pero si aludo a la semana santa, cuando hay que suministrar

contentarse con medios tan lamentables, sino porque sólo con enormes dificultades lograba reunir un conjunto insignificante para los cánones actuales. De ningún modo ofrece la impresión de que hubiese preferido tener más músicos o más cantantes de los que pedía, pero es evidente que a ésos los necesitaba de verdad” (Harnoncourt, 2001, 110). Más allá de la justificación que Harnoncourt encuentra en esta carta del propio Bach, la importancia de que traiga a colación esta cita estriba en la idea de que lo importante es acercarse a las fuentes históricas para saber cómo se hizo o cómo quiso hacerlo el autor, dejando de lado otras consideraciones.

Ya Leonard B. Meyer, antes de los comienzos de este movimiento interpretativo, y desde Estados Unidos, nos llamaba la atención sobre la importancia del entorno para conocer la esencia de las obras: “El significado y la comunicación no pueden separarse del contexto cultural en el que se originan, porque no pueden darse fuera de una situación social. La comprensión de los presupuestos culturales y estilísticos de una pieza es absolutamente esencial para el análisis de su significado” (Meyer, 1956, 20). Pero la comprensión es una cosa y la ejecución otra bien distinta.

música simultáneamente a estas dos iglesias, la falta de ejecutores tiene consecuencias más graves aún pues debo elegir para la orquesta entre aquéllos que sean capaces de tocar un instrumento.

Para colmo, ocurre la costumbre, mantenida hasta hoy, de aceptar a un gran número de chicos que no tienen ni talento ni siquiera aptitudes musicales, ha disminuido naturalmente nuestro nivel sobremano. Poco cuesta comprender que un chico lo bastante antimusical como para no poder cantar una segunda voz, no nos sirve de nada. Incluso aquéllos que ingresan en la escuela con algunos principios de música no pueden perfeccionarse con la rapidez que sería de desear. No se les da tiempo a formarse. Tan pronto llegan, y aún sin pulir, se les mete en el coro... El señor Schelle y el señor Kuhnau, mis predecesores, cuando querían dar una ejecución completa y armónica, se veían obligados a procurarse la colaboración de estudiantes, siendo preciso añadir además que estos lo hacían mucho mejor que varios de los coristas; un bajo, un tenor, un contralto, a la vez que diversos instrumentistas... cobraban un sueldo concedido por el Muy Noble y Prudente Consejo y, así, se sentían estimulados a reforzar la música de iglesia. El presente estado de la música ha cambiado mucho —el arte ha evolucionado bastante y el gusto se ha modificado definitivamente, de tal modo que la música antigua ya no suena tan bien a nuestros oídos—, en consecuencia hay que seleccionar ejecutantes capaces de satisfacer las nuevas exigencias del día, y que destaquen en la ejecución de la música moderna; necesitan, por añadidura, poseer una cualificación que les permita ejecutar una obra según el estilo que su compositor reclame; ahora bien, actualmente, me veo privado de los fondos destinados al coro. Cuando, en realidad; deberían incrementarlos, los disminuyen. Es asombroso que se pida que los músicos alemanes ejecuten, ex tempore, cualquier tipo de música, tanto italiana como francesa, inglesa o polaca, con el mismo prestigio que los virtuosi que ya llevan tiempo preparándolas y se las saben casi de memoria y que además, cobran sueldos tan altos que se ven ampliamente recompensados de su esfuerzo y de su diligencia. Este punto no recibe la atención que merece y nuestros músicos alemanes, que deben satisfacer sus necesidades y trabajar para ganarse el pan, tropiezan con la imposibilidad de hacer grandes progresos y menos aún de distinguirse. Basta con acudir a Dresde, lo digo a guisa de ejemplo, y juzgar la retribución ordinaria que perciben los músicos de Su Majestad. Es comprensible que tales músicos, honrosamente tratados, sin preocupaciones materiales, por tenerlas subsanadas, y sin la obligación de tocar más que un instrumento, sean capaces por lo tanto de excelentes y admirables ejecuciones. Es fácil sacar una conclusión: privado de los emolumentos necesarios me resulta imposible elevar el nivel musical de la escuela.

...Actualmente, entre los internos, hay diecisiete individuos capaces, veinte que aún no lo son y diecisiete que nunca lo serán.

Leipzig, 23 de agosto de 1730
J. S. BACH Director musices

Aunque aquí podría entenderse que es necesaria llevar al oyente la versión más semejante a la realizada en su momento para que también sea el propio público actual quien la comprenda en su contexto histórico. Como dice Beaussant: “Lo que ha presidido la nueva relación [...] entre los intérpretes y la música antigua no es fundamentalmente la voluntad de recuperar la autenticidad histórica, sino que algunos han ido ‘a la búsqueda del sonido perdido’, [...para] comunicar con la música de una época, no sólo por las formas que nos ha transmitido, sino a través del *sonido que esa música producía* [Beaussant, 1988, págs. 16-17, la cursiva es del autor]” (Hennion, 1993, 29).

La utilización del piano para interpretar la música del Barroco es uno de los asuntos paradigmáticos en toda esta polémica. Los intérpretes, por lo general, se preguntan si a los compositores les hubiera agradado escuchar sus composiciones de clave en el piano; pero lo que es indiscutible para los defensores de la interpretación historicista es que de esta manera no se escuchó en su época, y si queremos reconstruir el pasado debemos hacerlo con los instrumentos originales. Ya suscribía esto Ferguson en 1975: “Lo ideal sería que esta música se interpretara en aquellos instrumentos para los que fue escrita” (Ferguson, 1975, 167). “Algo que me resulta insoportable a flor de piel” –dice Alessandrini– “es que se toque a Mozart con un piano moderno. ¡Es como un traje diez tallas más grande!” (Goldberg, 17, 2001. 50).

El clavecinista holandés Bob Van Asperen, también contempla el problema y se decanta: “Todo repertorio antiguo es difícil de interpretar en instrumentos modernos, y en el piano resulta casi imposible [...] Cada nota interpretada en el piano o en otros instrumentos modernos es una mentira [...] Si los grandes maestros compusieron la mayor parte de su obra para clave ha de ser por alguna razón, no por casualidad”. (Goldberg, 1, 1997, 58). Toda esta cita es razonable excepto el final: ¿Bach no compuso *El*

clave bien temperado para piano por casualidad? No, aunque hubiera querido, no lo hubiera podido componer para piano porque éste no existía. Está bien decir que las notas del clave, tocadas al piano, son una mentira, porque, efectivamente, nunca fueron tocadas para este instrumento; pero la razón no puede ser la esgrimida. Sin embargo, la razón para tocarla hoy al clave sí puede ser la de reconstruir la manera en cómo sonó en el pasado. Rinaldo Alessandrini lo denomina la “verdad histórica”. En una entrevista realizada en *Goldberg* le preguntaron: “¿Cree usted que la elección de los instrumentos permite volver a recuperar el espíritu y la autenticidad de esta música tal y como la escuchaban sus contemporáneos?” Y Alessandrini contesta: “Sin duda. Soy partidario de emplear siempre instrumentos antiguos para ese repertorio. En definitiva se trata de la verdad histórica y de un fundamento de trabajo” (*Goldberg*, 17, 2001, 50). Más adelante veremos, a colación con lo dicho por Alessandrini, si la verdad histórica es posible en un oído actual: ¿vistiendo a un hombre actual con los ropajes del pasado hemos encontrado la “verdad histórica” del hombre del pasado o hemos encontrado a un hombre disfrazado?

Jordi Savall también se muestra partidario de los instrumentos originales. “Una trompa natural o un fortepiano tienen, a pesar de sus limitaciones unas características adecuadas para aquello que imaginó el compositor. Aunque inventaba nuevas formas, el compositor partía de los medios de su época. Por eso es esencial escuchar las obras con los instrumentos para los que se escribieron” (*Goldberg*, 7, 1999, 42). El problema sigue siendo, tal como planteamos en este trabajo, si la misión recreadora del intérprete debe ser la de reconstruir la forma en la que se escuchó en el pasado o la forma en la que soñó el compositor que se escuchara en el pasado. U otras opciones que veremos más adelante.

Pero continuemos exponiendo los argumentos que dan los defensores de la utilización de los instrumentos originales con sus características originales.

Los intérpretes de música antigua, en su afán por volver a los orígenes para realizar interpretaciones fieles a las representaciones de la época, no sólo se preocupan por los instrumentos, coherentemente se preocupan también por los espacios. Eric Desnoues, director del imprescindible Festival de Música Antigua de Lyon, ante la pregunta de si no hay cierta contradicción en ver que la música antigua se introduce en las grandes salas internacionales, comenta: “Me parece muy nocivo que la música antigua penetre en salas de dos mil localidades con una acústica más o menos apagada y una estética más o menos contemporánea. De pronto, se crea una distancia excesiva ente el sonido, los artistas y el público. [...] Creo que cuando uno es músico barroco, se preocupa por la autenticidad. La autenticidad de los instrumentos y de las interpretaciones, pero también la de los lugares para los que se compuso su música” (*Goldberg*, 25, 2003, 32). Pero no es el único. A Rinaldo Alessandrini no sólo le preocupa que la interpretación se realice en un auditorio, sino que además de requerir un espacio sacro éste debe contar con la misma decoración que en la época. “Uno de mis temas de estudio ha sido la cuestión de la acústica en las iglesias. En el siglo XVII estaban ricamente decoradas con artonados y colgaduras. La música debía tener una resonancia completamente distinta de la de los templos actuales, donde domina el mármol. Hay que tenerlo en cuenta para el equilibrio entre instrumentos y voces” (*Goldberg*, 17, 2001, 52). Tras este nivel de exigencia que eleva en un grado más el purismo imperante, el director de Concerto Italiano apostilla: “Me considero muy purista en el sentido de que tengo ideas claras, pero no soy ni un arqueólogo ni un terrorista” (*ib.*, 50), de lo que se defiende porque ha debido ser acusado antes.

También Reinhard Goebel, fundador de Musica Antiqua Köln, considera que, entre otros, el problema del espacio es muy importante. “Para mí” –dice– “en primer lugar es muy importante comprender una obra de arte en sus facetas objetivas. Debo entender claramente cómo está compuesta formalmente, cómo se podría haber presentado esa forma en el siglo XVII ó XVIII. Debo conocer las raíces espirituales de la obra, si no la puedo traducir a mi propio lenguaje. Puedo entender el lenguaje propio de la obra de arte cuando accedo a estos conocimientos objetivos que la envuelven. Mi acercamiento a un *Concierto de Brandemburgo* es limitado si no conozco que fue escrito para solistas, o no sé cómo se componía realmente un *tutti* en esa época. Lo mismo sucede si no conozco la sala para la que la obra fue escrita y para qué tipo de músicos. Bach no la compuso para músicos franceses ni italianos, sino alemanes. Este pequeño trabajo de investigación debe llevarse a cabo ya que la tarea del músico es entretener y educar al mismo tiempo.” (*Goldberg*, 10, 2000, 37-38). Forma, espíritu, lenguaje, espacio, personas, son algunos de los referentes históricos que necesita tomar en cuenta este violinista para una correcta interpretación. La interpretación musical como oficio de reconstructores del pasado. En el mismo sentido, Fabio Biondi, Concertino y director del grupo Europa Galante, nos dice: “Nuestra tarea consiste en mantener un diálogo con un período esplendoroso cuya sensibilidad privilegiaba la música y descifrar las partituras llegadas hasta nosotros para traducir su dinámica con la mayor fidelidad posible. Tocar música barroca implica familiarizarse con la cultura y las artes de aquella época” (*Goldberg*, 21, 2002, 46).

Y aumentando sus exigencias, siempre bien argumentadas, tenemos intérpretes que ya han llegado a grabar en disco misas de compositores importantes, incluyendo la liturgia y celebración de la palabra, para comprender la obra en su ámbito específico, como es el caso del *Requiem de Rois de France* de Eustache du Caurroy (1549-1609), interpretado por el

grupo Douce Mémoire (la vocación ya se delata en el nombre del grupo), dirigido por Denis Raisin-Dadre, que nos ofrece la oportunidad de reconstruir la ceremonia fúnebre en toda su enlutada pompa. Al comienzo del disco dos salmos de Claude Goudimel, seguidos de una pavana, nos intentarán recordar la procesión del cortejo que acompañaba al cuerpo del difunto rey desde el Louvre a Notre-Dame. Después, la oración fúnebre, declamada en francés antiguo, enriquecerá la percepción de la obra en su situación original.

“El análisis del contexto original de una obra” –nos dice Philip Pickett, creador del New London Consort– “tiene una importancia vital, pues el resultado efectivo es una diversidad mucho mayor en la propia interpretación” (*Goldberg*, 18, 2002, 40). Las fuentes para la reconstrucción de ese “contexto original” pueden ser muy variadas. Este director e intérprete llevó a cabo una reconstrucción de los colores que tendría una orquesta de acuerdo con el examen visual del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, como nos cuenta en la revista *Goldberg*: “Si nos fijamos en el Pórtico de la Gloria, el gran conjunto escultórico del Maestro Mateo, vemos a los veinticuatro ancianos tocando una gran diversidad de instrumentos: fídulas, guiternas, arpas, rotas, salterios, etcétera. Ahora bien, ¿fue un invento de aquel señor o el reflejo de alguna posible realidad? Además, hay relatos que hablan de muchos peregrinos que tocaban juntos en la catedral de Santiago y de gente que cantaba y, posiblemente, tocaba en la plaza de Montserrat. [...] Así pues, pensé que debía intentar recrear ese grupo de personas que aparecen en el Pórtico de la Gloria y descubrir cómo sonaba” (ib., 36).

Todos estos datos son tomados para intentar ponerse en la situación histórica del pasado. Denise Raisin Dadre, Fundador del grupo Douce Mémoire, lo certifica de la siguiente manera: “Me gusta contemplar la pintura del Renacimiento, y tratar de pensar en cómo los contemporáneos la veían. Igual que cuando descubro música, intento siempre comprender lo

que había de innovador o conservador para los hombres del siglo XVI, ¿no para nosotros!” (Goldberg, 22, 2003, 52). Y Koopman dice más de lo mismo: “Como intérprete, debes tratar de comprender la música de la época lo mejor que puedas, y comprenderla como parte de una cultura más extensa, en el contexto de las artes visuales de la época, de la literatura, de la filosofía” (Goldberg, 24, 2003, 49). Y Hopkinson Smith, intérprete de vihuela, laúd renacentista, guitarra barroca y, especialmente, de laúd barroco: “Intento reconstruir la creatividad del momento en el que se compuso esta música” (Goldberg, 28, 2004, 82). Todos ellos y muchos otros² orientan su trabajo en esa dirección.

Quizás Pierre Boulez en *Puntos de referencia* media entre una comprensión del pasado y del análisis de las estructuras de sus formas, y la necesidad de ser creativo: “¿Cómo voy a arreglármelas para transmitir, o, por lo menos, para esbozar mis ideas? De dos maneras: desarrollaré primero las reacciones que se pueden tener respecto de la situación

² “Cuando dirijo la *Misa en si menor* de Bach con una orquesta moderna, aunque la interpretación sea la mejor posible siempre hay algo que se pierde, ya que los músicos tocan instrumentos que no han sido concebidos para esa música. Todos los instrumentos de cuerda han sido modernizados, incluso durante el siglo XIX.” (Brüggen, Goldberg, 11, 2000, 42).

“Este verano hemos grabado la obertura del Barbero de Sevilla de Rossini. [...] Hemos devuelto a esta música las condiciones en que se compuso, respetando el texto hasta el mínimo detalle” (Alessandrini en Goldberg, 17, 2001, 48).

“Para interpretar acertadamente las quince estrofas de una canción medieval, tendría que pensar en las distintas maneras en que fueron interpretadas en su momento, e introducir en su ejecución ese tipo de variedad” (Picket en Goldberg, 18, 2002, 36).

“El *Lamento d'Arianna*, la parte conservada de la ópera de Monteverdi, fue ejecutado originalmente sólo por violas y una voz. Ésa era la manera tradicional de interpretar un lamento” (*ib.*, 44).

“Peter Holman muestra su “oposición a las escenificaciones modernas de óperas barrocas. [...] Habría que darle la oportunidad de experimentarlas tal como son” (Holman en Goldberg, 19, 2002, 42).

“Por supuesto, cuando lees las fuentes antiguas, acabas por tomar de ellas lo que más se adecua a tu personalidad, pero tienes que ser cuidadoso; no puedes introducir algo que no esté allí de ninguna manera. Si todas las fuentes barrocas nos hablan con gran detalle sobre la articulación y su importancia, tú no puedes simplemente desechar ese elemento, y lo mismo sucede con el vibrato. Debes trabajar con lo que las fuentes te dicen y pensar cómo aplicarlo” (Koopman en Goldberg, 24, 2003, 45-46).

“BWV 205a se ha perdido, y creo que es imposible reconstruirla como la interpretó Bach” (*ib.*, 47).

histórica en general, es decir, trataré de formar el juicio crítico sobre situaciones de conjunto. Por otra parte, intentaré excitar el mecanismo de la creación, a partir de la interpretación analítica” (Boulez, 1981, 102). Boulez percibe que no sólo basta con imitar el pasado. Muchos otros serán conscientes de lo mismo. Oiremos sus opiniones en el siguiente apartado.

–En contra (de la reconstrucción fiel del original. Tal cómo se tocó y oyó en su época)

En este apartado revisaremos los planteamientos de algunos intérpretes, compositores, musicólogos y pensadores sobre la imposibilidad o falta de apetencia de ser fieles a un original, ya de por sí difícilmente aprehensible.

La pianista y pedagoga francesa Monique Deschaussées, aunque imbuida de un espíritu romántico quizás hoy un poco desfasado, declara en su libro *El intérprete y la música* que “nadie escapa completamente de su propia personalidad, incluso en el caso de que se resista a dejarse penetrar en su subjetividad” (Deschaussées, 1988, 35). El planteamiento de la imposibilidad de la objetividad pura salta al debate en cuanto se intenta investigar en él. La personalidad del propio intérprete es el primer escollo, pero los materiales con los que se construyen los instrumentos y las dificultades que estos crean para los ejecutantes será el segundo. Ella misma lo expresa más adelante: “Es evidente que incluso los instrumentos en los que tocaban Chopin o Liszt no tienen más que un parentesco lejano con los pianos modernos. Cuando se sabe que las teclas han doblado su peso en sólo sesenta años, se comprende que se impongan ciertas adaptaciones, con toda lógica, y que es imposible tocar sobre el teclado de un piano de concierto actual con el mismo ‘tempo’ que en uno de hace ciento cincuenta años. Hay que saber adaptar a nuestro piano moderno las

creaciones de otras épocas, pero dentro de unos límites razonables, no orillando nunca el contenido musical, expresivo, humano de una obra” (ib., 103).

El Director del The Clerks' Group, Premio de la revista *Gramophone* por la grabación del *Requiem* de Ockeghem, Edward Wickham, pone el acento en la dificultad de enmarcar las obras en su contexto: “Reconstruir satisfactoriamente una misa tal y como se habría podido escuchar en tiempos de Ockeghem sería una hazaña erudita. [...] No creo que grabar la música en su contexto de canto gregoriano pueda introducirnos con mayor eficacia en lo que podríamos denominar una -experiencia auténtica- [...] Esa música, en cualquier caso está sacada de su contexto” (*Goldberg*, 3, 1998, 50).

Pero no sólo acarrea problemas sacar la obra de su contexto histórico, también es problemático sacar a las obras de su contexto mental: “La manera como la gente pensaba acerca de sus devociones en el siglo XV es completamente diferente. La idea de grabar, y hasta de interpretar, una composición musical era inimaginable. ¿Habría entendido aquella gente una interpretación en el contexto de una música no devota? Me parece que hay tantas cosas que nos separan de la sensibilidad de los cantantes y fieles del siglo XV...” nos dice el Director del Orlando Chamber Choir y del The Renaissance Singers of London, Wickham (ib., 50).

También insiste sobre esto Andrew Carwood, director asociado de uno de los grupo vocales más destacados del Reino Unido, The Cardinal's Musick: “La cuestión es el contexto, pues esta música [una Cantata de Iglesia] no está pensada para ser cantada ininterrumpidamente. Pienso, además, que directores, cantantes y oyentes se enfrentan a un peligro al encontrarse con una música interpretada así, como una sinfonía” (*Goldberg*, 13, 2000, 46). “La función que desempeñaban en la liturgia las cantatas de iglesia de Bach hace que hoy no pueda haber algo que pueda

calificarse como un oyente “auténtico”. [...] su finalidad era estrictamente funcional y estaba por completo vinculada al contexto de la Misa dominical” (ib., 58). “Los corales utilizados en las cantatas solían contener a menudo un plan contextual especial, no declarado, para una congregación de fieles muy familiarizada con ellos de una forma que hoy en gran medida se ha perdido” (ib., 60), y que, por lo tanto, es difícil de comprender para el oyente actual y mucho más para el oyente no religioso y en un ámbito profano como una sala de conciertos. Esto mismo señala el periodista de la revista de Música Antigua *Goldberg* en una entrevista al creador del New London Consort y de Musicians of the Globe Philip Pickett: “Uno de los problemas en las actuaciones organizadas por usted debe ser el escenario. Hace poco ha ofrecido, por ejemplo, una reconstrucción litúrgica completa de la *Messe de Nostre Dame* de Machaut en el Queen Elizabeth Hall, un local que, evidentemente, no guarda ni la más remota semejanza con cualquier escenario original imaginable. ¿No plantea eso problemas casi insuperables?” A lo que el entrevistado no tiene más posibilidades que asentir asumiendo sus propias incongruencias, diciendo: “Pues sí, ¡en primer lugar, los de la acústica!” (*Goldberg*, 18, 2002, 38).

Y es que la acústica sola en sí, sin necesidad de cargarla con tintes abstractos de teoría de las mentalidades, ya es un problema que afecta a la percepción actual de lo pasado. “No hay que olvidar” –nos dice Paul Van Nevel, fundador y director del Huelga’s Ensemble– “que esta música [la del Renacimiento] es siempre música de corte: de príncipes, señores o prelados. En aquella época el número de oyentes era muy reducido, de cinco a veinte personas. No había necesidad alguna de proyectar las voces hasta el fondo de una sala de conciertos” (*Goldberg*, 23, 2003, 50), pero hoy sí, y todo lo descoloca. Similar controversia se creó con la ubicación de los cuadros de los grandes palacios y castillos europeos en las

descontextualizadoras salas de museos estatales donde se apilaban por autores perdiendo el sentido del lugar para el que fueron realizados.

Algo que también descontextualiza las obras actualmente es, como dice Frans Brüggen, director de la Orquesta del Siglo XVIII y una de las figuras esenciales de la música antigua, “la falta de expectación de un público que ya ha oído la obra mil veces, por lo que no hay un sentimiento de estreno.” (*Goldberg*, 11, 2000, 42). Esto es especialmente relevante en las partes que debían ser repetidas según constaba en la partitura. Por lo general, en muchas obras, y con la intención de que la melodía –escuchada por primera vez en esa audición pública– se asentara en la memoria de los espectadores con los que luego se iba a “jugar” ofreciendo variaciones intencionadas sobre los temas previamente presentados, se establecían signos de repetición que obligaban al intérprete a volver a ejecutar secciones completas. El objetivo de esas repeticiones, como ya se ha apuntado, era sorprender con los cambios, pero para que el escuchante se sorprendiera tenía previamente que prever el desenlace planteado como normal³. Si hoy en día conocemos una melodía o pasaje armónico, su reiteración sólo puede servir para cansar y no para memorizar algo ya de sobra sabido.

Un elemento más de difícil traslación desde el pasado es la concepción de los *tempi* de las obras. “Para comprender hoy las intenciones de los compositores en relación con el *tempo*” –nos dice Harnoncourt– “no basta con conocer las denominaciones de los *tempi*, ya que su significado ha variado numerosas veces a lo largo de los siglos” (Harnoncourt, 2001, 135), lo que era rápido (*Allegro*) en el siglo XVII, por ejemplo, hoy podría ser terriblemente lento (imaginemos cuánto se tardaría en viajar “a gran

³ Para saber más sobre este tema puede consultarse: MEYER, L. B. 1956 *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago; ed. cast.: *Emoción y significado en la música*, trad. José Luis Turina de Santos, Madrid, Alianza, 2001.

velocidad” entre Salzburgo y París; pensemos lo que se tarda hoy en un tren de alta velocidad). “El tiempo, como cualquier otra categoría musical, es una categoría histórica” (Metzger y Riehn, 1979, 65).

Estos intérpretes de Música Antigua de los últimos treinta años han cometido muchas incongruencias que serían largas (pero no imposibles) de exponer y que nos llevaría a comprender el porqué del desdibujamiento de los dogmas historicistas en este campo. Harnoncourt, por ejemplo, es un claro paradigma de estas contradicciones: por una parte hace declaraciones como ésta: “Las voces de los niños en un grupo reducido y la orquesta, que utilizaba exclusivamente instrumentos originales y tocaba en las mismas circunstancias que en la época de Bach, aportaron por sí mismas [en nuestra grabación] la solución a todos los problemas de audibilidad” (Harnoncourt, 2001, 243), como si fuera posible tocar en las mismas circunstancias que en la época de Bach; y por otra parte reconoce con cierta humildad que “una comprensión total [del proceso interpretativo] es inalcanzable, por lo que la 'música del gótico' jamás volverá a escucharse en su forma pura; para ello tendríamos que haber vivido en aquel entonces” (ib., 13).

Y una pregunta que subyace a estas reflexiones es: ¿y si pudiéramos repetir exactamente lo que hicieron los anteriores, querríamos hacerlo? ¿Querríamos ser los intérpretes meras máquinas que imitan lo que en su día fue? “Pensar que cuando estoy tocando tengo que *imitar* a una persona que vivió hace 300 años es una tontería en sí mismo”, –nos dice el violagambista Vittorio Ghielmi. “Lo importante” –nos sigue diciendo– “es, por supuesto, estudiar hasta entender cuáles eran las formas expresivas reales utilizadas y así aprender un lenguaje” (Goldberg, 27, 2004, 79). También nos lo dice con otras palabras el constructor de instrumentos de

tecla Denzil Wraight: “Una réplica exacta de uno de los pianos originales sólo puede interesar a un museo” (*Goldberg*, 25, 2003, 24)⁴.

“Pienso que lo importante no es la fidelidad de una reconstrucción histórica” –nos dice Jordi Savall–, “algo a lo que nunca tiendo excepto en casos muy específicos, sino mostrar las posibilidades que ofrece la música basándome en las prácticas del momento” (*Goldberg*, 7, 1999, 42).

En la copia de instrumentos antiguos, negocio que subyace a todo este movimiento artístico, también hay incongruencias. El propio Denzil Wraight nos confiesa: “En una copia exacta de un instrumento de Cristofori decidí no copiar el sistema de abrazaderas del interior de la caja adoptado por él, pues, visto retrospectivamente, es evidente que cometió algunos errores” (*Goldberg*, 25, 2003, 24). Esto pone de relieve que con esa mínima actuación rectificó el pasado y puso en marcha el mismo proceso que en su día aplicaron los constructores de instrumentos, quienes, por hacer evolucionar a alguno de ellos, les añadieron o aplicaron novedosas reformas.

El tema de la utilización de instrumentos de la época no queda solamente ahí. Cuando se hacen estudios en profundidad se demuestra que muchos intérpretes de cualquier época no utilizaban instrumentos creados coetáneamente, sino que en las filas de las orquestas convivían instrumentos de su época con otros de épocas anteriores, lo que dificulta aún más nuestra pretendida “imitación” de los colores de la época. “La gente se dio cuenta” –comenta Christopher Hogwood– “de que no todos los músicos del siglo XVIII conseguían instrumentos nuevos en cuanto se hallaban disponibles. En una gran formación habría, probablemente, algunos que habían crecido tocando a Bach y continuaban empleando sus

⁴ También Taruskin en *Text and Act* (Oxford, 1995) se muestra crítico con los llamados “intérpretes responsables”, que son en la práctica transmisores más que intérpretes. (citado en Lawson y Stowell, 1999, 169).

arcos barrocos, mientras que otros se habrían hecho con instrumentos más recientes” (*Goldberg*, 27, 2004, 52).

En conclusión: algunos intérpretes consideran que la música es el campo de la libertad⁵, otros consideran que nuestra función como intérpretes no debe tratar de “restituir la música según se interpretaba, hipotéticamente, en su momento, sino de hacerla oír a través de un prisma moderno” (Biondi en *Goldberg*, 21, 2002, 36) ya que “no hay posibilidad de atrasar el reloj” (Hogwood en *Goldberg*, 27, 2004, 54). Una buena orientación en nuestro trabajo sería la de profesar un “gran amor por la investigación histórica, plasmado, por ejemplo, en el examen de las fuentes y las maneras contemporáneas de interpretar y entender esa música. Luego, uno se da cuenta de que el proceso de investigación es continuo, y aunque se va acercando cada vez más a un punto del pasado, esa meta no se alcanza nunca, como les ocurría a Aquiles y la Tortuga, a pesar de su creciente proximidad” (Sardelli en *Goldberg*, nº 27, 2004, 34), lo que recuerda al horizonte de posibilidad de encontrar la verdad del que suele hablar la Metafísica.

Pero no sólo los intérpretes tienen claro estas cuestiones, algunos compositores de los que tenemos referencia tuvieron claro o tras un proceso de reflexión comprendieron la inutilidad de querer mantener o recuperar el original.

“Alguien le preguntó a Brahms por la indicación metronómica que debía aplicar a una de sus piezas. Él contestó enfadado: ‘¡Idiota! ¿Acaso cree que quiero escuchar mi música siempre a la misma velocidad?’ ”⁶

⁵ “Tanto en la copia de instrumentos originales como en las técnicas de interpretación no se puede simplemente aplicar reglas que no nos garantizan que estemos en lo correcto. La música es el campo de la libertad [...] Las reglas bien utilizadas” –nos explica de manera edificante el viola gambista Ghielmi – “nos pueden ayudar a ampliar nuestra libertad y con ello el horizonte creativo, igual que los límites de la vida moral. [...] Se llega a pensar que vivir sin reglas nos haría más libres, lo que es absolutamente falso. En el campo de la música las reglas nos llevan hacia una comprensión de nuestra personalidad que permite que esta estalle con más fuerza” (*Goldberg*, 27, 2004, 78 y 79).

⁶ WALKER. *Robert Schumann: The Man and his Music*, 1972; cit. en Crofton y Fraser, 2001, 155.

La relación de Beethoven con el metrónomo es también muy significativa del proceso mental por el que un compositor debate consigo mismo cómo quiere que sean interpretadas sus obras y si desea que siempre –como planteaba Brahms– sean interpretadas de la misma forma. Los musicólogos Metzger y Riehn escribieron un libro en 1979 sobre esta cuestión con el título *Beethoven “el problema de la interpretación”*⁷ en el que se cuenta, primero, la alegría de Beethoven al recibir el nuevo invento, y el comienzo de la aplicación de su numeración a su obra; pero después se relatan los enormes quebraderos de cabeza que dio una y otra vez a sus editores enviándole cartas contradictorias en las que renumeraba los tempos antes establecidos. “Cuando el Beethoven tardío los rechazó [los registros metronómicos anteriormente fijados], Schindler, le escribió diciendo: ‘Umlauf y Schuppanzigh se extrañaron mucho ayer de que usted se distancie ahora tan llamativamente de los *tempi* acelerados de sus obras, en comparación con los de años anteriores, y le parezca todo demasiado rápido” (Metzger y Riehn, 1979, 58). Lo curioso de ese proceso, como nos cuentan estos autores por los registros de la correspondencia del Maestro con sus editores es que en las últimas composiciones dejó de anotar numeración metronómica alguna en un claro signo de la asunción de la imposibilidad de fijarlas de manera inamovible para siempre.

Pierre Boulez, como compositor, intérprete y teórico musical ilustra especialmente este apartado con sus opiniones. Trabaja sobre la imposibilidad de comprensión del pasado y asume lo relativo de todo intento. “En lo que concierne a la óptica colectiva: hay fenómenos que la historia hace caducar, y hay otros que ella metamorfosea. Hay una dialéctica constantemente renovada de lo permanente y de lo aparente, que hace aleatoria toda predicción sobre las interrelaciones entre la historia y

⁷ METZGER, H. y RIEHN, R (Dir.) *Beethoven. Das problem der interpretation*, Edition Text Kritik im Richard Boorberg Verlag DmbH & Co. KG, 1979; ed. cast.: *Beethoven. El problema de la interpretación*, trad. no consta, Cornellá de Llobregat, 2003.

las obras históricas. ¿A qué se debe? Ante todo, al hecho de que una época da su interpretación personal de las obras de un pasado: interpretación personal y colectiva. Es lo que ya he llamado las resonancias armónicas de una época. Los puntos de vista, renovados según los siglos, nos incitan pues a considerar como totalmente **relativa** la herencia que la historia nos transmite (Boulez, 1981, 98).

Algunos críticos musicales y musicólogos también han trabajado la cuestión más recientemente.

Paul Henry Lang, que fue profesor de la Universidad de Columbia, editor de *Musical Quarterly*, y fundador de la Sociedad Americana de Musicología hasta 1991, año de su fallecimiento ha dejado en un libro póstumo un detallado estudio contra “ese historicismo tan incondicionalmente rígido” aplicado a la práctica interpretativa, en el que comienza por decir: “Conocemos el espíritu de otras épocas hasta cierto punto solamente: vemos en ellas lo que nuestra propia era nos permite ver” (Lang, 1997, 204).

Su libro es equilibrado pero firme, atemperado en su antipatía por todo el fenómeno historicista por el tiempo y, sin embargo, moralmente alerta por cuanto fue consciente (como lo hemos sido todos los que hemos vivido y vivimos el mundo de la música culta) de que tras estas posiciones estéticas se estaba ocultando cierto dogmatismo radical, cuanto menos peligroso: los que en lenguaje vulgar se han dado en llamar “puristas”. Lang los reconoce en su libro aunque esté hablando de la vida musical de la Costa Este de Estados Unidos o de la Centro-Europea: “Desgraciadamente hay un grupo siempre creciente que reclama una intimidad privilegiada con las cualidades privadas de los antiguos maestros, adorando un purismo sin mancillar por las realidades de la vida” (ib., 205). “Los campeones de la autenticidad histórica absoluta en la interpretación” –así los llama– “están en un error al utilizar los mismos procedimientos en diversos niveles y en

distintas proporciones en sus esfuerzos por buscar preceptos universales de práctica interpretativa. El mismo procedimiento para una época puede servir para sólo una parte de esa época o incluso contradecir una práctica ligeramente anterior o posterior. La rica diversidad de la música niega, ciertamente, la estereotipada y rígida imagen de un estilo y de ahí la interpretación: porque ésta crea muchas excepciones a la regla. No es posible establecer un sistema del cual extraer una información predictiva y manipuladora para la interpretación de la ‘música antigua’, ya que no hay valores interpretativos absolutos o constantes que puedan colocarse en determinadas categorías [...] El peso excesivo” –continúa diciendo– “de las consideraciones históricas, archivísticas e ideológicas; las áreas de experiencia musical vastas, incipientes y desde luego integradas, con su carencia de puntos de referencia fijos y con unas reverberaciones demasiado débiles como para fiarse de ellas; la avalancha de material de investigación que puede sofocar los aspectos genuinamente interesantes de la música: todo ello puede conducir únicamente a lo que Whitehead llamó “la falacia de la corrección indebida”” (ib., 206).

Y esta falacia se basa, sobre todo, en la imposibilidad de saber cómo ejecutaron exactamente las piezas unos músicos en particular en una determinada fecha en un lugar específico de la Europa central. ¿Qué técnica tenían aquellos profesionales liberales que después de cerrar su negocio, atender a sus clientes o limpiar el espíritu de sus feligreses se reunían para tocar en unos instrumentos confeccionados por viejos carpinteros? Lang nos lo recuerda: “Lo que Burney dijo de la música de la Antigüedad sigue siendo válido para los siglos que precedieron al XIX: ‘¿Quién será lo suficientemente atrevido como para decir cómo cantaban y tocaban esos bardos inmortales?’ ” (ib., 210). El conocimiento exacto de lo que fue el pasado (dándole a la palabra “exacto” todo su valor literal) es una tarea imposible. “No podemos repetir la historia” –continúa

diciéndonos el Profesor Lang– “porque sólo permite una pasada” (ib., 213). Y lo que conocemos lo mitificamos. “A veces resulta difícil distinguir si los anticuarios están perpetuando valores artísticos o los están embalsamando [...] La música antigua no puede tratarse como los cuadros antiguos. El sonido es una cosa viva. Siempre forma parte del presente [...] También hay una tendencia a buscar grandeza en todo lo antiguo y no es frecuente que el óxido se tome por auténtica patina” (ib., 214). Lang intenta hacerse comprender de manera racional mediando con argumentos sensatos: la pretensión de reconstruir el color original es una tarea materialmente tan dificultosa que nuestro conocimientos de datos no puede cubrir todas las necesidades para esa reelaboración: “Pero no hay arte que sólo se entienda a partir de la historia” –afirma Lang–. “Están los imponderables. Y lo primero que debe hacerse con los imponderables es reconocer su existencia” (ib., 213).

Uno de los imponderables es creer que los datos, la comunicación del pasado con el presente no es equívoca: “No podemos determinar con precisión hasta qué punto nuestro concepto, nuestra proyección de un estilo anterior, son genuinos o siquiera aproximados porque la interacción de esas tres entidades (compositor, ejecutante y público), tal y como nosotros los experimentamos, puede ser bastante diferente de la experiencia de otra época. No podemos escuchar a compositores posteriores, como Beethoven por ejemplo, tal y como los escucharon sus contemporáneos porque en los años que han transcurrido han cambiado nuestras técnicas musicales, nuestras costumbres de audición, los conceptos de sonido y de afinación. Aunque Schindler, el amanuense de Beethoven, describió la interpretación al piano de su maestro a partir de una experiencia de primera mano, sus *palabras* siguen dejándonos con nuestra imaginación y nuestras conjeturas, porque el sonido descrito se encuentra tan lejos de la realidad como describir sabores” (ib., 211).

Hay que reconocer que Paul Henry Lang intenta comprender la intención última de los líderes de este movimiento, aunque entiende que su pretensión es ilusoria, sobre todo porque los seres humanos ya somos distintos, enteramente distintos a los de otras épocas: “El laudable objetivo es permitirnos escuchar una pieza musical como la oyeron sus coetáneos, pero pensar que es posible es claramente cuestionable porque equipara a un grupo de una sociedad a otro de una naturaleza considerablemente distinta” (ib., 211). “Somos sencillamente incapaces de escuchar la música con los oídos del público de Frescobaldi o de Haydn” (ib., 206). Y es que “cuanto más seguras y más limpias se han hecho las interpretaciones, tanto más evidente se ha hecho la idea de que no representan la realidad y la autenticidad históricas, del mismo modo que no existió nunca la interpretación ideal” (ib., 215).

Este es otro de los puntos claves de esta reflexión: ¿si reconstruyéramos una obra tal como se tocó en su época podríamos decir que fue así como la quiso el propio compositor?

Y de aquí, por tanto: ¿la función del interprete cuál es: reconstruir la pieza tal como se oyó en su época o reconstruirla tal como le hubiera gustado al compositor que sonara? “El ideal, las interpretaciones ‘estrictamente auténticas’, con su pretensión de ser las únicas válidas, amenaza con situar la interpretación ‘correcta’ con toda su parafernalia fuera de la vida musical cotidiana, rodeándola de una aura de fe de sus adoradores” (ib., 216).

Si nuestra pretensión fuera reconstruirlas tal como se oyó en su época podríamos preguntarnos: ¿pero, como se tocó la primera vez, la segunda..., la última? Lang nos alumbra en esta cuestión: “Otro ejemplo es la ópera barroca. [...] En su tiempo, el tiempo que pasaba entre la composición y la primera interpretación era de unas pocas semanas. Ya en la segunda interpretación, el compositor y el libretista empezaban a hacer

cambios porque los dos habían pensado cosas mejores a partir de la primera interpretación. Después, cuando al reparto se sumaban nuevos cantantes se daban toda clase de alteraciones, transposiciones y recomposiciones para adaptarse a las capacidades de los nuevos cantantes; había que guardar un protocolo, porque la segunda *donna* o el segundo *uomo* no aprobaban la música complicada. Lo cual, a su vez, precisaba cambios de libreto, pero tales cambios, generalmente muchos, podían no entrar en la partitura del director. Había poco y el director era normalmente el propio compositor que sabía de qué iba la cosa. [...] La ópera barroca raramente se representaba dos veces de la misma manera. [...] A partir de este revoltillo enloquecido hace falta un trabajo detectivesco complejo para establecer qué es una partitura ‘auténtica’ ” (ib., 217 y 218).

Ante esta maraña de complejidades, Lang nos recuerda la necesidad de negociar con la realidad: “Pueden tener [los puristas] la confirmación de las fuentes documentales o de las condiciones generales aplicadas a un caso concreto; pero en su compromiso final, estos devotos son incapaces de llegar a un acuerdo intermedio. La realidad es más frágil, inestable y, sobre todo, más variada que la teoría” (ib., 215).

Para ejemplificar la fragilidad de esta realidad, Lang nos pone el ejemplo entorno a las pretendidas reconstrucciones de las canciones medievales: “Lamentablemente avanzamos en el laberinto de la canción medieval en medio de la confusión y de pistas falsas porque tenemos pocos hechos disponibles con los que trabajar. Puede que reinventar los mitos sea la única manera de conservarlos [...] En las canciones de trovadores con el cantante acompañándose de un rabel o una viola o de cualquier otro instrumento ‘original’ [...] no se puede garantizar ni la melodía ni el acompañamiento. Sí, las afinaciones y las canciones son esas, y son genuinas; pero no sabemos nada de su duración ni de su ritmo. Tres eruditos eminentes se pasaron toda la vida intentando descubrir el sistema

rítmico de estas canciones y llegaron a tres hipótesis diferentes. A esos tres les siguieron otros muchos, y la enorme literatura sobre las canciones monofónicas medievales sigue siendo tan dubitativa como las canciones que cantaban las sirenas. Por lo que hace a los acompañamientos, son como corbatas mal puestas; nadie sabe, ni siquiera podrá saber nunca, lo que los trovadores, troveros o juglares y músicos tocaban cuando cantaban” (ib., 216 y 217).

Y sin datos científicos fehacientes vemos el mercado repleto de reconstrucciones presuntamente históricas que se revisten con el marchamo de lo “auténtico”. “La construcción de sistemas y modos de interpretación a partir de pistas sueltas dan origen a muchos problemas insolubles y a interminables discusiones. Lo que debemos rechazar no es la precisión histórica o el uso de los instrumentos originales *per se*” –nos dice Lang–, “sino la aplicación rígida de datos históricos imperfectos o incompletos” (ib., 218).

Y esto que vemos con claridad en los datos, es mucho más evidente en los instrumentos, fuente final del color. Lang nos dice: “Rara vez tenemos la suerte de descubrir instrumentos muy antiguos intactos y en buenas condiciones para tocar pero cuando eso ocurre podemos estar seguros de que son reconstruidos, normalmente más de una vez [...] Todo ello dio como resultado una confusión de formas, afinaciones, timbres, número y cantidad de las cuerdas que se usaban. Los instrumentos variaban, muy a menudo, no sólo de país a país sino de constructor a constructor dentro del mismo país” (ib., 244). “Los instrumentos” –nos recuerda– “eran defectuosos y las orquestas mal afinadas. [...] Por tanto, la ‘autenticidad’ que anhelamos pretende unas condiciones que jamás existieron” (ib., 241).

En esa fidelidad a lo original, Lang percibe posiciones dogmáticas insostenibles. “Alguno de nuestros conjuntos barrocos” –dice– “no

permitirían el uso de artilugios tan inocentes y tan útiles como los apoyos de barbilla del violín. Es absurdo insistir en semejante ascetismo: ¿o es que el apoyo para la barbilla destruye la autenticidad al facilitar la interpretación al violín? ¿Es que la autenticidad significa que los ejecutantes deben estar condenados a la incomodidad permanente?” (ib., 245). “Desgraciadamente” –continúa irónicamente–, “para muchos aficionados del movimiento de la práctica de la interpretación vale cualquier cosa siempre que no nos recuerde a nuestros modernos instrumentos” (ib., 246).

Además de en los instrumentos, donde podemos observar una fuente continua de conflictos es en el tratamiento de la ornamentación: los adornos, trinos, utilización del vibrato, uso del *rubato*. “La ornamentación” –nos dice Lang– “es uno de los aspectos más destacados de la práctica de la interpretación; también es el que se debate con más intemperancia ya que estudiosos y músicos absolutamente capaces, honrados y acostumbrados a trabajar duramente se tiran de los pelos unos a otros” (ib., 261). La razón principal para no poder establecer un canon de uso común de la época es que no lo había. “En los diversos tratados solemos encontrar comentarios de que este o aquel adorno ‘ya no se utiliza de esa manera’ o que ‘ya no está de moda’. Juan Bermudo, en su importante tratado *Declaración de Instrumentos* (1555) señala: ‘Los adornos los aprenderá el lector de un buen maestro, por lo cual no deben debatirse aquí en detalle’. Y añade: ‘Cambian casi de día en día’. Esta misma idea la expresan muchos otros escritores” (ib., 249). Y si alguna vez se intentó compendiar, como es el caso del manual escrito por Tosi, los distintos editores locales modificaron sus ediciones. “Desgraciadamente, Tosi, que de un modo u otro fue la fuente de toda la literatura sobre el tema [la ornamentación], no utilizó ejemplos musicales en su obra original de 1723. Fueron los editores y los traductores de las numerosas ediciones de esta obra fundamental los que los

aportaron, naturalmente con una fuerte tendencia a inclinarse hacia sus puntos de vista nacionales, con lo cual no se pueden utilizar como documentación; cada cual debe hacer sus propias traducciones” (ib., 255).

Llamamos *rubato* a la interpretación desigual de notas que, sin embargo, literalmente sí tienen la misma medida. Esto es usado para alargar o acelerar los *tempi* en pasajes puntuales, utilizándose como recurso expresivo. La mayoría de estos efectos no se escribían y difícilmente podemos saber cómo se realizaron. “Las notas desiguales [*rubato*]” –nos explica Lang– “es una forma de ornamentación rítmica producto del barroco francés. [...] La estratagema no se indica mediante notación ni mediante instrucciones verbales; era tan bien conocida que los compositores indicaban *cuándo no querían* que se aplicara. [...] La práctica de las alteraciones rítmicas debe de haber sido antigua y ubicua pero no podemos convertirla en una exigencia por haber sido siempre variable y no siempre aplicada. Sabemos por ejemplo que Frescobaldi ya exigía un uso abundante del *rubato*. El objetivo de todas estas prácticas era, y sigue siendo, liberar al ejecutante de los ‘rigores de la medida’ en bien de la libertad de la interpretación” (ib., 256 y 257). Por lo que imitar a los antiguos debería significar imitar su libertad y no sus reglas. La libertad del intérprete le permitía jugar con los *rubatos* y con las apoyaturas. “Desde luego no pudo haber ningún uso de las apoyaturas consistente o estandarizado porque dependían de los sentimientos de los ejecutantes y de su simpatía con los pensamientos no expresados por el compositor” (ib., 258).

Lo mismo ocurría con la utilización del *vibrato*. Todo el movimiento “auténtico” ha dado un especial énfasis a este aspecto. La línea melódica debía sonar sin *vibrato* alguno, el *vibrato* se consideraba un efecto superfluo y grandilocuente de la pomposidad Romántica. El Romanticismo, realmente, hizo su propia lectura del pasado y ha afectado grandemente la

percepción de los oyentes e intérpretes del siglo XX de todas las músicas anteriores. Antoine Hennion, el autor del libro *La pasión musical*, circunscribe muy bien esta problemática: “El debate se complica todavía más por la existencia de otro siglo intermediario, el XIX, que, ante los barrocos y a su manera, se había reapropiado ya de una parte de ese repertorio olvidado, repoblando también el mundo de la música del siglo precedente, pero con todos los elementos de su propio mundo musical: sus instrumentos –comenzando por el piano y la orquesta sinfónica, inexistentes en el XVIII–, sus técnicas de interpretación, sus fraseos, sus concepciones del ritmo, del gusto, del concierto, del sonido, etc., en resumen, su definición de lo que es la música” (Hennion, 1993, 40), en la que figura como técnica de utilización obligada la del *vibrato*. Sin embargo, para los defensores de la música con instrumentos y técnicas de su época, las cuerdas debían sonar sin ese característico movimiento del dedo sobre la cuerda que al producir una oscilación en la afinación de la nota amplía su sonido y, para muchos, su belleza; los cantantes, en especial las mujeres, debían imitar a las voces limpias y lineales de los niños sin vibración alguna. Este ha sido uno de los puntos sobre los que con mayor insistencia han insistido los profesores de estas disciplinas. Lang, sin embargo, nos cuenta lo que las investigaciones históricas serias han avanzado sobre la cuestión: “Aunque casi todos los teóricos utilizaron muchos términos de forma vaga, conocían el papel fundamental del *vibrato*. Silvestro Ganassi, en su manual de viola de gamba (1543) permite que se use ‘libremente’, mientras Mersenne menciona en 1636 el *tremblement* como efecto poderoso para ‘dulcificar el sonido’. Pero la primera y más importante discusión del término aparece en *El arte de tocar el violín a finales*, aún a finales del Barroco (1740 y 1751) de Geminiani. Afirma que ‘el *vibrato* contribuye materialmente a hacer el sonido agradable y por ese motivo debería utilizarse todo lo posible’ ” (Lang 1997,

259), aunque, como hemos dicho, durante los primeros quince años de eclosión del Movimiento “históricamente informado” (ahora existe una cierta flexibilidad, aunque no demasiada) la utilización del *vibrato* fue una de las prohibiciones más estrictas y uno de los referentes paradigmáticos del movimiento.

Algunos efectos en el fraseo musical que se utilizaron en la época y que fueron terriblemente criticados como los *passaggi*, los trinos y las cadencias que destruía el diseño, la melodía y la verosimilitud dramática, estaba entre las razones principales para la defunción de la ópera seria. Ahora que con tanto afán se quiere resucitar la ópera barroca ¿deberemos resucitar también la práctica que la mató porque es la que se hizo?

“¿Cómo podemos, viviendo como vivimos en los últimos años del siglo XX inventar ornamentos vocales con el espíritu de esa época?”, nos pregunta Lang (ib., 261).

“Las interpretaciones absolutamente auténticas” –concluye el profesor de la Columbia– “no son conseguibles porque, incluso en nuestra época plena de información, no hay tanta abundancia de hechos sobre la práctica de la interpretación como para asegurar una autenticidad absoluta” (ib., 219).

Terminemos estas referencias de la visión que tienen algunos musicólogos con la visión de Luca Chiantore, pianista, musicólogo y pedagogo, autor de la primera *Historia de la técnica pianística*, donde ha expuesto un trabajado catálogo de las distintas formas de tocar el teclado a lo largo de la Historia. En este libro expresa una máxima categórica: “Nunca existió una única forma de tocar, sino muchas y muy distintas entre sí” (Chiantore, 2001, 13). Y critica a los actuales investigadores que tienden a un cierto dogmatismo: “¿Cómo puede el teórico, ante las múltiples opciones que nos propone la historia de la interpretación, proclamar la superioridad de una teoría sobre todas las demás? ¿Cómo

puede el artista adaptar a su propia idea de la ejecución la escritura de los diversos compositores sin que se diluyan las diferencias estilísticas?” (ib., 18). “Conocer el origen de una obra” –termina diciendo–, “lo que fue su punto de partida o su pretexto, no nos revela lo que ella es” (Schloezer y Scriabine, 1959, 47).

Alessandro Baricco, escritor y ensayista, asevera con total rotundidad: “Hay que advertir de una vez por todas al público de la música que **el original no existe**” (Baricco, 1992, 33). Esta declaración dura y contundente debería servir de base para comprender el núcleo de la cuestión con respecto a los que defienden la interpretación como una reconstrucción de lo que fue. Lo que viene después, “el acto que la conserva, que la transmite” –nos dice Baricco–, “está fatalmente ‘corrompido’ por las infinitas variables ligadas al acto de tocarla” (ib., 33). “Fatalmente corrompido” dice Baricco, esto es, que no habría ninguna manera de conseguir recuperar cómo fue en origen. Esto nos lleva a asumir que la profesión de ejecutante musical se sustenta sobre una base inexistente, una tarea imposible. Una vez que el intérprete musical lo asume, puede tomar diversas opciones sabiendo que, como dice el escritor italiano “Ninguna obra de arte del pasado nos es entregada como era en su origen: a nosotros llega como un fósil con incrustaciones de sedimentos coleccionados en el tiempo. Cada época que la ha custodiado para transmitirla ha dejado su propia huella [...] Desde los tiempos de Beethoven han cambiado muchas cosas: la praxis de la ejecución, el contexto social, los términos de referencia cultural, el paisaje sonoro [...] El piano que usamos hoy es sólo un pariente lejano del fortepiano que se usaba entonces, diferentes son los lugares, los modos y las motivaciones sociales que condicionan la audición, diferente es el patrimonio auditivo con el que nos acercamos hoy a esa música: en el oído no tenemos sólo a Haydn y Mozart,

sino también a Brahms, Mahler, Ravel (y Morricone, Madonna, las sintonías publicitarias, Philip Glass...). En los ojos se tiene el cine, en la mente consignas completamente distintas y en el salón un artilugio que al apretarle un botón escupe música cuantas veces se quiera y con una calidad de sonido que Beethoven [...] no se habría imaginado” (ib., 34). El intérprete debe saber todo esto y después decidir, sabiendo que haga lo que haga nunca revelará el original. Sin embargo, muchos, hoy en día, reclaman al intérprete su tarea de conservadores de museo. Baricco lo expresa muy gráficamente: “Plateas de supervivientes aplauden histéricamente absurdos ritos de momificación. Los intérpretes, con la excepción de poquísimos, siguen sirviendo la sopa recalentada de una utopía gazmoña y reaccionaria. No tendría nada de malo si no fuera porque, después, aquélla es vendida como la parte más sana y noble de la humanidad, una casta culturalmente superior” (ib., 43). Esto se puede observar en las críticas periodísticas. El crítico musical Andrés Moreno Mengíbar, decía respecto a dos agrupaciones que habían actuado en su ciudad días atrás⁸: “Hoy en día ya no es posible seguir aproximándose al mundo del Clasicismo y del primer Romanticismo con criterios de interpretación posrománticos y seguir ignorando cuantas enseñanzas nos transmite la escuela de interpretación histórica”. Y todo lo justificaba, como nos ha comentado Alessandro Baricco, haciendo una alusión a una referencia cultural superior: la Historia (con mayúsculas), al establecer en el propio título de la crítica “Una lección de estilo y de Historia”, usándola a ella como referente de “verdad” estética, hecho poco científico, desorientador y, por lo tanto, injusto para con los intérpretes.

Sin embargo, las respuestas más categóricas que hablan de la dificultad del ser histórico y su comprensión por los coetáneos y, por ende,

⁸ *Diario de Sevilla*. 27 de abril de 2005.

de la imposibilidad de reconstruir el pasado, nos la dan los pensadores y filósofos.

Partiendo del concepto de vivencia estética, G. Lukács⁹ nos dice: “La obra de arte es sólo una forma vacía, un mero punto crucial en la posible multiplicidad de las vivencias estéticas; sólo en ellas ‘está ahí’ el objeto estético. Como puede verse, la consecuencia necesaria de la estética vivencial es la absoluta discontinuidad, la disgregación de la unidad del objeto estético en la pluralidad de las vivencias. Enlazando con las ideas de Lukács formula Oskar Becker (*Die Hinfälligkeit des Scönen und die Abenteuerlichkeit des Künstlers*, en *Husserl-Festschrift*, 1928, 51): ‘Hablando temporalmente, la obra sólo *es* en un momento (esto es, ahora), es ‘ahora’ esta obra y ya ahora mismo ha dejado de serlo’ Y efectivamente, esto es consecuente. La fundamentación de la estética en la vivencia conduce al absoluto puntualismo que deshace tanto la unidad de la obra de arte como la identidad del artista consigo mismo y la del que comprende o disfruta”. Por tanto, como la obra sólo existe en un momento es imposible reconstruirla.

Gadamer en *Verdad y Método* viene a decir lo mismo cuando critica la postura de Schleiermacher: “La conciencia estética posee así el carácter de la simultaneidad, pues pretende que en ella se reúne todo lo que tiene valor artístico. La forma de reflexión en la que ella se mueve en calidad de estética es, pues, sólo presente. En cuanto que la conciencia estética atrae a la simultaneidad todo aquello cuya validez acepta, se determina a sí misma al mismo tiempo como histórica. [...] Están unidos el momento estético y el histórico en la conciencia de la formación” (Gadamer, 1960, 126). Por lo tanto, aunque la conciencia estética deba ser objetiva y “pura”, es, se quiera o no, histórica por la imposibilidad de apartarse de lo heredado.

⁹ *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Asthetik* en *Logos* VII, 1917-1918, citado por Valery, o.c., 83

En su libro, Gadamer, llega a comprender que el problema de la historicidad en el arte afecta de manera directa a la reconstrucción de las obras musicales y a la profesión de intérprete o ejecutante musical, y especifica para este determinado caso: “La interpretación es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo como él encuentra en ella algún sentido. **Las representaciones reconstructivas, por ejemplo, la música con instrumentos antiguos, no resultan por eso tan fieles como creen. Al contrario, corren el peligro de ‘apartarse triplemente de la verdad’, como imitación de imitación** (Platón). La idea de la única representación correcta tiene incluso algo de absurdo cara a la finitud de nuestra existencia histórica [...] El que estas obras procedan de un pasado desde el cual acceden al presente como monumentos perdurables no convierte en modo alguno su ser en objeto de la conciencia estética o histórica. Mientras mantengan sus funciones **serán contemporáneas de cualquier presente**” (ib., 165). Porque, como dice más adelante: “Cada repetición es tan original como la obra misma” (ib., 168). Y continúa aclarando la cuestión: “La imagen no es copia de un ser copiado, sino que comunica ópticamente con él” (ib., 192). Así, igualmente, lo que nos importa de cara a la interpretación musical es que la versión óptima es la que de sí mismo pueda tener la obra que, como nos es inaccesible, debemos buscar –comunicar– por medio de los intentos interpretativos. Nuestra interpretación no será, pues, más que un intento de comunicación con la verdad óptica de la propia obra. “La ‘idealidad’ de la obra de arte no puede determinarse por referencia a una idea, la de un ser que se trataría de imitar o reproducir; debe determinarse por el contrario como el ‘aparecer’ de la idea misma” (ib., 193). “En consecuencia” – recalca–, **“forma parte de la esencia de la obra musical o dramática que**

su ejecución en diversas épocas y con diferentes ocasiones sea y tenga que ser distinta” (ib., 198).

Más adelante, nos aclara la función del intérprete poniendo como ejemplo a los restauradores de monumentos: “Las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a la orilla del río histórico de la vida, sino que éste las arrastra consigo. Incluso cuando épocas sensibles a la historia intentan reconstruir el estado antiguo de un edificio no pueden querer dar marcha atrás a la rueda de la historia, sino que tienen que lograr por su parte una mediación nueva y mejor entre el pasado y el presente. Incluso el restaurador o el conservador de un monumento siguen siendo artistas de su tiempo” (ib., 208).

Continuando con sus críticas a Schleiermacher, nos dice: “Esta determinación de la hermenéutica acaba tiñéndose del mismo absurdo que afecta a toda restitución y restauración de la vida pasada. **La reconstrucción de las condiciones originales, igual que toda restauración, es, cara a la historicidad de nuestro ser, una empresa impotente.** Lo reconstruido, la vida recuperada desde esta lejanía, no es la original. Sólo obtiene, en la pervivencia del extrañamiento, una especie de existencia secundaria [...] Es evidente” –sigue diciendo Gadamer– “que la reconstrucción de las condiciones bajo las cuales una obra transmitida cumplía su determinación original constituye desde luego una operación auxiliar verdaderamente esencial para la comprensión. Solamente habría que preguntarse si lo que se obtiene por ese camino es realmente lo mismo que buscamos cuando buscamos *el significado* de la obra de arte” (ib., 220).

Revisando la aportación de Hegel a esta cuestión, Gadamer comprende que para el maestro de Stuttgart existe una clara conciencia de la impotencia de cualquier restauración: “En Hegel: la investigación de lo ocasional que complementa el significado de las obras de arte no está en

condiciones de reconstruir éste. Siguen siendo frutos arrancados del árbol. Rehaciendo su contexto histórico no se adquiere ninguna relación vital con ellos sino sólo el poder de imaginárselos” (ib., 221). Para Hegel, concluye diciéndonos: **“La esencia del espíritu histórico no consiste en la restitución del pasado, sino en la *mediación con la vida actual*”** (ib., 222).

Un posible resumen de las principales razones contra la posibilidad de reconstruir el sonido de las obras musicales tal como se tocaron y oyeron en su época podría ser el siguiente:

- La imposibilidad de la objetividad a causa de la personalidad de los propios intérpretes y a causa de los materiales, técnicas y mecanismos con los que están hechos los instrumentos;
- La imposibilidad de sacar las obras del contexto histórico y, más allá del contexto de las mentalidades los *tempi*;
- La imposibilidad de encontrar patrones o cánones universalmente aceptables para todos los músicos de una misma época;
- La imposibilidad de describir los sonidos (tan imposible como describir sabores);
- El peligro de querer reconstruir y sin embargo embalsamar;
- La dificultad para saber si lo que queremos reconstruir fue la primera versión, la segunda..., ¿la última?;
- La imposibilidad de establecer una sistemática en el uso de adornos, puesto que estos cambiaban continuamente;
- La contrariedad de que se prohíba el vibrato cuando los tratados lo aconsejaban;
- La constatación de que el deseo de realizar una interpretación fiel al original implica una imitación de la imitación;

- La contundente apreciación de que el original no existe; y, por último,
- La aceptación de que la reconstrucción es, como dice Gadamer, una empresa impotente.

D) INTERPRETACIÓN OBJETIVA. EL ESPÍRITU Y LA FINALIDAD DE LAS OBRAS.

Como hemos mencionado en la introducción de este trabajo, el primer esquema de análisis sobre el que hemos trabajado proviene de los criterios hermenéuticos de interpretación de las leyes: la comprensión de que una norma puede tener un espíritu, aún siendo sólo una metáfora. “Tras las palabras, más allá de las palabras” –dice Diez-Picazo– “hay que encontrar otra cosa” (Diez-Picazo, 1975, 182). Igual ocurre con las obras musicales: tras las notas, más allá de las notas –parafraseando al maestro del Derecho– (y, se podría añadir, tras los instrumentos), hay que encontrar otra cosa. La búsqueda de esa “otra cosa” es una tarea que, a veces, puede estar por encima del propio texto musical, de las intenciones primigenias del compositor o, por supuesto, del resultado de su ejecución en la época en la que fue compuesta. Ese *algo* es un *algo* misterioso, inabarcable, del que hablan muchos músicos, críticos y pensadores.

–A favor:

• La visión de los músicos

Pau Casals, uno de esos músicos de raza, vinculados al espíritu Romántico, no tanto por sus interpretaciones (que también) sino por ese ánimo emprendedor y luchador que le llevó a crear cuando no había y a salir adelante con los materiales con los que contaba, sabía –y nos demostró– que la música está más allá de la partitura. Para animar a las trompas a realizar un desbordante *crescendo* en un pasaje del tercer movimiento de la *Heroica* de Beethoven, dijo: “*Hagamos el crescendo hasta el final de la frase. Toquen ustedes sin miedo. Si la nota no sale, no pasa nada*”. (Blum, 1980, 26). La interpretación tenía más que ver con la energía y la pasión con la que se tocara que con cualquier otro parámetro. “En una ocasión dijo

Casals: *'Usted verá dónde hace el vibrato, el crescendo, el diminuendo de las notas; todas estas cosas debe tenerlas presentes, pero presente sobre todo en sus sentimientos. Presentes no sólo aquí', dijo tocándose la cabeza, 'esto no es suficientemente profundo; sino aquí' –y puso su mano sobre su corazón'* (ib., 30), como si ese fuera el órgano desde donde debían de partir las órdenes de reconstrucción musical. Este es el aspecto diferencial de este criterio de interpretación: entender que no es la razón histórica ni la lógica la que debe reconstruir las obras, sino una fuerza inaprehensible que surge de un lugar desconocido y que configura, que recrea, que propone, no una obra musical sino el espíritu de esa obra. Dirigiendo con 96 años una orquesta de jóvenes en Israel, hizo una aclaración sobre la partitura: “ *'No está indicado en la partitura: tampoco importa. ¡Hay cientos de cosas que no están marcadas!'*, exclamaba. *'¡No den notas, den el significado de las notas!'* ” (ib., 63). “Casals buscaba, como Toscanini, el significado esencial de la obra. [...] No se contentaba con menos que la revelación completa del alma de la música, e inspiraba el respeto más profundo entre los músicos que tocaban bajo su dirección” (ib., 26). Los conceptos esotéricos de “alma de la música” y otros similares han tenido una magnífica prensa a lo largo de los últimos doscientos años, aunque no significaran nada.

De manera coetánea, Aaron Copland, el compositor de la *Primavera Apalache* defiende que la esencia de las obras no debe ser burlada: “Una composición es un organismo. Es una cosa que vive, no una cosa estática. Por eso es por lo que puede ser vista bajo diferentes luces y desde diferentes puntos por los diversos intérpretes y aun por un mismo intérprete en diferentes momentos. La interpretación es en sumo grado una cuestión de énfasis, cada pieza tiene una cualidad esencial que no debe ser traicionada por la interpretación. Toma esa cualidad de la naturaleza misma de la música, la cual se deriva de la personalidad del propio compositor y de la época en que fue escrita. En otras palabras, cada composición tiene su propio estilo, al

cual debe ser fiel el intérprete” (Copland, 1939, 200). Pero, como vemos, al intentar definir el concepto de lo “esencial” de la obra, Copland apuesta porque ésta sea la unión de la personalidad del compositor con la época en la que fue escrita, sin analizar otros posibles parámetros, por lo que todo queda vago e impreciso.

Harnoncourt también lo especifica en sus escritos: “Durante décadas hemos leído e interpretado de buena fe toda la música occidental según las convenciones de la época de Brahms, más o menos. A causa de ello, se llegó a dos interpretaciones radicalmente diferentes, extremas, basadas en las mismas premisas e incluso, de forma paradójica, en la misma mentalidad: bien se añadían las denominaciones 'no explicitadas', bien se tocaba únicamente lo que estaba escrito, con 'fidelidad a la obra' y 'objetividad'. Nuestro objetivo, por el contrario, debe ser lo que se 'quería decir' con esa notación” (Harnoncourt, 2001, 43). En un epígrafe aparte veremos en las contradicciones que muchos de estos representantes del historicismo dogmático han caído, pero aquí deja claro que lo más importante no es lo que le parece al autor sino lo que le parece a la obra.

Y no es sólo Harnoncourt quien contradice el propio propósito del historicismo sino también Ton Koopman quien en una entrevista para la mejor revista de música antigua de Europa expresaba sus ambigüedades: “No calculo todos mis *tempi* o me aferro estrictamente a ellos” –decía Koopman–. “Mis sentimientos sobre la música y su paso pueden cambiar de un día para otro. A veces, después de seguir una dirección durante varios conciertos, llego a la sesión de grabación y decido intentar otra. Creo que esa flexibilidad es buena para el espíritu de la música” (Goldberg, 24, 2003, 47). Esta afirmación, en algunos círculos de defensores del historicismo musical, sería declarada anatema. Y es muy interesante que uno de los líderes del movimiento difunda que no es tan importante la

imitación del modelo (pero parece que los movimientos sólo escuchan lo que les interesa).

Metzger y Riehn en su libro *Beethoven. El problema de la interpretación*, en el que se trata del espinoso tema de la metronomización en su obra, aunque durante todo el libro intentan ser muy científicos, comparando datos y estudiando los archivos históricos del propio autor y de sus editores, en algunas afirmaciones son demasiado abstractos: “Al hablar de interpretabilidad en sentido riguroso nos referimos a que los correlatos de la ejecución técnica relativos al texto codificado, a los que la ejecución deberá traducirlo, son determinables y practicables de manera que se realice el *sentido* del texto” (Metzger y Riehn, 1979, 73).

En otro apartado de este trabajo hemos hablado de la escasez de libros existentes en torno a la interpretación musical, en tanto que de los creadores, sus vidas, su estilo, el análisis de sus obras, etc. se han vertido innumerables libros y publicaciones. Entre los pocos libros publicados sobre la cuestión se encuentra el de la pianista Monique Deschaussées, una de sus protagonistas, de quien también hemos hablado y de la que volveremos a ofrecer datos en el *apéndice de incongruencias*. El libro en cuestión es *El intérprete y la música*, aunque su verdadero título en francés era *La musique et la vie*. En este libro, cargado de un espíritu romántico que hoy se nos antoja trasnochado, Deschaussées se decanta por una visión muy sentimental y poco científica del hecho interpretativo, que, sin embargo intenta justificar una y otra vez razonadamente (desde un razonamiento intuitivo, casi místico). Conceptos tan intangibles como “el espíritu” de la obra, “el alma” de la obra; o expresiones como “poner la vida” en la interpretación, que poéticamente dicen tanto pero prácticamente a un estudiante de interpretación musical ayuda tan poco, los veremos en muchas de sus reflexiones.

Deschaussées comienza por explicarnos el proceso por el que pasa el intérprete y para explicarlo nos plantea un par de cuestiones: “Llegamos a una pregunta fundamental” –nos dice–: “una gran interpretación ¿no sería una especie de mutación, en el sentido genético del término? [...] ¿Qué sucede en la música? Un instrumentista trabaja todas las técnicas posibles, yendo de la armonía al análisis y a la expresión de una obra por medios físicos, sin dejar nada oculto, para pasar luego a la fase superior de la recreación, de tratar de expresar lo inefable. En ese momento tiene lugar una mutación de la naturaleza síquica o espiritual y se produce el *salto*. A fuerza de trabajo y de voluntad, el artista logra llegar a un punto sin retorno. Si se queda ahí, hará una correcta ejecución del texto, sin otra característica que la de haber conseguido una realización material desprovista de interés. Pero si no se conforma con pararse en ese punto, se opera entonces el milagro, esa suerte de vendaval interior que empuja hacia una dimensión superior y convierte la interpretación en una verdadera recreación viva y hasta fascinante con frecuencia” (Deschaussées, 1988, 18). Con sólo denominar a ese proceso “milagro” ya nos da una muestra de su defensa de lo inefable. Pero esto no significa que no haya por qué creer en los milagros, al contrario, en este apartado sólo se propone que hay quien cree en estos aspectos inaprehensibles que, en cierto sentido son tan legítimos como todos los demás parámetros que estamos estudiando.

Deschaussées continúa diciendo: “El mismo intérprete se halla ante un haz de energías que debe captar, ordenar y transmitir: captar las fuerzas vitales de una partitura, como veremos más adelante, y distribuir la energía sin desperdiciar nada; ni en el plano mental ni en el de los gestos físicos precisos para una ejecución natural” (ib., 26). Aunque aquí parece adelantar un criterio que debe servir como objetivo al intérprete: ser natural. Aunque en otros apartados veremos que propone otros distintos. “El texto” – continúa diciéndonos– “sólo tendrá sentido y verdad cuando el intérprete

haya sabido establecer entre el compositor y él mismo un auténtico diálogo y crear un lazo de relación privilegiada. Para que una partitura viva es indispensable que un intérprete plétórico de vida redescubra, a través de ella, un ser humano que ha vivido realmente” (ib., 35). Lo más destacable de este párrafo es la utilización del concepto de “verdad” que eleva el listón de cualquier búsqueda interpretativa hasta unas cotas realmente inalcanzables. Para la pianista francesa hay un proceso: “interpretar no consiste en tocar perfectamente notas de memoria. Todo empieza antes y después. Antes: por ese encuentro humano que debe producirse entre el compositor y el intérprete. Después: por la lectura exhaustiva de un texto, hasta que nos permita captar la expresión, más allá de la notas. Olvidar, trascender las notas –que no son otra cosa que las letras del alfabeto musical– para penetrar en un universo de sonidos, de aliento, de ritmo, de imaginación, en una palabra: de Vida” (ib., 42). “Después de un global contacto con la partitura, resultado de más de una lectura, el trabajo prácticamente exigirá tres etapas:

-Remontarse a la vida misma del texto mediante un profundo conocimiento de la escritura musical. [...]

-La segunda etapa se centra en un trabajo puramente técnico, profundo y preciso.

-Una vez resueltos los problemas materiales y técnicos se accede a la posibilidad de recrear una partitura en su universo sonoro, en su vida profunda, secreta, escondida, en todo lo que la primera etapa –la del conocimiento– había hecho descubrir en ese Esencial fronterizo entre lo real y lo imaginario” (ib., 46). “Gustav Mahler decía: ‘Todo está escrito en una partitura, menos lo Esencial’. [...] El intérprete tiene la obligación de remontarse a las fuentes hasta descubrir eso ‘Esencial’ ausente en apariencia de que habla Gustav Mahler” (ib., 45).

Quizás todo es un problema de términos, intentos verbales de definir lo indefinible. Otros muchos intérpretes han pasado por situaciones parecidas. Nadia Boulanger dijo en una ocasión: “Para mí, el más grande objetivo consiste en que el compositor desaparezca, que el ejecutante desaparezca y que sólo permanezca la música”¹ Y el exquisito pianista Alfred Brendel, en una entrevista a *El País*, se decantaba primero por la obra, después por el compositor: “Yo soy fiel a la obra, no a quien la crea, porque **no obedezco órdenes**. Ella es prioritaria porque el autor, cuando acaba su trabajo, la abandona y vive por sí misma, hace su camino y resuelve sus conflictos”². Este es un resumen perfecto de lo que quiere expresar este apartado. La búsqueda del sentido de la obra no ha de verse sólo como una búsqueda exotérica sino como un peldaño hacia la libertad interpretativa, pues considerando que tiene autonomía de su creador la obra se abre.

También Koopman en una entrevista en *Goldberg* comprende esa libertad que tiene la obra de su creador. “No calculo todos mis *tempi* o me aferro estrictamente a ellos. Mis sentimientos sobre la música y su paso pueden cambiar de un día para otro. A veces, después de seguir una dirección durante varios conciertos, llego a la sesión de grabación y decido intentar otra. Creo que esa flexibilidad es buena para el espíritu de la música” (*Goldberg*, 24, 2003, 47).

Pero éste puede ser entendido de otra manera, Frans Brüggen, director de la Orquesta del Siglo XVIII y una de las figuras esenciales de la música antigua lo relaciona con el concepto de lo auténtico. “Auténtico” – dice– “de manera que se pueda estar bastante seguro de que esto o aquello era de tal manera en los días de Johann Sebastian Bach, no lo creo posible. Auténtico en la medida de acercarse al espíritu de esa música lo veo posible

¹ KENDALL. *The tender Tyrant: Nadia Boulanger*, 1976; cit. en Crofton y Fraser, 2001, 113.

² *El País*, 6-XI-2002, 38. .

(...). Las cuerdas de tripas, los arcos, todo esto ayuda” (*Goldberg*, 11, 2000, 42).

Anteriormente se ha comentado que algunos de los padres del movimiento de la autenticidad han ido modificando sus posiciones, dulcificándolas. Esto mismo comenta Herreweghe: “En las fechas de la primera grabación [de la *Pasión según San Mateo*] me concentraba mucho en el estilo (adornos, articulación, retórica, todo ese tipo de cosas), mientras que los instrumentistas se concentraban en tocar afinadamente. Todos hemos progresado desde entonces, y ahora, cuando dirijo a Bach, me intereso más por el significado de su música. Hace quince años me preocupaba mucho el discurso y la pronunciación, pero ahora hemos dominado el lenguaje retórico e intentamos concentrarnos en lo que decimos” (*Goldberg*, 16, 2001, 46). Como vemos, ha pasado de la búsqueda de referentes claros basados en hechos (lo que le configuraba más en un reconstructor, imitador, del pasado que en un artista creador) a un defensor de “su” verdad que basándose en un concepto tan abstracto como “el significado de la música” se permite actuar libremente.

Algunos críticos y musicólogos han tratado también la cuestión de la búsqueda del espíritu de la propia obra con acercamientos muy interesantes.

Luca Chiantore, que actualmente ofrece cursos sobre interpretación pianística por todo el territorio, describe claramente la situación: “El estudio filológico de las fuentes históricas ha suplantado la genérica voluntad decimonónica de respetar el 'espíritu' de cada composición” (Chiantore, 2001, 18). No lo critica, pero reconoce que ha habido un cambio de posicionamiento de un período ha otro.

Alessandro Baricco, por ejemplo, en su libro *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* en el que trata específicamente sobre el hecho de la

interpretación y en ciertos momentos sobre el debate interpretación historicista *versus* interpretación adaptada, defendiendo la idea de la búsqueda de ese “espíritu” de la obra abre caminos hacia la comprensión del enorme potencial de las obras situándolas a un nivel por encima de texto, época y creadores. “Toda interpretación” –dice– “es el contrapunto de un misterio. Suscitan el instinto de la interpretación sólo las obras que de alguna manera se trascienden a sí mismas aludiendo a algo más que a aquello que pronuncian. La interpretación es exactamente el lugar en el que ese *más* se articula y llega a su manifestación” (Baricco, 1992, 30). “La interpretación sobreviene” –continúa diciendo– “no ya ahí donde la subjetividad del intérprete ‘infla’ la realidad del texto musical, que sería el famoso ‘tocar con sentimiento’, sino ahí donde se deja correr el texto a lo largo de las trayectorias de sus objetivas ambiciones. El movimiento que aleja de la pura y simple reproducción de un texto musical no viene por tanto del exterior, de la subjetividad: es un movimiento que existe en potencia en el interior de cualquier texto y que corresponde al ejecutante, simplemente, liberar. En la verdadera y auténtica interpretación lo que sucede es la póstuma reinención de la música, no la expresión de los sentimientos del ejecutante” (ib., 37). Ese “liberar” tan exotérico del que habla Baricco, imprime al ejecutante del poder de ser un *medium* entre fuerzas distantes que, sin embargo, se sabe que no existen. “La libertad de la interpretación” –dice– “está en el tener que inventar algo que no hay: *ese* texto en *ese* tiempo. En definitiva no es el intérprete el que es libre: es la obra la que, a través del acto de la interpretación, se hace libre. Libre de la identidad sobre la que la tradición la ha inmovilizado. Libre de reinventarse según la dinámica del tiempo nuevo que encuentra. El intérprete es el instrumento, no el sujeto, de esa libertad” (ib., 38). Y continúa diciendo más adelante: “El primer acto de una interpretación verdaderamente fiel a la modernidad es el de disgregar el tejido de la obra sobre la que se vuelca. La reabre. Entreabre las cicatrices,

deshace las suturas, busca las heridas. Remueve las jerarquías, multiplica los niveles del discurso, ensancha todas las grietas que encuentra en la aparentemente compacta superficie formal. La interpretación trabaja sobre las debilidades de la obra. Porque, instintivamente, aspira a erradicar los sistemas de defensa de la música culta y a liberar las fuerzas que ella, gracias a esos sistemas, conseguía controlar [...] La interpretación no se limita a remover la unidad de las obras. Libera el material del orden que lo censuraba e intenta disponerlo según la sensibilidad que le es propia [...] De esta manera, cada obra se convierte en un momento de verdad provisional [...] lo que sale del torbellino de la interpretación es un objeto nuevo” (ib., 41 y 42).

Esta propuesta del autor de *Seda*, nos acerca a uno de los puntos que se tratarán en la conclusión de este trabajo, porque no sólo pone al intérprete en manos de la obra para que ésta se diga sino que exige de él un trabajo de entreabrir, deshacer, buscar, remover, ensanchar, adaptar y, de ahí, liberar, que requiere un compromiso total con la obra más allá de lo puramente técnico (aunque también) que comprende lo intelectual (analítico, histórico, social, etc.).

Ya hemos hablado con anterioridad de Paul Henry Lang, el principal crítico musical del *Herald Tribune* de Nueva York y autor de un libro magistral titulado *Music in Western Civilization*, además del primer profesor de musicología de la universidad de Columbia. Lang ha sido muy crítico con todo el movimiento auténtico y en este apartado vemos una parte importante de cómo justifica su rechazo, y la justificación aquí es que la música tiene un espíritu más allá de lo tangible. La práctica del uso de instrumentos originales ha contribuido “a la exagerada polarización entre música ‘antigua’ y ‘nueva’ –nos dice Lang–, “compasión póstuma que concede una respetabilidad sepulcral en un mundo imaginario. Es esa posición de anticuario la que impide la auténtica revitalización de la música antigua porque lo que está haciendo fundamentalmente es volver a captar la

vestimenta externa pero no el corazón de la música” (Lang, 1997, 210). “Es un error” –continúa diciendo– “dar por hecho que averiguando por medio de estudios históricos las condiciones y la aplicación práctica de los principios contemporáneos a una composición pueda explicarse la esencia de la obra. Mientras sigamos insistiendo en trabajar sobre un plano categorizado por la autenticidad histórica excluyendo la intuición artística, dictando el concepto ‘correcto’, nos limitamos a convertir la práctica de la interpretación en un fin en sí” (ib., 212) cuando la interpretación debe ser sólo un medio. El ejecutante “debe ser consciente de la intención del compositor tal y como está expresada en los símbolos porque le influirán de manera sutil e inconsciente; pero debe dirigir su completa atención a los *resultados* que el símbolo crea; *no puede tocar o cantar los símbolos como tales*” (ib., 282).

Luego nos dice: “Lo que nosotros queremos, lo que queremos la mayoría, es un sentido de lo maravilloso y de lo misterioso en el arte, y no meramente unas relaciones de causa y efecto” (ib., 214), y el sentido común nos asalta dándole de lleno la razón, pero se debe comprender que también puede haber quien quiera escuchar la reconstrucción museística de la obra y que ello es legítimo.

Lang piensa en el proceso interpretativo. “El artista ejecutante debe hacer preguntas [...] a los hermeneutas cuando se enfrenta a la tarea de convertir esa música cargada de símbolos en parte de nuestra herencia viva. Sabe que imprimir la personalidad del ejecutante a la música *que suena* crea una situación enteramente nueva. La conclusión es inevitable: la representación simbólica en música es válida y vital pero sólo tiene éxito cuando *coincide* con la lógica del proceso musical” (ib., 281). Pero esta “lógica musical” sigue siendo un concepto abstracto, difícilmente evaluable, que nos coloca en un terreno inestable.

Algunos pensadores de renombre también han tratado la cuestión. En su libro *Significado y verdad en el arte*, John Hospers vincula la música con lo espiritual. “En realidad” –dice–, “la música más grande del mundo, y también parte de la peor, sugiere un contexto espiritual. Hace algo más que sugerir; todo su ser está condicionado por ese contexto, y vive para expresarlo” (Hospers, 1946, 120). Y esta es una opinión que será muy recurrente.

Pero de entre todos los pensadores que, aún de manera tangencial, tocan el tema del sentido de la interpretación, es Gadamer, a quien ya hemos hecho referencia anteriormente, el que más afina y se posiciona. Gadamer comprende “que el arte no es nunca sólo pasado, sino que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de **su propio sentido**” (Gadamer, 1960, 218.). Lo que demuestra que considera la obra como una entidad independiente del autor, del intérprete y de su época. La función del arte desde Kant, nos dice, “no será la representación de los ideales de la naturaleza, sino el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico. La idea kantiana de que lo bello gusta sin conceptos no impide en modo alguno que sólo nos sintamos plenamente interesados por aquello que siendo bello nos habla con sentido” (ib., 83). El sentido, pues, está por encima de otras cualidades, y este sentido no depende ni del creador ni del receptor sino de la propia obra. La obra como un ente autónomo. “Lo que nosotros llamamos obra de arte y vivimos como estético, reposa, pues” –nos dice Gadamer–, “sobre un rendimiento abstractivo. En cuanto que se abstrae de todo cuanto constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado, la obra se hace patente como ‘obra de arte pura’ ” (ib., 125). “Cara al ser de la obra de arte no tiene una legitimación propia ni el ser para sí del artista que la crea –por ejemplo, su biografía– ni el del que

representa o ejecuta la obra, ni el del espectador que la recibe” (ib., 173). Y es verdad que aun cuando “siempre son condiciones subjetivas las que permiten el acceso a una obra plástica, hay que poder abstraer de ellas si se quiere experimentar ésta en sí misma” (ib., 183). “Un retrato” –v. gr.– “quiere ser entendido como retrato, incluso aunque la referencia al original esté casi ahogada por la forma misma de la imagen del cuadro” (ib., 195). “Una cuestión fundamental es la de si uno se somete a la pretensión de sentido que plantea una obra o si uno ve en ella más que un documento histórico al que se trata de interrogar” (ib., 196). Gadamer nos habla en *Verdad y Método* de que, por supuesto, el historiador intentará buscar en todas partes, aun contradiciendo el sentido de las pretensiones de una obra, todas las referencias que estén en condiciones de proporcionarle alguna noticia sobre el pasado. En las obras de arte buscará siempre los modelos, esto es, perseguirá las referencias temporales imbricadas en las obras de arte. Pero todos los receptores (oyentes, espectadores, etc.) tienen la tendencia (aprendida, se supone) a comportarse como historiadores, buscan referencias para intentar un tipo de comprensión histórica. Sin embargo, Gadamer plantea que cualquier legado físico trasciende su época: “La tradición escrita” –nos dice–, “desde el momento en que se descifra y se lee, es tan espíritu puro que nos habla como si fuera actual” (ib., 216). “Es evidente” –sigue diciendo Gadamer– “que la reconstrucción de las condiciones bajo las cuales una obra transmitida cumplía su determinación original constituye desde luego una operación auxiliar verdaderamente esencial para la comprensión. Solamente habría que preguntarse si lo que se obtiene por ese camino es realmente lo mismo que buscamos cuando buscamos *el significado* de la obra de arte” (ib., 220).

Ante esta visión, ¿qué papel debe desempeñar el intérprete (y más concretamente el musical)? “**La interpretación**” –contesta Gadamer– “**es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto**

creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo como él encuentra en ella algún sentido. Las representaciones reconstructivas, por ejemplo, la música con instrumentos antiguos, no resultan por eso tan fieles como creen. Al contrario, corren el peligro de ‘apartarse triplemente de la verdad’, como imitación de imitación (Platón). La idea de la única representación correcta tiene incluso algo de absurdo cara a la finitud de nuestra existencia histórica” (ib., 165). Vemos, por tanto, que el maestro de Marburgo apuesta por la no univocidad de sentidos, la obra de arte abierta al intérprete y a sus posibles significados.

Adorno también entiende que la verdad de los objetos de arte está en su interior: “El contenido de verdad no está fuera de la historia, sino que es su cristalización en las obras” (Adorno, 1970, 176), y “Las obras de arte son los objetos cuya verdad no se puede imaginar más que como la de su interior” (ib., 169). Y para llegar a conocerlo el camino es la imitación, “que conduce a este interior” (ib., 169). “El músico que entiende su partitura” –nos dice Adorno– “va siguiendo sus más pequeños movimientos y, en cierto sentido, no sabe lo que está tocando; lo mismo le sucede al actor. El poder mimético se manifiesta de la forma más drástica en la praxis de la representación artística precisamente como imitación de las gráficas de lo representado; esto es lo que significa la comprensión dentro del ámbito enigmático de las obras” (ib., 168). Para llegar a esa comprensión exacta de la intención subjetiva de la composición el único camino es el rigor: “el espíritu en las obras de arte no es ningún añadido, sino algo nacido de su misma estructura” (ib., 242) (vid. Adorno 1968, 172). Esta va a ser una de las conclusiones a las que se aferrará este trabajo: el esfuerzo por el conocimiento como camino para una ética actividad interpretativa. En Gadamer aprendemos lo inaprehensible de la verdad interior de las obras artísticas, pero con Adorno oteamos, al menos, un camino en sí: el

del trabajo bien hecho, el del rigor que establece un horizonte de posibilidad.

–En contra (el sentido no existe)

Pero este mismo horizonte de posibilidad que no permite nunca el apresamiento de una realidad tangible nos puede llevar a la otra cara de la moneda. El problema es que, como plantea Adorno, “las obras de arte son enigmáticas por ser la fisiognómica de un espíritu objetivo que nunca es transparente a sí mismo en el momento de su manifestación” (ib., 172) o lo que es lo mismo, “las obras de arte son la identidad consigo mismas liberada de toda constricción de identidad” (ib., 168), pero esto supone una imposibilidad, la imposibilidad de ser “de verdad”. A esto hay que añadirle lo que apunta Gadamer: “Los que mejor pueden juzgar un retrato no son nunca ni sus parientes más cercanos ni desde luego el retratado mismo” (Gadamer, 1960, 199). Por esto, “los textos dramáticos o musicales: son **imitaciones penosamente conseguidas** de las obras, de sí mismas por así decir, imitación que les es constitutiva aunque penetrada de elementos significativos” (Adorno 1970, 169).

Por una parte, “el oyente de la operación musical es ‘presa’ de la misma operación de la cual todas las fases se aclaran recíprocamente, sin preguntarse a dónde va, ya que el sentido (en las dos acepciones de la palabra) es inmanente al acto” (Schloezer y Scriabine, 1959, 71). Sólo por existir, pues, y cuando existe –como exista– se realiza a sí misma sin necesidad de buscar un referente de verdad, porque es verdad sólo por ser en el acto. Pero este planteamiento nos lleva a comprender, que, quizá, como dice Harnoncourt, “la unidad total de obra y ejecución, sólo puede darse, pues, en la improvisación creativa, es decir, cuando compositor e intérprete son la misma persona” (Harnoncourt, 2001, 42). Ese sería el momento

verdadero (aunque podría ser rebatible) y todos los demás momentos interpretativos posteriores, falsos.

“La idea de 'fidelidad a la obra', elevada a norma en los últimos cincuenta años” –nos recuerda Harnoncourt–, “parte de la base de que cada composición se corresponde con una sola ejecución ideal –con tan sólo unas mínimas irregularidades– y de que, por lo tanto, toda ejecución será mejor cuanto más se acerque a ese ideal”, (ib., 42).

Ferraris y Dilthey corroboran estos planteamientos de imposibilidad. “La comprensión del mundo” –dice Ferraris– “se presenta como interpretación que supera una incomprensión constitutiva, sin que por otra parte el entender llegue jamás a una clarificación final” (Ferraris, 1988, 128). “Toda interpretación, escribe por su parte Dilthey, “cumple con su tarea sólo hasta un cierto grado, de suerte que todo comprender es siempre relativo y jamás se puede agotar.” (ib., 128).

“La interpretación debe partir, pues, del proceso de interrupción-suspensión, teniendo siempre presente la eventualidad de la irre recuperabilidad del sentido” (ib., 254).

Pero a veces la intangibilidad de ese “espíritu” de la obra puede llevar a pensar que no es más que un invento para justificar cualquier posición, desde la libertad creativa y el capricho (legítimos ambos, por cierto) a cualquier tipo de dogmatismo estético.

Ya Casals nos advierte de ello: “Muchos artistas de ahora tienen miedo a tocar a Bach porque han aceptado la mala teoría de que la música de Bach es ‘objetiva’ ” (Blum, 1980, 148), lo que demuestra que este tipo de dogmatismo a veces puede funcionar como un inhibidor en el proceso interpretativo si se ha hecho creer a los intérpretes (sobre todo a los jóvenes) que hay una sola manera de interpretar las obras.

Kolisch dudó también del sentido de la misma interpretación: “su objetivo primordial”, – nos cuenta Riehn –, “fue que la música se *entendiera* correctamente y en los últimos años destacó la incapacidad de la audición de una interpretación como medio para llegar a conocer la música” (Metzger y Riehn, 1979, 123).

Un buen ejemplo lo propuso Ton Koopman en una entrevista para la revista de Música Antigua *Goldberg*. Allí nos habla de la importancia de comprender el texto de una obra, cuando lo tiene, para orientar la interpretación musical, pero a renglón seguido nos confiesa: “Pienso que la retórica es fantástica como método de análisis de la música barroca. [...] Pero, después de esto, aún tienes que interpretar la música ante el público, y a ese nivel no estoy seguro de que la retórica ayude mucho. [...] Como intérprete, debes pensar en ti mismo como un orador, debes comunicar con tu público, persuadir con tus ideas a quienes te escuchan. Pero si la idea general de la obra está clara para ti, entonces no importa mucho si investigas en la retórica con mayor o menor detalle” (*Goldberg*, 24, 2003, 44-45). Ese “estar claro para ti” no parece que esté fundamentado más que en una especie de misterioso esoterismo particular imposible de aprehender.

También Lang corrobora este tipo de actuación por parte de los intérpretes musicales: “La hermenéutica” –nos dice– “hizo de lo simbólico un sistema de interpretación cognitiva, viendo detrás de cada figura melódica o rítmica y de cada modulación alguna profunda verdad oculta. Contra ello debemos oponer los muchos ejemplos en los que el compositor pasa por alto sus intenciones o indicaciones hermenéuticas y lo hace deliberadamente para poder salvaguardar el sentido común musical” (Lang, 1997, 277).

El concepto de sentido musical, como se ve está empapado de una abstracción que nos impide trabajar con cierta concreción científica. Ya lo

dice Baricco: “Sentimiento”, y el propio conceptos vago de sentido, “es el nombre cómodo que la jerga de la música da a algo que intuye pero que no sabe explicar y que no conoce” (Baricco, 1992, 36) y que a nosotros nos impide analizar certeramente, aunque comprendamos su existencia. El sentido de las obras, la búsqueda de él, más allá de los datos, está influenciada en gran cantidad de casos por el sentido de funcionalidad de la obra del que ya hemos hablado en otro apartado. “Hay músicas” –nos dice Hogwood en una entrevista– “escritas a la manera de una meditación personal, y un gran número de piezas excelentes se ha compuesto para niños o aficionados y no sería normal escucharlas en concierto, lo cual no significa que sean desdeñables o deban olvidarse” (*Goldberg*, 27, 2004, 56). El fin para el que una obra fue escrita: servicio religioso, baile, acompañamiento ceremonial, etc. alimentan el propio espíritu de la obra y le aportan sentido. Desgajarlas de su función, presentarlas en un escenario para el que no fueron escritas, les resta valor y sentido.

El problema, en fin, del sentido de las obras, es que, en definitiva, es aportado por un discurso que puede adolecer de tendenciosidades de los tipos presentadas en los puntos anteriores.

E) INTERPRETACIÓN LIBRE

LIBERTAD INTERPRETATIVA (LA VOLUNTAD DEL INTÉRPRETE)

El penúltimo criterio que aportamos en este trabajo es el de la libertad interpretativa, esto es, la utilización de la obra por parte del intérprete como, en el más extremo de los casos, un mero instrumento para su propia expresión individual; y en el más liviano, como la aceptación de que la obra, aun ajustándose a unos cánones generalmente reconocidos, mantiene un margen de arbitrariedad por el que se puede navegar impunemente.

En este apartado surge, pues, una de las preguntas claves de todo el proceso interpretativo: ¿está el intérprete al servicio de la obra o es la obra la que se ha de poner al servicio del intérprete?

Muchas opiniones a favor y en contra y desde distintos ámbitos se han vertido sobre esta cuestión, que trata, en el fondo, de la tema de la libertad. Y no sólo de la libertad interpretativa sino también del concepto abstracto de libertad: ¿existe libertad cuando hay que atenerse a unas reglas o libertad es la ausencia absoluta de vinculación alguna a ningún tipo de referente previo?

–A favor:

Para Leonard B. Meyer, el papel del intérprete es claro: “el de un creador activo que da forma y moldea el esquema abstracto suministrado por el compositor o por la tradición” (Meyer, 1956, 209), pero es creador activo y sobre la materia que trabaja es una materia esquemática no cerrada y terminada. Lo contrario sería, en palabras de Lang un “enfoque anticuario”, esto es, ser un conservador de piezas, un funcionario encargado de la guardia y custodia de los discursos sonoros. Ese “enfoque anticuario”, “niega el concepto mismo de interpretación colocando la abstracción por delante de la experiencia inmediata, haciendo que la interpretación pierda sus cualidades de creatividad espontánea y convirtiéndola no tanto en una interpretación de una obra de arte como en un **ejemplo** seleccionado y preparado al efecto. Debe hacerse una distinción entre ejemplificación y expresión” (Lang, 1997, 214). No deben ser, por tanto, los intérpretes musicales reconstructores de ejemplos de la obra que un día se hizo, sino insufladores de expresión para la obra callada. “Ese enfoque anticuario abstracto” –nos sigue diciendo Lang– “no puede ofrecer una imagen válida del arte; su mecanismo formal sólo puede llevarnos a una manera

tecnificada de hacer música en la que las sensibilidades musicales naturales del intérprete quedan anestesiadas” (ib., 214).

Otra pregunta que ronda este asunto es de quién es la propiedad artística de la pieza que se va a interpretar. La actual legislación podría darnos una pista de cómo están considerados estos derechos, y por tanto el propio proceso de interpretación, por parte de la sociedad que sanciona las normas en vigor. Actualmente, el Artículo 26 de la Ley de Propiedad Intelectual establece una temporalidad para el derecho del autor que concluye setenta años después de la muerte del propio autor; mientras que los derechos de explotación de los intérpretes o ejecutantes, según el artículo 112 de la misma norma, tienen una duración limitada a cincuenta años³. Ambos derechos son puestos permanentemente en cuestión y la doctrina varía sus posicionamientos sobre duración e importancia. Lo que está claro es que ambos derechos existen porque ambas actividades se consideran creativas y dignas de ser reguladas y defendidas por el ordenamiento jurídico.

El crítico musical Henry Lang plantea esta cuestión a colación de las aportaciones que muchos intérpretes realizan con relación a los adornos y figuraciones especiales en las partes tradicionalmente de libre aportación. Para comenzar, plantea el tema recordando que “desde luego no pudo haber ningún uso de las apoyaturas consistente o estandarizado porque dependían de los sentimientos de los ejecutantes y de su simpatía con los pensamientos no expresados por el compositor. [...] “Lo mismo vale para las apoyaturas marcadas por las notas de valor pequeño. Pueden ser largas o breves, pero la longitud no puede determinarse a partir de la notación; el intérprete debe observar la textura musical y decidir por su cuenta” (ib., 258). Esto mismo lo traslada al tema de los simbolismos y sus posibles

³ Se puede consultar la doctrina al respecto en BERCOVITZ, R. *Manual de Propiedad Intelectual*. Ed. Tirant Lo Blanch, Valencia, 2003, págs. 25 y 213

interpretaciones por parte del ejecutante: “siempre que a un músico se le pide que ejecute una de estas obras cargadas de simbolismo debe darse cuenta de que en cuanto los símbolos se convierten en sonidos musicales (y con ello haciéndose realidad musical audible) totalmente diferentes de las alegorías que se supone que representan, ya son de su propiedad porque es él el que lleva a cabo la metamorfosis” (ib., 282). Pero, ¿son de su propiedad los símbolos por él interpretados o el resultado, ya global, de toda la obra que ha cambiado con relación al texto original?

En la educación musical para intérpretes casi siempre se ha hecho hincapié en la estricta observancia de las reglas de los teóricos, pero, como dicen Lawson y Stowell, “la estricta observancia de las reglas de los teóricos no es ningún sustituto del arte, el gusto y la inteligencia musical a la hora de dar vida a una interpretación; porque tanto entonces como ahora los intérpretes han sido admirados por lo que ellos como individuos aportaron a la música” (Lawson y Stowell, 1999, 13). “Las **artes interpretativas**” –nos confirma Gadamer– “poseen precisamente esta peculiaridad, que las obras con las que operan permiten expresamente esta libertad de configuración, con lo que mantiene abierta hacia el futuro la identidad y la continuidad de la obra de arte” (Gadamer, 1960, 164). Y ahora que leemos estas líneas que parecen tan razonables y certeras, y pensamos en todo el movimiento historicista, dogmático y purista, cuesta trabajo creer que sus postulados hayan tenido tanto predicamento en las últimas décadas del siglo XX, un final de siglo tan reconocido por su lucha por las libertades.

El principio de libertad interpretativa, aunque pueda suponerse propio de todas las épocas, parece estar bañado de un cierto halo romántico, donde la personalidad del ejecutante pretendía sobresalir por encima de cualquiera de los demás elementos del proceso artístico público.

Cuentan Metzger y Riehn en su estudio sobre la metronomización en la obra de Beethoven que en una entrevista que le hicieron al director de orquesta Albert Bing, de Coburg, sobre las ventajas de la metronomización contestó: “No puedo emitir un juicio sobre las ventajas o desventajas de la metronomización, pues nunca me he preocupado por esas anotaciones y ni tan siquiera conozco el metrónomo, aparte de haberlo visto en los escaparates. Un auténtico director sólo puede dar validez a una obra ateniéndose a lo que crea su deber. Si falta este ‘deber’, no habrá indicación metronómica que pueda evitar una interpretación desvitalizada o, incluso, muerta”.

A continuación le preguntaron: “¿Cómo logrará el compositor eludir los equívocos que puedan originarse a causa de una excesiva exactitud metronómica?” Albert Bing contestó: “Renunciando a sí mismo y dando libertad de acción a la individualidad del director. ¡Qué distintas eran, por ejemplo, las interpretaciones de las obras de Strauss dirigidas por él mismo o por Nikisch! Y, sin embargo, ambas resultan convincentes y, por tanto, correctas”.

Ante la pregunta: “¿Es recomendable la metronomización detallada de, por ejemplo, matices de tempo, retardandos o acelerandos (como aparece en Reger)?”, Albert Bing contestó: “Decididamente, no. Fijémonos, en cambio, en las indicaciones de tempo de Mahler [sin anotaciones metronómicas], llenas de vida, que dan mil veces más información a cualquier músico que tenga el corazón en su sitio”.

Y por último, le plantearon: “¿Se puede renunciar a otras prescripciones de tempo si se anotan metronomizaciones exactas?” Albert Bing contestó: “Sí, pero en la mayoría de los casos se renunciará también a una buena interpretación” (Metzger y Riehn, 1979, 18).

Como vemos, estas respuestas podrían haber sido dadas por muchos directores y solistas que confían en una intuición, una comprensión de la

obra situada por encima de los intereses o voluntad del compositor, del cual suponen que construyó la obra para dejarla en manos de los intérpretes. Todas las respuestas han supuesto que la obra *se dirá* a sí misma de manera correcta rechazando los encorsetamientos mecánicos de las numeraciones, al pasar por el matiz de la individualidad del Director. Una justificación personalista y ciertamente esotérica, pero muy arraigada entre muchos intérpretes durante décadas.

Con relación al metrónomo, que en un momento determinado de la historia de la música supuso un cuestionador sobre qué se esperaba de la interpretación de una obra en el futuro, Ferguson en su manual sobre técnicas pianísticas corrobora que “el ritmo metronómico raramente es un ideal al que deba aspirarse en una interpretación [...] pero el intérprete debe ser consciente de estas anotaciones y sólo permitirselas cuando quiera hacerlo realmente así” (Ferguson, 1975, 65). La aceptación de las anotaciones del metrónomo sólo cuando el intérprete lo desee, por más que suponga la voluntad escrita del autor, implica una libertad para él que recae sobre su propia conciencia, esto es, sobre sus mecanismos de toma de decisión. “Como no pueden darse reglas rápidas e inequívocas” –nos recuerda Ferguson–, “el intérprete seguirá encontrando aspectos dudosos y debe dar lo mejor de sí para resolverlos con ayuda de su propio instinto musical y de su sentido común” (ib., 100).

Otros grandes intérpretes también han abogado públicamente sobre esa libertad de decisión. El gran director de orquesta, recientemente fallecido, Carlo Maria Giulini dijo: “Durante el concierto debes *ser* el compositor: ‘Esta es mi música, forma parte de mi cuerpo, *me pertenece*’ ”⁴

También Casals: “Nunca podemos agotar la multiplicidad de sutilezas y matices que constituyen el encanto de la música. ¿Cómo

⁴ JACOBSON. *Reverberations*, 1975; cit. en Crofton y Fraser, 2001, 95.

podemos esperar producir una interpretación vital si no recreamos cada vez la pieza? Cada año las hojas de los árboles reaparecen en primavera, pero cada vez son distintas”⁵

Janet Baker decía: “La cosa más grande para nosotros [los intérpretes] es hacer que una frase suene como nunca lo has oído antes”⁶

Y por supuesto están a favor de la libertad interpretativa los intérpretes del jazz. Billie Holliday, la gran dama del jazz clásico, defendía la libertad interpretativa: “No puedo soportar cantar la misma canción de la misma manera dos noches consecutivas. Si uno puede, entonces no es música, es un simulacro ordenado o un ejercicio o una canción tirolesa o algo así, pero no música”⁷

Pero quizás de entre todos los intérpretes, los que más nos interesan son los especialistas en música antigua de quienes el público especializado y los estudiantes de disciplinas musicales historicistas han llegado a creer que eran postulantes de una férrea disciplina a los datos.

Bob Van Asperen, clavecinista holandés con una amplia discografía publicada y profesor de clave en el Conservatorio Sweelinck apuesta por tener la información pero bajo el dominio del gusto personal. “Existe una técnica musical” –dice– “que es necesario aprender. No se trata de atender *únicamente a las notas, sino también a todo lo que tienen alrededor*, pero no como primera preocupación. En resumen, lo importante es que el gusto domine todo, teniendo siempre los ojos abiertos a otras informaciones” (*Goldberg*, 1, 1997, 56).

Pedro Memelsdorff (Buenos Aires, 1960), flautista y director de Mala Púnica, grupo que ha revolucionado el *ars subtilior* gracias a sus polémicas y deslumbrantes interpretaciones, apoyó también la libertad

⁵ CASALS, P, *Conversaciones con Casals*, 1956; cit. en Crofton y Fraser, 2001, 156.

⁶ JACOBSON, *Reverberations*, 1975; cit. en Crofton y Fraser, 2001, 156.

⁷ HOLLIDAY, B. *Lady sings the Blues*, 1956; cit. en Crofton y Fraser, 2001, 156.

creativa desde el conocimiento. En una entrevista del año 1999 comentó: “Todo lo que ya ha sido hecho es utilizable de alguna forma, pero tiene que volver a ser leído y releído, hay que enfrentarse directamente con los manuscritos, con un enfoque lo más personalizado posible.” (*Goldberg*, 8, 1999, 46)

El productor discográfico Brian M. Levine asume desde su visión comercial del asunto que la libertad interpretativa es inmanente a toda grabación, que no hay dos representaciones iguales y que eso le parece bien y le interesa. “En cuanto a posibilidades, la música antigua” –dice– “es un pozo sin fondo. No nos limitamos a interpretar un texto grabado en piedra, sino que lo recreamos utilizando los conocimientos, la destreza y la inspiración de los intérpretes. No hay dos grabaciones del mismo repertorio que suenen ni remotamente iguales. (...) Ese sentimiento de innovación y aventura es lo que intentamos transmitir en cada uno de nuestros discos. La música antigua nos ofrece las mejores posibilidades.” (*Goldberg*, 11, 2000, 20).

Paolo Pandolfo, violagambista, profesor en Basilea y director de Labyrinth, un grupo instrumental consort de violas, también apuesta por la libertad: “Si escucho una pieza tocada perfectamente, ¿cómo puedo dar una visión mía? Sólo puedo hacerlo trabajando con el texto e imaginando libremente” (*Goldberg*, 12, 2000, 38).

Philip Pickett, creador del New London Consort y de Musicians of the Globe y especialista en flauta dulce, comenta: “Para mí, es interesante trabajar sobre una música [la música de la Edad Media y el Renacimiento] que requiere tanta imaginación” (*Goldberg*, 18, 2002, 38), porque asume que lo más interesante no es imitar sino re-crear.

Denise Raisin Dadré, fundador del grupo Douce Mémoire, aunque perteneciente al grupo de reconstructores historicistas, muestra en el siguiente comentario que lo que más le interesa es crear y no copiar. Es uno

de los muchos que comenzaron siendo dogmáticos y terminan defendiendo la libertad interpretativa. “Sabemos” –dice– “que los instrumentistas adornaban las partituras con *passaggi*, con glosas, con *fredons*, según los países. Han llegado hasta nosotros muchos tratados que enseñan estas técnicas. Nuestra oportunidad es ponerlas en práctica en los conciertos. Al comienzo las anotábamos, pero ahora estamos tan familiarizados con ese estilo que las improvisamos: ¡resulta muy excitante!” (*Goldberg*, 22, 2003, 54).

Es muy interesante seguir los planteamientos de Ton Koopman, Clavecinista, organista y director de The Ámsterdam Baroque Orchestra & Choir que se embarcó en la grabación de todas las cantatas de Bach. Koopman fue uno de los ortodoxos de la música con instrumentos de la época, no por casualidad: estudió con Leonhardt. Es de los que dice que no puedes introducir algo que no está allí de ninguna manera. Sin embargo, viéndolo evolucionar en el tiempo, se observa que sus posturas se han ido suavizando (o que ha ido justificando sus propias actuaciones no ortodoxas). En una entrevista realizada a finales de 2002 ya aflojaba y decía: “Mi propia personalidad influye en cómo interpreto la música, pero lo mismo sucedía con los músicos barrocos. Si Haendel tocó alguna de las piezas de Bach, o viceversa, quizá sus interpretaciones de la música del otro no hayan sido completamente ‘auténticas’. Lo más que podemos esperar hoy es intentar ser como alumnos de esos compositores. Eso no significa renunciar a tu propia personalidad” (*Goldberg*, 24, 2003, 48). De hecho, muestra su laxitud en la exigencia de su propio trabajo. “No calculo” –dice– “todos mis *tempi* o me aferro estrictamente a ellos. Mis sentimientos sobre la música y su paso pueden cambiar de un día para otro. A veces, después de seguir una dirección durante varios conciertos, llego a la sesión de grabación y decido intentar otra. Creo que esa flexibilidad es buena para el espíritu de la música” (*ib.*, 47).

La soprano especializada en música antigua, Nuria Rial, procedente, como otros muchos cantantes de este estilo, de la Escuela de Basilea donde estudió con el profesor Kurt Widmer, cuenta que en la aproximación a una obra nueva, busca: “un equilibrio entre historicismo y espontaneidad. Me acerco siempre a una obra nueva” –dice– “con un gran respeto y afán de aprender. Escucho música del autor, leo sobre él y me empapo de la época y el contexto de la obra. Luego, a la hora de cantar me olvido de los tratados y aún de la voz misma para cantar desde el corazón e intentar conectar con el ‘alma’ de la música” (ib., 68).

Emmanuelle Haïm, Fundadora de Le Concert Astrée, aplica esta libertad a la orquestación, modificándola en obras tan conocidas como la ópera *Dido y Eneas* de Henry Purcell. “No tenemos” –comenta– “la certidumbre de si el conjunto instrumental fue muy reducido o más bien considerable. Frente a estas incertidumbres musicológicas, me inspiré en primer lugar en mi Dido para construir el resto. Siendo Susan [Graham] quien iba a encarnar a Dido, escogí a partir de ella la maga, y opté por una formación musical más rica, con vientos, ya que era una opción posible en la época. En la partitura pueden encontrarse indicaciones tan poco claras como ‘música horrible’ o ‘chacona’, y desde ese momento decidimos interpretarla como pensamos que debíamos hacerlo” (*Goldberg*, 28, 2004, 49).

Como vemos, son muchos los intérpretes de música antigua seguidores de los dogmas de la autenticidad los que o nunca tuvieron reglas estrictas y dogmáticas o vivieron en permanente contradicción interna o, por último, han ido relajando sus propuestas ortodoxas.

Es muy interesante, por último, poder referir la visión sobre la cuestión de uno de los grandes compositores e intérpretes del panorama actual, Pierre Boulez. En 1981 Christian Bourgois seleccionó y compiló los escritos musicales del compositor francés en un libro titulado *Points de*

repère (*Puntos de referencia*, publicado en castellano por Gedisa en 1996), del que ya hemos hablado con anterioridad. En esta obra Boulez nos habla indirectamente de lo que espera de una interpretación, comentándonos lo que espera del aprendizaje de sus alumnos. Ambos son actos de transmisión y en ambos cabe la tentación de la simple imitación como pobre estrategia. Boulez comienza preguntándose: “¿Es posible la transmisión del oficio? [...] La toma de conciencia de lo que es el oficio musical sólo podrá nacer de una toma de conciencia del oficio de los predecesores. [...] La pedagogía es, en efecto, la comunicación de un saber mediante la disciplina. Debemos enfrentar entonces tres problemas:

1. ¿Debe darse una técnica?
2. ¿Deben transmitirse ideas?
3. ¿Debe formarse una personalidad?

“A la pregunta ¿debo dar una técnica?” –continúa Boulez–, “puedo responder al deseo de un alumno proporcionándole dos medios de investigación: el análisis y la crítica, incluida en ella la autocrítica. Considero que estos dos medios son inseparables uno de otro, y forman una parte capital de la enseñanza. No se trata de que yo insista tanto en una descripción analítica de las obras, por confeccionada que sea; se ha comprobado muchas veces que este análisis, asimilado con facilidad, es a menudo germen de academicismo, quizás el más peligroso de todos. Pero el análisis, aun en su parte más pasiva, forma el espíritu y le da una cierta agilidad; velemos, sin embargo, para que la agilidad no se transforme en acrobacia pura y virtuosismo inútil. Adquirida esa agilidad, queda por hacer, a mi juicio, lo principal: quiero referirme a la *interpretación* analítica. Es allí donde empieza el trabajo interesante.

“Precisamente a partir de la interpretación se podrá asegurar que la obra fue comprendida y asimilada; pero sería ilusorio no querer buscar en ella más que justificaciones. A partir de un fenómeno, incluso embrionario,

comprobado en una partitura, conviene aplicar **el espíritu, la lógica, y deducir las consecuencias posibles con miras al futuro**. Se trata, en suma de extrapolar: la intuición, la intuición creadora, desempeña el papel más importante en esta operación. Yo llegaría a decir que un análisis o más bien desvela las preocupaciones actuales de un compositor. Retomando a algunos años de distancia la misma obra, podrá percibir en ella consecuencias que hasta entonces no había sentido. Diría casi las consecuencias falsas, pero ricas de porvenir, son más útiles que las consecuencias justas pero estériles. La obra sólo es, a veces, un pretexto para la introspección. Lo que se busca profundamente mediante el análisis es **definirse a sí mismo por intermedio de otro**. Tomaré la conclusión de Michel Butor en su ensayo sobre Baudelaire: ‘Algunos juzgarán quizás que queriendo hablar de Baudelaire sólo he logrado hablar de mí mismo. Sería sin duda mejor decir que es Baudelaire el que hablaba de mí. *Él habla de usted*’. Este es el medio de investigación del que trato de hacer tomar conciencia a mis alumnos. En definitiva, querría que llegaran a que los maestros de una generación precedente les hablen de ellos mismos” (Boulez, 1981, 99-100).

Y parece que este principio puede ser muy aplicable a toda interpretación: ¿debo estar, como intérprete al servicio de la obra? ¿o la obra debe estar al servicio de mi personalidad?, planteábamos antes. Lo que Boulez parece decirnos es: sí, la obra está hecha para que yo sienta que la hice hace cientos de años y que la hago ahora a la vez. Que expresa lo que yo, que ahora soy Bach (o Haendel, o Purcell, etc.), quiero expresar. Sí, la obra habla de mí, y yo, intérprete, la uso como “mía” que es; la obra es, por tanto, un instrumento del autor para dar voz a un intérprete.

“Querría” –concluye Boulez– “que mi lección fundamental sea la siguiente: que la imaginación pueda permitirle al alumno ordenar el universo musical. [...] ¿Cuál es el término medio entre disciplina y

comunicación? Siempre recaemos sobre él, lo significa todo y no quiere decir nada: libertad” (ib., 106).

Así comenzábamos este apartado, planteándonos el concepto de libertad, por eso es tan acertado que Boulez diga que lo significa todo y que no significa nada.

–En contra:

Pero exactamente en contra de lo que defiende Boulez se posicionan, entre otros, dos de los intérpretes paradigmas de la música antigua, que llevan sus posturas a una cierta radicalidad. Koopman dice: “Por supuesto, cuando lees las fuentes antiguas, acabas por tomar de ellas lo que más se adecua a tu personalidad, pero tienes que ser cuidadoso; no puedes introducir algo que no esté allí de ninguna manera. Si todas las fuentes barrocas nos hablan con gran detalle sobre la articulación y su importancia, tú no puedes simplemente desechar ese elemento, y lo mismo sucede con el vibrato. Debes trabajar con lo que las fuentes te dicen y pensar cómo aplicarlo” (*Goldberg*, 24, 2003, 45-46).

Y Jordi Savall, confirma una posición similar: “Para un intérprete la música no debe ser un medio para expresarse uno mismo, sino el camino para que, a través de todas las cualidades que implican el trabajo y la disciplina, la interpretación más inspirada y elocuente de la música surja libremente”⁸. Como vemos, Savall muestra mucha claridad al decir lo que no hay que hacer, pero no se atreve a definirse de manera clara sobre lo que hay que hacer. Aún así, su negativa es bastante reveladora de un posicionamiento que implica una manera radicalmente distinta de ver la profesión de intérprete.

También Raisin Dade, de quien hemos hablado en el apartado anterior, se decanta, contradictoriamente con lo expresado anteriormente,

⁸ *El País*, 26-VIII-2002

por un “rigor absoluto”. “Para nosotros, los intérpretes, es muy importante conocer el pensamiento renacentista para no cometer disparates. Así pues, creo que en la música de comienzos del XVI debemos buscar en primer lugar la perfección de las armonías, el rigor absoluto del *tactus*, el respeto matemático de los valores, la perfecta legibilidad del contrapunto, más que añadir dinámicas expresivas” (Goldberg, 22, 2003, 46). Se observa en estas declaraciones, que Padre no tiene muy claro el objetivo de la profesión de intérprete porque más arriba decía “estamos tan familiarizados con ese estilo que las improvisamos” y ahora apuesta por el rigor absoluto y el respeto matemático de los valores.

Tampoco Adorno se muestra totalmente a favor de la falta de criterios o los criterios sin referentes de los intérpretes. “El libre criterio del intérprete” –nos dice– “no basta ya para definir la interpretación” (Adorno, 1968, 170). Le apoya Copland: “Cuando el intérprete inyecta en un grado inexcusable su personalidad en una ejecución, surgen los equívocos” (Copland, 1939, 200). La razón de esto estriba, para Adorno, en que “la libertad de interpretación se desfigura hasta convertirse en arbitrariedad subjetiva” (Metzger y Riehn, 1979, 72), y esta subjetividad parece ser contemplada por él de manera peyorativa, cuando no tiene por qué ser así.

El problema para algunos, como en el caso de Schönberg, sigue siendo el del concepto de la propiedad de la obra. Para él, como autor, no hay duda de que los intérpretes tienen que estar a su servicio (como por otra parte les ocurre a los directores de orquesta para quienes sus músicos deben estar absolutamente a su servicio como si fueran partes de un instrumento que ellos deben tocar). Desde ese punto de vista, cualquier intérprete puede ser un peligroso manipulador de una realidad imaginaria que para el compositor es clara y evidente. Por eso Schönberg se enfada especialmente con los directores de orquesta. “Los señores directores” –dice con cierta sorna– “se expresan sobre la cuestión de la

metronomización –sin que importe si es acertada o errónea– como si con ella se lesionara su derecho más sagrado, el derecho a hacer con la obra nada más y nada menos que lo que buenamente alcancen a entender. Acepto que no se deba exigir de un intérprete más que lo que dé de sí su talento. Estoy de acuerdo en que un rigor excesivo en las indicaciones le harán la vida tan difícil como otras leyes estrictas se la puedan hacer a aquellos contra quienes van dirigidas [...] Quien haya experimentado en propia carne aquello de que es capaz un director genial cuando tiene una idea de una obra, no le concederá, posiblemente, ni una pizca más de libertad. Si, por ejemplo, un director semejante ha imaginado un ‘crescendo impetuoso’, al haber descubierto un pasaje donde puede comenzar muy lento y otro donde concluir muy rápido, no habrá nada que le impida dar rienda suelta a su temperamento. ¿Qué le importa a él la frase o la melodía? Si tienen hambre, que pidan limosna. Las famélicas negras y corcheas sólo le producirán risa. [...] Conoce su objetivo, y todo lo demás..., todo lo demás lo desconoce. No le gustan las metronomizaciones. ¡Él sabe qué puede ‘hacerse’ con esa pieza! [...] ¡Estos artistas de la dirección...! Hay un tipo [...] que afirma que nunca se ha atendido a las indicaciones del metrónomo del compositor. Es casi lo más vergonzoso que puede oírse al respecto. [...] Toda esa bellaquería es para sacarle a uno de sus casillas. ¿Cuánto tardará en pasar de su confesión de no haber prestado jamás atención al metrónomo a la de no haberse fijado nunca en las *notas* – declaración que, seguramente hará muy pronto–?” (ib., 16-18).

Cuando oímos sus palabras las comprendemos cargadas de razón, pero dependen todas ellas, como se ha dicho antes, del concepto de intérprete y su función que tenga el opinante. Para Schönberg y muchos otros (no sólo compositores), la propiedad –y, por tanto, el destino– de la obra está sólo y exclusivamente bajo el mando del autor. Los demás deben estar a su servicio.

El concepto de libertad re-creativa del que estamos hablando arrastra todos los amplios problemas del propio concepto de libertad de conocimiento y decisión. ¿Tomamos nuestras decisiones libremente o incluso cuando pensamos que las estamos tomando libremente somos o hemos sido manipulados por nuestra educación, formación, ambiente, estructura social a la que pertenecemos, edad, lenguaje, y un sin fin de elementos más? Riehn plantea esta cuestión negando en el fondo toda posibilidad a una auténtica libertad interpretativa: “Los criterios e interpretaciones subjetivas” –dice–, “incluso las confesadas, suelen casi siempre olvidar que tienen condicionamientos objetivos: la evolución histórica de la interpretación que, como toda historia de las ideas es, ante todo, la de la obcecación sedimentada, la de un equívoco intencionado o involuntario” (ib., 116).

–UN APÉNDICE TEATRAL PARA EL QUINTO CRITERIO

Es inmensamente curioso comprobar el respeto que a lo largo de los siglos se le ha tenido en el campo de la interpretación musical a la partitura impresa. Donde los autores o el estilo admitían florituras y adornos se ha admitido con cierta normalidad la aportación de nuevas notas musicales (porque, en definitiva, eso es lo que son, por más que parezcan rápidas y de lucimiento y no modifiquen la armonía); pero... ¿qué intérprete ha incluido nuevas notas o pasajes en una obra ya compuesta? Cuando esto ha llegado a hacerse se ha considerado una versión y, por supuesto, ha sido apartada del parnaso de lo puro y clásico no sólo por la sociedad culta, diletante y bien pensante sino por el público en general: una versión se considera una depreciación de la obra.

Pero –y he aquí por qué redactamos este apéndice este apéndice–, ¿por qué no ha ocurrido un proceso similar en la representación de los textos dramáticos a lo largo de la historia? En el teatro vemos los textos de

los más grandes, no sólo dramaturgos sino quizás artistas y creadores de la Historia como Shakespeare, Calderón, Moliere, etc. modificados, seccionados y transformados; y sus puestas en escena totalmente deformadas, desfiguradas, disfrazadas, hasta falseadas, cambiándoles no ya sus textos y su ritmo y sus tensiones, sino su sentido. Y sin embargo, por más que jóvenes príncipes se han convertido en militares nazis o adolescentes veroneses han sido transformados en ejecutivos de multinacionales, los miembros de la propia profesión, primero, y el público en general después, no han desterrado a los yermos campos del arte impuro a estas creaciones.

El proceso de re-creación de una partitura musical contiene las mismas claves profundas que las de la re-creación de un libreto teatral; el público pertenece aproximadamente al mismo estrato cultural, y sin embargo sería quemado en la pira de la ignominia pública quien modificara una sola nota de una sinfonía de Beethoven.

Comprender las razones de la aceptación de los cambios en el mundo del teatro y no en el de la música excede las fronteras de este trabajo. Sin embargo plantear y comprender que algo pasa en el mundo de la música, apoyará las razones por las que hemos realizado este trabajo.

María del Carmen Bobes Naves, profesora de la Universidad de Oviedo, en su artículo “Posibilidades de una semiología del teatro”, publicado en el libro *Teoría del Teatro*, del que ella es compiladora y editora, enfoca el estudio del proceso interpretativo dramático desde la semiología: “La semiología” –nos define ella misma– “trata de conocer cómo son los signos del teatro y cómo funcionan como tales signos” (Bobes, 1997, 301). “Corresponde a la semiología teatral señalar los caminos para el estudio del teatro en todas las partes de su proceso de expresión y de comunicación. [...] La semiología propone estudiar el teatro como texto y como representación, como un conjunto de signos que

alcanzan su sentido en la lectura del texto escrito y en la visión del texto representado” (ib., 304), que, como podemos apreciar, tiene una clara similitud con el proceso de interpretación musical.

Bobes nos va a servir para comprender por qué en el ámbito teatral, sobre todo durante el siglo XX, no ha existido el más mínimo pudor en no aferrarse al texto dramático como único referente para su interpretación. “La situación anterior a la aparición de la semiología del teatro, en torno a los años treinta [del siglo XX]” –nos cuenta–, “seguía dos direcciones extremas, aunque con posiciones intermedias siempre”:

>>-Los que daban prioridad al texto y mantenían, en general, “que la representación no es más que la mera traducción del lenguaje de las acotaciones a otros sistemas de signos que acompañan en el escenario al diálogo dicho por los actores, que es la que, por lo general, mantienen la mayoría de los músicos todavía hoy. Y

>>-Los que rechazaban el texto y sobrevaloraban la puesta en escena (el escenógrafo inglés E. G. Craig mantenía en su obra *El arte del teatro* que ‘el teatro nada tiene que ver con el autor y la literatura’ ya que el texto no es más que uno de los elementos de la representación, planteamiento que sería totalmente aplicable a la interpretación musical, ya que todo arte escénico, como la música, no puede olvidar que lo es).

Para los primeros, “la tarea del director teatral consistiría en cambiar los signos lingüísticos del texto en signos de la escena. La equivalencia semántica entre el texto escrito y el texto representado sería, pues, algo indiscutible, y el papel del director sería equivalente al de un traductor” (sin entrar en las polémicas de los criterios de traducción también andan continuamente en conflicto entre el colectivo de profesionales de la traducción idiomática).

“Hoy por lo general” –nos cuenta Bobes–, “se rechaza esa equivalencia”, porque para admitirla sería necesario admitir algo que la

teoría literaria viene rechazando por absurdo: la existencia de un significado único en la obra de arte literario, lo que equivaldría a equipararla con el texto en lenguaje funcional que es, o tiende a ser, unívoco. Pero además está claro que los signos acústicos y virtuales que aporta el director, el decorador, los músicos, los actores, etc., puede constituir nuevos sentidos añadidos al que puede proceder del texto escrito, bien para destacar alguna parte, o para darle coherencia, o incluso para buscar contradicciones entre las diferentes categorías o partes de la obra.

“No está fijado nunca, porque es imposible hacerlo, un sentido único para un texto literario, y no está fijado, porque tampoco puede estarlo, un sentido único para los signos no lingüísticos, pero artísticos, que intervienen en la representación. No puede haber, por tanto, correspondencia unívoca entre dos realidades plurivalentes semánticamente. El sentido del texto –uno de sus sentidos– no puede coincidir con el sentido de la representación –uno de sus sentidos–, dada su ambigüedad semántica y lo que suele alcanzarse es una intersección de sentidos, más o menos amplia y coherente. Por otra parte, subrayamos que la mayor o menor coincidencia no implica, en absoluto, mayor o menor acierto en la representación. La lectura de un drama, que en principio es una lectura del texto dramático, no activa más que una parte de su significado, es decir, un sentido, que puede ser ampliado en direcciones diversas por los signos del escenario”. Y concluye, Bobes, intentando establecer un canon de lo que sí sería correcto. Pareciera que no puede entregarse a un relativismo absoluto y rebuscando en el cajón de sus totalitarismos intenta proponer una fórmula: “La representación” –dice–, “lo mismo que la lectura de un texto literario, no exige la exhaustividad, es suficiente con que no sea rechazada por el texto, que no sea arbitraria y que sea coherente”. Pero, ¿quién podría prohibir la arbitrariedad o la incoherencia?

“Hay además” –continúa diciéndonos, ayudándonos a volver al camino del análisis histórico–, “otros peligros en esta actitud que sobrevalora el texto. El más inmediato consiste en sacralizarlo, es decir, en fijarlo semánticamente” (ib., 305 a 307). Parte de esta sacralización se mantiene muy viva aún hoy en día en el campo de la interpretación de la música histórica (la mal llamada “clásica”).

Observando el tipo de análisis que realizan los semiólogos del teatro podemos comprender con suma facilidad que en el análisis del proceso de interpretación musical los músicos nos dejamos muchos aspectos fuera. Erika Fischer-Lichte en su ya clásico libro *Semiótica del teatro* analiza los códigos internos del teatro. Todos estos códigos aportan significación a la propia representación, y, como veremos, son muy aplicables a cualquier espectáculo musical en el que intervengan músicos (ya sean clásicos o modernos). Para esta analista, los signos teatrales que dan significado en una representación son los siguientes⁹:

1. El texto literario
2. El actor
 - 2.1. Los signos paralingüísticos (la voz y sus inflexiones)
 - 2.2. Los signos mímicos (movimientos de la cara y los ojos)
 - 2.3. Los signos gestuales (movimientos corporales: pies, brazos, codos, manos)
 - 2.4. Los signos proxémicos (entradas y movimientos en el escenario, acercamiento e interrelación entre actores).
 - 2.5. El aspecto externo del actor (toda su vestimenta y maquillaje).
3. El espacio escénico (el lugar del actor o actores en ese espacio y sus movimientos, también son significativos).
 - 3.1. La concepción del espacio

⁹ FISCHER-LICHTE, E. *Semiotik des Theaters*. Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübingen, Alemania, 1983; ed. Cast.: *Semiótica del teatro*. Trad.: Elisa Briega Villarrubia, Arco/Libros, S. L., Madrid, 1999, págs. 320 a 386.

3.2. El escenario.

3.2.1. Decorado

3.2.2. Accesorios

3.2.3. Iluminación

4. La música

¿No son la mayoría de estos elementos usados también en el acto escénico de la interpretación musical (no, por supuesto, en el acto puro de interpretación sin público como una grabación)? Veamos sus similitudes:

1. El texto literario. En la ejecución musical también existe una partitura base que es el texto del que parte la obra.

2. El actor. Los músicos son los actores de este espectáculo.

2.1. Los signos paralingüísticos (la voz y sus inflexiones). Podríamos comprender en nuestro caso que es el sonido que sale de nuestros instrumentos (también la voz en el caso de los cantantes).

2.2. Los signos mímicos (movimientos de la cara y los ojos). ¿Acaso los gestos de los instrumentistas, cantantes y directores no expresan también significados de la obra?

2.3. Los signos gestuales (movimientos corporales: pies, brazos, codos, manos). También en los músicos son expresivos.

2.4. Los signos proxémicos (entradas y movimientos en el escenario, acercamiento e interrelación entre actores). De una manera más parca, pero sin embargo significativa, el conjunto musical, su posicionamiento en el escenario, su interrelación, el juego de miradas; o en los solistas su soledad en el escenario, su distancia; y, por supuesto, la energía, carisma, personalidad con la que entra y sale el músico en escena; todo es significativo para el espectador y para el propio espectáculo.

2.5. El aspecto externo del actor (toda su vestimenta y maquillaje).

También la vestimenta de los músicos o cantantes revela significaciones posibles para los espectadores.

3. El espacio escénico (el lugar del actor o actores en ese espacio y sus movimientos, también son significativos). También para cualquier ejecución musical el espacio donde se efectúe llena de significados lo que se ejecuta.

3.1. La concepción del espacio. En música no es lo mismo tocar en una iglesia, que en un teatro, que en un auditorio, sobre todo si en sus orígenes la pieza estuvo compuesta para alguno de estos escenarios en particular. En este sentido, todos los siguientes elementos afectan también a la interpretación musical.

3.2. El escenario.

3.2.1. Decorado

3.2.2. Accesorios

3.2.3. Iluminación

4. La música. Por supuesto que los músicos hacen música y ésta afecta al resultado y a su significación para el público, pero en esta comparación que estamos haciendo con el espectáculo dramático, una vez que hemos dicho que los signos paralingüísticos son los sonidos que salen de los instrumentos y la voz, aquí deberíamos considerar a “la música” como el adorno que la palabra puede realizar al contenido principal de la función. Pero, ¿acaso se ponen palabras de fondo mientras suena la música? Sí, quizás, si pensamos en los textos de los programas de concierto que con sus comentarios también modifican la recepción pura de la propia música y por tanto le ayudan (o estorban) para encontrar un significado. (También hay casos muy excepcionales en los que las palabras pueden acompañar a la música: recientemente *La fura del baus* ha realizado la escenografía de la

ópera *La flauta mágica* de Mozart, que se ha podido ver en Madrid¹⁰, y mientras se desarrollaba la música se proyectaban textos de carácter poético cercanos a la trama profunda de la obra sobre las paredes del escenario).

Comprender, pues, como hacen en el mundo teatral, que una interpretación musical no sólo depende de la ejecución técnica instrumental sino de otros muchos factores, aleja, aún más, la posibilidad de intentar reconstruir *una* interpretación verdadera de una pieza histórica.

La misma autora, una vez que ha definido todo el proceso semiótico dramático, comprende la complejidad de la interpretación (de los textos) en otros momentos de su obra: “La cuestión acerca de la equivalencia entre el texto inicial y el final (que puede plantearse en toda traducción) parece extremadamente difícil y compleja con respecto a la relación entre el texto teatral del drama y el de la representación, porque los criterios en los que podría apoyarse su respuesta no se pueden definir como precisos ni objetivos. Esta precariedad hay que atribuirla a distintos motivos. Por una parte está estrechamente relacionada con el punto de partida del proceso de transformación, porque si se puede entender de forma distinta el texto literario –que debe transformarse en uno teatral– tanto en su sentido como en los significados de sus elementos aislados y estructuras parciales, hay que garantizar para su equivalencia que se reconozcan y acepten como legítimos los significados creados en el texto literario por los productores de la representación. Si por el contrario el espectador parte del sentido del texto literario en la representación sólo quiere ver este sentido convertido en signos teatrales, el dictamen de su equivalencia no tendrá fundamento en relación con el texto literario.

¹⁰ Segunda quincena de julio de 2005 en el Teatro Real de Madrid con la Orquesta y Coro del propio Teatro.

“Por otra parte, se da una segunda dificultad a la hora de expresar bien esta interpretación partiendo de una coincidencia en la interpretación del texto literario. A una comprensión similar del drama no le sigue obligatoriamente otra coincidencia en el dictamen sobre la propiedad de los signos teatrales utilizados. Si –como es el caso del teatro actual- ya no se garantiza la relación con un código teatral común como norma, del que se pueda deducir los correspondientes criterios de valoración válidos intersubjetivamente, el abismo entre lo que se realiza en el escenario y lo que espera el espectador puede ser tan grande que ya no se pueda discutir el problema de la equivalencia” (Fischer-Lichte, 1983, 559-560).

“Los signos teatrales elegidos y realizados en tales casos no sólo se emplearán en remitir a los significados constituidos en el texto literario, sino que por su iconicidad aportarán otros significados adicionales al texto teatral. Mediante este proceso se transforma gradualmente el significado en relación con el texto literario y sus significados, porque los significados adicionales también entablan determinadas relaciones (tanto entre sí como con los significados del texto literario), de tal forma que en el transcurso del proceso de transformación se origina una nueva estructura de significado, que no sólo puede juzgarse exclusivamente por su relación con el texto literario original. Se trata más bien de una obra de arte autónoma que no se debe entender como la mera traducción de un drama, como tampoco se debe considerar al drama solamente como la propuesta para una representación, como si fuera una partitura. Tanto el drama como la representación son una obra *sui generis*, están unidos entre sí por varios lazos, aunque sólo a través de esta relación no se puede entender adecuadamente su particularidad. Por eso en la realidad se puede dudar de si el término de la equivalencia define y abarca suficientemente esta relación.

“Si ya se ha aceptado la anterior definición de la equivalencia de un texto teatral con uno dramático, no hay que hacer mayores reservas u objeciones. Esta definición de equivalencia debe existir, porque si se puede entender a la representación como intérprete de los significados potenciales de un drama, esto implica la posibilidad de entenderla como un texto autónomo y a la vez como transformación de uno dramático. Porque ya que un signo define al intérprete (que actúa como tal del anterior) por su clasificación como otro signo, le corresponde una función simbólica, si no se refiere a ese otro signo. Bajo estas circunstancias la equivalencia entre el texto literario del drama y el teatral de la representación tampoco tiene que entenderse y definirse como sentido completo o igualdad de significado entre ambos. El término equivalencia tal como aquí lo entendemos y usamos, significa que ambos textos se pueden interpretar con respecto a un sentido común.

“Por el contrario el concepto de fidelidad al original parece menos útil considerando estas circunstancias porque sugiere la posibilidad de poder referirse a la obra literaria como un punto fijo, de tal forma que en la transformación no habría que partir de distintos objetos estéticos, sino de un significado fijo común a todos. A este significado ‘correcto’ de la obra literaria tendría que corresponderle una transformación ‘correcta’ en la representación. Tal suposición puede considerarse **absurda** según nuestras afirmaciones anteriores” (ib., 565-566).

Es verdad que estas mismas reflexiones ya las han hecho autores que tratan sobre la materia musical en apartados anteriores de este mismo trabajo, pero es interesante observar que una disciplina tan pareja a la musical como la teatral llegue a conclusiones similares. Y ellos, los miembros del mundo del teatro, llevan siendo conscientes de esto decenas de años y aplicando mayor libertad a sus interpretaciones todo ese tiempo.

Otras coincidencias son expuestas por distintos estudiosos de la teoría del teatro. Veamos el siguiente texto del artículo titulado “Naturaleza del texto dramático” de Miroslav Procházka (Bobes, 1997, 68): “En mi opinión” –dice–, “hay algunas razones por las que no podemos generalizar la función de las acotaciones en todos los textos de la misma manera. En la historia del drama la presencia de acotaciones ha estado frecuentemente ligada a un teatro y a un tipo de teatralidad. Además, a menudo, no había acotaciones (excepto una lista de personajes), puesto que se suponía que la dirección escénica las proporcionaba para la puesta en escena (con frecuencia, el autor mismo era el productor); o el texto se adaptaba de formas diversas durante la representación (incluso, a veces, se originaban entonces). Esto significa que las acotaciones no son necesariamente parte de la intención original y que su presencia o ausencia es fortuita desde el punto de vista de la literatura”. Esto mismo hemos leído antes con relación a la música: no había anotaciones de matices, tempo o fraseos en las obras musicales porque el autor solía ser el intérprete; o en las obras se incluían improvisaciones o rellenos armónicos y muchas obras se adaptaban (Haendel y sus óperas y oratorios eran modificados de una función a la siguiente por motivos comerciales).

Veltrusky confirma a Procházka: “La mayoría de los teóricos” –dice– “no admiten que las acotaciones sean parte orgánica del drama y las consideran como meras instrucciones para la representación teatral” (ib., 38-39).

Y García Barrientos se plantea que una representación teatral puede ser algo más que la actualización de sus potencialidades, como la denomina Serpieri¹¹: “Incluso la representación más fiel de un drama ¿puede ser considerada, toda y únicamente, actualización de las potencialidades

¹¹ “Variabile attualizante delle sue potencialita” (A. Serpieri, “Hipotesis teorica di segmentazione del testo teatrale”, *Strumenti Critici*, 32-33, 1977, págs. 108-9).

dramáticas; nada añaden a ellas la persona de cada actor al menos (en beneficio o perjuicio del resultado)?” (ib., 254 a 256).

Aunque también hay voces contrarias a esa libertad interpretativa en el teatro como la de Thomasseau. Esto nos demuestra que el conflicto es parecido en ambas materias. Jean-Marie Thomasseau nos dice: “Durante la representación de un texto, subsiste la posibilidad, para el director de escena, de suprimir, añadir, modificar, matizar e interpretar las indicaciones para-textuales. La posición de este analista es radicalmente opuesta. Desde el momento en que ha aceptado hacerse cargo de un texto, cualquiera que sea, no puede cambiar un ápice. Nuestro punto de partida se fundamenta sobre la consideración de que el para-texto es depositario de la misma respetabilidad ‘literaria’ que el texto dialogado” (ib., 92).

El mundo del teatro, como se ha visto, aunque ha tenido épocas de creer en la necesidad de fidelidad al texto, asume por lo general la existencia de una abrumadora cantidad de elementos que también están *diciendo* (aportando significado) más allá del propio texto. En el mundo de la música también se debería percibir esa multitud de factores que están en juego y que todos (y no solo uno) son importantes y parte de la comunicación que pretende la propia obra.

Para el mundo del teatro parece que éstas han podido ser las razones, pero una vez asumidas han servido para abrir las puertas de la libertad interpretativa. La mayor parte de los directores escénicos no se plantean en absoluto el respeto al libreto original, ni a la que fuera la primera representación, ni al deseo del escritor, ni al gusto del público; sí quizás algo más al que consideran el sentido propio de la obra pero que es, casi siempre una apuesta de libertad interpretativa del propio director. Y es curioso que, a diferencia del mundo musical, todos los críticos y el público en general aceptan esta situación sin rechistar, asumen que no son

conservadores de la tradición sino individuos creativos que utilizan la obra de un escritor anterior para expresarse ellos mismos.

F) INTERPRETACIÓN ADAPTATIVA

Indudablemente, uno de los criterios que se han utilizado –no siempre sin controversia– a la hora de interpretar una obra, ha sido el de adaptarse al gusto de los receptores, esto es, al gusto o estilo que el público, los críticos y el propio sector profesional, de una manera velada o consciente, imponen. Muchos intérpretes ante las diversas opciones que han tenido en momentos determinados de su ejecución musical o en toda ella, han optado por ajustar la interpretación a lo que presuponen que más le apetece a los demás.

Los cantantes solistas de ópera, v. gr., que han mantenido notas agudas de cadencias finales más tiempo del que 1) establecía la partitura, 2) se hacía en la época, 3) propuso el compositor, 4) la obra por sus propias tensiones musicales solicitaba, e, incluso, 5) al propio intérprete le apetecía, han utilizado como criterio el de adaptarse a lo que creen que los oyentes desean.

El criterio de adaptabilidad al gusto reinante no es observado desde este trabajo de manera peyorativa. A lo largo de la historia de las interpretaciones musicales ha sido mucho más frecuente de lo que podríamos en un primer momento imaginar, siendo la aceptación de que el intérprete se debe a *su* público una visión enormemente extendida. La elección de los repertorios, la expresividad de los fraseos, los finales contundentes, los gestos exagerados, han sido y son moneda común entre los intérpretes.

Sin embargo, en los ámbitos cultivados, se asume con cierta normalidad que los artistas se deben al arte y a su compromiso con él y no

al público al que, de alguna manera, hay que enseñar, educar y arrastrar hacia la modernidad o la ortodoxia de lo bien hecho.

No obstante, el criterio existe.

Y seguro que a él también se ven abocados muchos intérpretes de la más pura ortodoxia porque saben que *su* público también espera de ellos un purismo musical que, posiblemente, no siempre sea de su gusto.

La importancia de los espectadores en el proceso re-creativo ha sido sagazmente reconocida por Gadamer que explica la relación obra-intérprete-público como un juego, de manera similar a como ocurre en el teatro. “También la representación dramática es un juego” –dice–. “El drama, aunque lo que representa sea un mundo *completamente cerrado* en sí mismo, está como abierto hacia el lado del espectador. Sólo en él alcanza su pleno significado. Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Es más, el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su ‘intención’, no es el actor sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad. [...] Lo que ocurre al juego como tal cuando se convierte en juego escénico es un giro completo. El espectador ocupa el lugar del jugador. Él, y no el actor, es para quien y *en quien* se desarrolla el juego (Gadamer, 1960, 153). “El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente” (ib., 160).

Gadamer también reconoce que “el espectador de hoy no sólo ve de otra manera, sino que ve también otras cosas” (ib., 198), lo que afecta de manera directa a cualquier intento de trasladar un mensaje desde un texto original al público. El intérprete, según esto, no puede despreciar la distinta

percepción del público porque toda ejecución musical conlleva un diálogo con algún receptor.

Existe una situación muy significativa que sirve para ejemplificar este hecho. Para la mayor parte de los compositores del pasado (llamemos pasado a cualquier época anterior al fonógrafo) por lo general era impensable que el público oyera la pieza musical que interpretaban más de una vez en su vida. Y casi siempre cuando la escuchaban era una primera vez. Los compositores, que asumirían este hecho con gran naturalidad, cuando deseaban proponer un juego de sorpresas dentro del propio discurso musical, establecían la obligatoria repetición de las secciones (sobre todo la de la exposición) para que el oyente memorizara en la medida de lo posible esa parte sobre la cual más adelante se iban a construir variaciones que iban a ocasionar sorpresa, porque el oyente esperaba la repetición exacta del pasaje y no sabía cómo sería transformado en el desarrollo. El primer movimiento de la *Sinfonía n.º 40* de Mozart, en Sol mayor, de todos conocida también establece la repetición de toda la exposición. Sería absolutamente legítimo y comprensible que un director decidiera no hacer la repetición de la exposición porque sabe que la mayor parte del público sin duda alguna conoce ese pasaje y sería capaz de canturrearlo sin equivocarse. Como vemos, esta no aceptación de las instrucciones del compositor estarían justificadas por causa del público y no del intérprete.

Antoine Hennion, profesor de Investigación en el Centro de Sociología de la Innovación de la École National des Mines de París y autor de *La pasión musical* nos dice que el público actual y la búsqueda de su placer se imponen en la interpretación actual. “Para unos” –dice–, “la verdad histórica del siglo XVIII debe imponer su ley a los intérpretes y a los melómanos actuales que, como en el espectáculo, se abandonan en la oscuridad, en un siglo XX ausente del montaje: el enfoque musicológico, al

intentar reconstruir el gusto por una música desaparecida, ignora nuestro siglo consumidor en nombre de la fidelidad a los siglos productores. Según los defensores del enfoque modernista, nos apoyamos, al contrario, de todas formas en nuestro siglo, *volens nolens*, para apropiarnos según nuestras necesidades de un repertorio antiguo; tal enfoque, al dar la prioridad al gusto del aficionado actual, opta por el consumidor y, en la polémica, se descubre sociologista: los gustos modernos producen los objetos pasados; el público actual (incluso a través de los comerciantes que lo cortejan) es quien impone su ley a un objeto impreciso, que es lo que se pretende que sea: el siglo XVIII actualizado para nuestro placer, del mismo modo que el XIX reconstruyó una Edad Media a imagen de su propio Romanticismo” (Hennion, 1993, 32).

Hay quienes se asustan y rechazan la influencia del público sobre los usos interpretativos “Intérpretes y oyentes, también ellos fatalmente ‘intérpretes’, que, en cuanto público que paga, tiene una funesta influencia sobre la práctica interpretativa con sus ‘ideas sobre el arte’ ” (Metzger y Riehn, 1979, 67).

Pero hay quienes como Alan Curtis, director y musicólogo estadounidense, mantienen un continuo diálogo y una continua preocupación por el público y por hacerle más entendible las obras. De hecho el fue el primero que editó y acercó al público las óperas de Jommelli y Cesti; estamos hablando de un país que, v. gr. tiene la costumbre de cantar traducidas las letras de todas las óperas. Esta, por otra parte, es una costumbre muy antigua que se hacía en los principios en toda Centro-Europa. Y no sólo eso sino introducir arias de unas óperas en otras –¡incluso de autores distintos!– porque el público lo reclamaba. Curtis, en su ámbito dice casi lo mismo: “¿Y por qué no podemos reducir si el público prefiere un aria más corta? “ (*Goldberg*, 25, 2003, 56).

Es muy curioso observar que aunque este criterio es frecuentemente utilizado –y se le da más prioridad de la que aparentemente pueda parecer– a veces resulta de difícil reconocimiento por parte de los intérpretes, por lo que es muy complejo encontrar pruebas testimoniales de su existencia.

-COROLARIO SOBRE LOS SEIS CRITERIOS

De manera más inconsciente o más razonada, de manera más clara o confusa, todo intérprete juega en su aplicación diaria con los seis criterios anteriores. Estos criterios podrían surgir, indudablemente, de un proceso de cuestionamiento del propio profesional que ha de reconstruir una obra musical que tiene ante sí en formato partitura. Lo normal es que los intérpretes utilicen varios de estos criterios a la vez o alternativamente, o que fluctúen a lo largo de su profesión, otorgándoles mayor importancia a unos que a otros según los condicionantes de cada momento y los problemas que hayan de resolver.

II PARTE: ELEMENTOS QUE CONDICIONAN EL RESULTADO SONORO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

*“El acto que la conserva [a la música], que la transmite, está fatalmente ‘corrompido’ por las infinitas variables ligadas al acto de tocarla. Lo que ha condenado al mundo de la música a un eterno complejo de culpa que es extraño a las otras regiones del arte es que se teme constantemente traicionar el original porque se tiene el sentimiento de que es una manera de perderlo para siempre”
(Baricco, 1992, 33).*

Una vez analizados los distintos criterios posibles que los intérpretes pueden utilizar para tomar opciones sobre cómo quieren plantearse la reelaboración del texto musical, vamos a presentar en esta parte del trabajo un listado de muchos de los elementos que condicionan o pueden ser modificados y que darán como resultado variaciones en las interpretaciones de una misma pieza (partiendo de la imposibilidad, como ya se ha dicho antes, de que dos interpretaciones iguales, ni aún realizadas por el mismo intérprete, sean posibles). El listado de estos elementos diferenciadores, por tanto, podría ser ilimitado, sobre todo en lo que respecta a las variaciones personales que entre los intérpretes se pueden dar: desde su edad, formación y cultura, hasta que el día del concierto esté enfermo, enfadado o triste. Intentar exponer un listado de estos elementos es, por tanto, meramente orientativo, pero es cierto que de estas circunstancias que vamos a enumerar los intérpretes y analistas hablan habitualmente.

En la interpretación musical de una obra determinada pueden afectar multitud de factores que, a la postre, son los que la condicionan. Estos son:

A) LOS QUE AFECTAN A LOS INTÉRPRETES

1. La edad de los intérpretes

Es indudable que la madurez técnica y vital de un intérprete afecte a su concepción de la obra. Ningún repertorio podría prohibirse por la edad, ni el público (o el propio intérprete) tendría que rechazarlo, pero parece de sentido común que ciertos repertorios responden a una visión del compositor que implicaba, también, una cierta concepción del mundo. Esto podría ser un problema si considerásemos que lo importante es reconstruir la idea del compositor (criterio subjetivo).

Dirigir un *Requiem* sin haber vivido la separación definitiva que significa la muerte (y sin temerla suficientemente por ser muy joven, por ejemplo) o dirigir una ópera de Wagner o tocar alguna de las últimas sonatas de piano de Beethoven teniendo una corta edad; o, por el contrario, dirigir un *Stabat Mater* de Pergolesi o tocar una serenata que Mozart compuso con 14 años siendo un intérprete senil, modifica indudablemente el resultado de la obra. Deschaussées confirma esta visión: “Si el intérprete es totalmente consciente, se abstendrá de tocar a la edad de veinte años los últimos *opus* [de Beethoven]. Por mucho talento que tenga, debe comprender que para tocar las variaciones de la sonata *opus* 111, por ejemplo, es preciso haber muerto y resucitado varias veces... Únicamente la madurez, la experiencia humana y la evolución espiritual nos autorizan a abordar esas páginas” (Deschaussées, 1988, 39). Es radical, pero muestra un sentido muy extendido por el cual, evidentemente la edad del intérprete afecta en el resultado sonoro de una obra.

2. La configuración física de los intérpretes

Independientemente de la edad, la configuración física nos condiciona a todos para más cosas de las que en un principio podríamos pensar. En este mismo sentido afecta a los intérpretes musicales. Las voces, por ejemplo, su tímbrica, su tesitura, están condicionadas por su constitución física: el tamaño de su caja torácica, la configuración de su cráneo para dar juego a los resonadores del paladar; incluso la densidad ósea modifican la vibración que los huesos de un cantante emite. Los instrumentistas, aunque en menor manera, también están condicionados por su físico. El tamaño y fortaleza de sus manos, su agilidad; los pulmones de un instrumentista de viento, la formación de sus labios. Y por encima de todo esto, claro está, algo que también es físico: la calidad de su percepción auditiva.

Dos intérpretes con similar edad y formación pero con distinta configuración física fácilmente distanciarán sus interpretaciones entre otras muchas posibles razones por su estructura física.

3. La capacidad técnico-musical de los intérpretes

En una profesión donde el dominio de la técnica interpretativa es la base para poder comenzar a plantearse retos superiores, las capacidades personales son base indispensable y barrera condicionante para obtener unos resultados u otros.

Ser un gran instrumentista o cantante depende fundamentalmente de las posibilidades técnicas. Una vez que se disfrutan de éstas (dentro de poseerlas también hay muchas diferencias), ha de comenzarse un trabajo más intelectual o sensitivo que diferencia las carreras de los intérpretes.

En una gran orquesta, por ejemplo, aún habiendo un altísimo nivel, las capacidades técnico-musicales crean, no obstante, diferencias que implican, a menudo, un lugar de mayor o menor preponderancia dentro de

la propia plantilla. Estas capacidades no sólo se han de poseer sino que se han de mantener.

Para una gran interpretación en la que el músico desee aportar una lectura especial necesita dominar esos recursos para poder ser realmente dueño del proceso de re-creación.

4. El carácter o temperamento de los intérpretes

Quizás heredado del pensamiento Romántico, ha sido moneda común la asunción de que la personalidad del intérprete podía –y en muchos casos, debía– incorporarse a los rasgos propios de la obra que se tocaba o cantaba. Este único detalle implica la imposibilidad de que dos interpretaciones sean iguales o que se pueda reconstruir una ejecución determinada como se hizo en los comienzos de su creación.

Las percepciones internas de los intérpretes han afectado desde siempre. Ya lo reconoce así Lang cuando nos habla de los adornos en la época Barroca: “Desde luego no pudo haber ningún uso de las apoyaturas consistente o estandarizado porque dependían de los sentimientos de los ejecutantes y de su simpatía con los pensamientos no expresados por el compositor” (Lang, 1997, 258).

5. La procedencia geográfica y, por tanto, cultural de los intérpretes

Todo lo que configura a una persona puede afectar a su ejercicio artístico, sin duda, ya lo estamos comprobando. La cultura en la que todos los seres humanos estamos inmersos nos condiciona, crea una serie de códigos que colorean nuestra visión del mundo y de la realidad y que afectan a nuestra tarea artística. Nada nuevo estamos diciendo¹. Fabio Biondi habla de esto

¹ A este respecto pueden verse textos básicos de Antropología Cultural como: HARRIS, M. 1983. *Cultural Anthropology*. Harper & Row, Inc., ed. cast.: *Antropología Cultural*, Trad. Vicente Bordoy y Francisco Revuelta. Alianza Editorial. Madrid, 1990; 1985 *Culture, People, Nature. An Introduction to General Anthropology*. Harper & Row, Inc., ed. cast.: *Introducción a la Antropología General*, Trad.

en una entrevista para *Goldberg*: “Consulté manuscritos, comparé fuentes, analicé anotaciones del compositor sobre las partituras y concreté los matices. Todo ello me llevó poco a poco a delimitar mi propia identidad cultural. No puedo tocar como un nórdico: ¡mi sensibilidad es latina!” (*Goldberg*, 21, 2002, 36). Estas expresiones son de uso habitual en periódicos y revistas al referirse a los intérpretes de música clásica. Pueden ser excesivas, quizás mitifican la procedencia de los intérpretes, como si todos los latinos fuéramos sensibles, todos los coreanos insensibles y autómatas, y todos los ingleses fríos y refinados. Esto puede estar exagerado, pero es indudable que en cierto modo afecta en mayor o menor medida, aunque hay que unirlo a todos los otros elementos de los que estamos hablando.

6. La formación intelectual de los intérpretes

El pensamiento ilustrado otorgó mucha importancia a este aspecto que aún hoy es reconocido, aunque no es el más comentado de los hasta ahora referidos. Brendel, por ejemplo, deja patente que “cuanto más se sabe de todo, mejor se toca el piano”². Y la pianista francesa Deschaussées lo ratifica: “Un intérprete digno de este nombre debe, pues, impregnarse necesariamente de una cultura general y musical, terreno propicio para la recreación de las obras. [...] Los intérpretes que han alcanzado el nivel de maestros fueron pozos de ciencia, verdaderas enciclopedias vivientes que habían asimilado una inmensa cultura, luego reflejada en sus interpretaciones” (Deschaussées, 1988, 36 y 37). Pero también ha habido y hay ejemplos de lo contrario: puros mecánicos del instrumento que aderezando su técnica con su sensibilidad han conseguido grandes logros

Juan Oliver Sánchez, Vicente Bordoy y Oscar Bordoy. Alianza Editorial. Madrid, 1987; GEERTZ, C. 1973 *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc., Nueva York. Ed. cast.: *La interpretación de las culturas*, trad. Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa. Barcelona. 1988; entre otros muchos.

² *El País*, 6-XI-02, 38

musicales. Muchas veces, el mundo del arte se ve impelido por el mito de la formación intelectual, porque se quiere creer el aserto del que habla Brendel. Pero hay casos de niños prodigios aplaudidos por toda la Europa del XVIII, por ejemplo, instrumentistas y cantantes de enorme “sensibilidad” y técnica que han sido admirados por todos. No obstante, una alta formación intelectual del intérprete, en casos normales, sí que debería servir para comprender la obra de una manera más profunda del que posee una formación menor, y esto a su vez debería percibirse en la propia interpretación.

7. La creencia religiosa de los intérpretes cuando la música que se interpreta es religiosa

El director musical Philippe Herreweghe dijo recientemente en una entrevista: “Creo que los textos de las cantatas religiosas de Bach son maravillosos, y no podría interpretarlas si no creyera en esos textos y los sintiera” (*Goldberg*, 16, 2001, 46). Esta es una cuestión de peso que hace reflexionar a muchos intérpretes porque en el fondo no son conscientes de que están utilizando unos criterios muy determinados de acercamiento a la obra musical. Si se utiliza el criterio objetivo (buscar el sentido de la propia obra) o si se utiliza el criterio subjetivo (intentar interpretar la obra como la deseaba su autor), incluso el historicista, podría existir una gran preocupación por parte de los intérpretes no religiosos o pertenecientes a otras religiones cuando se tratase de interpretar una obra sacra. Pero si los intérpretes se orientaran a dar más valor al criterio de libertad o de preocupación por lo que el público desea, veríamos que esta preocupación no lleva a ninguna parte.

Mayoritariamente, suele haber en todo intérprete, una intención de acercarse al espíritu de la obra en mayor o menor medida, y en las obras religiosas ese espíritu puede entrar en franca contradicción con las

creencias del músico ejecutante. Muchos intérpretes que no comulguen con los principios rectores de las obras religiosas que tocan, cantan o dirigen, optan por intentar comprender lo que sí significó ese sentido religioso para el compositor e, intentando ponerse en su piel, la ejecutan *como si* ellos estuvieran comprendiendo su significado trascendente (y a lo mejor lo hacen).

Andrew Carwood, Director asociado de uno de los grupo vocal más destacados del Reino Unido, The Cardinal's Musick, refiriéndose al tema de las voces infantiles valora positivamente el entendimiento desde la misma fe de los intérpretes con relación al autor de la obra a interpretar: “Otra cuestión relacionada con la actual práctica interpretativa: el peliagudo tema de las voces infantiles. [...] Es sabido que, en la actualidad, la voz de un tiple puede cambiar varios años antes que en tiempos de Bach. Los niños que asistían a la Thomasschule de Leipzig podían tener la esperanza no sólo de conservar su voz sin cambios hasta los 18 años, o incluso más, sino también (cosa igualmente importante) la de alcanzar una madurez y un nivel de educación luterana sin equivalente en el momento presente. En otras palabras, cuando los niños de Bach cantaban sus cantatas no poseían tan sólo una formación y una experiencia musical considerablemente mayores, sino también una educación que les permitía entender lo que estaban cantando. Por tanto, es difícil eludir la conclusión de que una soprano que se ha tomado la molestia de asimilar los textos de las arias que interpreta es en general preferible, en cuanto a emotividad y musicalidad, a cualquier niño, fuera de los más excepcionales. Se trata de un compromiso adoptado hoy por muchos relevantes directores de obras de Bach, y es probablemente la mejor respuesta a un problema insoluble” (Goldberg, 13, 2000, 60).

No sabemos en qué medida actuar, pues, *como si* se fuera religioso sin serlo puede diferenciar una interpretación musical de otra realizada por

músicos creyentes; pero, sea como fuere, parece que podría ser un factor a tener en cuenta para comprender la dificultad del papel de los intérpretes y para comprender lo difícil que es hacer una interpretación auténtica.

8. El estado anímico y físico de los intérpretes

De la misma forma que el cuarto punto hacía referencia al carácter o temperamento de los intérpretes como formas de ser estables de ellos, existen infinidad de pequeños elementos circunstanciales que podrían afectar a una interpretación determinada, de la que apuntaremos sólo unos pocos. El estado físico, la salud del intérprete, afecta sin duda al ejercicio de su profesión. Una tarde en la que la voz no esté clara, un instrumentista que padezca una transitoria subida de temperatura, un malestar físico de cualquier tipo, afecta a la interpretación de esa determinada ejecución.

Del mismo modo, un problema de la vida diaria del músico, un revés que le afecte a lo emocional o, por el contrario, una gran noticia, un estado de alegría por razones externas o internas al intérprete afectan a su trabajo como recreador de partituras.

9. La remuneración de los intérpretes

Puede parecer baladí, pero en un momento histórico como el actual donde proliferan las actuaciones de solistas, pequeños grupos u orquestas no institucionales, la remuneración que reciben orienta a los intérpretes sobre el nivel de seriedad con el que se deben tomar la representación en concreto. Aunque se espera que todo profesional intente hacer su ejecución siempre de la mejor manera posible, es innegable que esta percepción que el dinero les da sobre su actuación les obliga interiormente en mayor medida a exigirse más o menos según la ocasión.

Más allá de esto, la remuneración de un profesional o semi-profesional, representa también para la sociedad el grado de estima en que

se tiene a la profesión e incluso el público proyecta una actitud distinta sobre los intérpretes según hayan pagado más o menos la entrada del propio concierto. Todo, como se ha dicho antes, afecta a las interpretaciones públicas.

10. El conocimiento teórico, formal y armónico de la obra a interpretar

Ya lo decía Adorno: “El conocimiento que el director de orquesta posee de todas las posibilidades entre las que puede elegir corrige la presunta naturalidad espontánea de la estrecha corriente de las representaciones compositivas primarias” (Adorno, 1960, 89).

Muchos músicos pueden poseer magníficas dotes técnicas para trabajar con su instrumento, pueden tener conocimiento de otros campos, pero el conocimiento teórico y formal de la obra le aporta datos importantes para conocer su sentido interno, y, por tanto: ser consciente de su estructura, sus procesos armónicos cadenciales y modulatorios, los distintos planos de su textura, la distribución de sus melodías (si las hubiere), el juego de orquestación empleado por el compositor (si se tratara de una obra de conjunto)... los elementos, todos, que el análisis musical puede clarificar de una obra, podrán llevar a aportar datos interesantes para una más compleja comprensión e interpretación. Aunque también se han dado ejecuciones valiosísimas sin este conocimiento.

11. El conocimiento del sentido de la obra a interpretar (si la tuviere)

“En las fechas de la primera grabación [de la *Pasión según San Mateo*]” – cuenta Herreweghe– “me concentraba mucho en el estilo (adornos, articulación, retórica, todo ese tipo de cosas), mientras que los instrumentistas se concentraban en tocar afinadamente. Todos hemos progresado desde entonces, y ahora, cuando dirijo a Bach, me intereso más por el significado de su música. Hace quince años me preocupaba mucho el

discurso y la pronunciación, pero ahora hemos dominado el lenguaje retórico e intentamos concentrarnos en lo que decimos” (Goldberg, 16, 2001, 46). Más allá, pues, de las formas y el estilo, como se ha comentado también en el apartado religioso, el conocimiento del sentido, no de los signos, sino del objetivo para el cual el compositor pensó la obra en cada una de sus partes o en su totalidad, puede ayudar a modificar el resultado de la interpretación de la que se haría sin ese conocimiento o con un conocimiento menguado.

12. El conocimiento y aceptación o no del gusto de la época

Entre los muchos conocimientos que el intérprete puede tener de los datos históricos –cada uno de los cuales afecta en cierta medida a la mayor o menor capacidad de imitación de lo que la obra fue en un principio–, el conocimiento del gusto de la época puede tener gran relevancia si se quiere adecuar a su estilo.

13. El distanciamiento histórico con la época de procedencia de la obra

Parece evidente que no es lo mismo que un alumno de Stravinski se plantee dirigir una de sus obras, que se plantee dirigir una obra de Charpentier, por ejemplo. El acercamiento temporal a los estilos y gustos de una época debe ayudar a comprender mejor lo que se hizo y cómo se hizo, siempre que al intérprete le preocupe, porque también puede serle indiferente y, como se ha propuesto en el apartado E) de los criterios de interpretación, decida usar la obra como expresión de su libertad creativa.

14. El número y forma de los ensayos

Cuando los historicistas se plantean reconstruir la obra tal como fue representada en su época es interesante hacerles ver que en ámbitos que no eran, en su mayoría, profesionales, los resultados debían ser bastante

deficientes. Gülke habla de esto con relación a la preparación de una sinfonía de Beethoven: “Para el estreno de la Novena Sinfonía se hicieron dos ensayos de orquesta –ambos con *particelas* escritas a mano y, como es natural, defectuosas” (Metzger y Riehn, 1979, 50). Hay que imaginarse cómo podrían sonar esos conciertos que hoy se trabajan, por lo general, con mimo y esmero. Por otro lado, no cuenta Gülke que “En los conciertos con solista [en el siglo XVIII] quedaba completamente excluida la presencia del director” (ib., 50), cesión que jamás haría hoy en día un director por más historicista que fuera.

Es evidente que la forma de trabajar en los ensayos y el número de ellos, afecta a los resultados del concierto (yo mismo he visto a Odón Alonso³ hacer en sólo tres horas el único ensayo de *La pasión según San Mateo* de J. S. Bach, cuando la obra, como es sabido, dura más de esas tres horas). La pericia, inteligencia y musicalidad de los músicos permiten una mejor o peor utilización del tiempo de ensayos. Hoy en día, muchos grupos, incluso de los más reputados y con fama de ser perfeccionistas, trabajan con pocos ensayos y con mucha lectura a primera vista. Hogwood lo cuenta: “Muchas de las personas dedicadas a la interpretación histórica llevan ya tiempo tocando en función de esos criterios [historicistas]. Profesionalmente saben cómo hacer que su música suene novedosa, pero al cabo de un tiempo, si uno repite la operación, comienza a obtener resultados idénticos. En Europa hay además una costumbre de hacer las cosas previa llamada de teléfono, ensayo y concierto, que contribuye a unos planteamientos por los que se obtiene ‘un estilo para todo’. Los instrumentistas ingleses tocan con conjuntos tan distintos que es bastante raro que algún grupo suene realmente extraordinario” (Goldberg, 27, 2004, 52).

³ Odón Alonso era, entonces, director de la Orquesta Ciudad de Málaga.

15. El público presente: su número, su actitud

El espectador forma parte de la propia interpretación. “El juego representado” –nos dice Gadamer– “es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente” (Gadamer, 1960, 160). Al referirnos al criterio adaptativo (el F) ya hemos hablado de las posibilidades que tiene de afectar al intérprete la presencia de público y sus preferencias. En ese apartado mencionábamos que el intérprete podía llegar a tomar dediciones estéticas de carácter interpretativo forzado por la sensación de lo que él creyera que al público le apetecía. Este elemento diferenciador del que ahora hablamos no afecta al criterio sino al producto en sí, sea cual fuere el criterio, porque puede afectar al intérprete en escena o porque puede afectar a las condiciones acústicas de la sala. Las condiciones acústicas cambian según el mayor o menor número de público presente; y su actitud más o menos respetuosa, más o menos atenta, producirán en el intérprete también un efecto. Esta circunstancia se ha dado en todos los tiempos, de ello nos habla Van Nevel: “No hay que olvidar que esta música es siempre música de corte: de príncipes, señores o prelados. En aquella época [el Renacimiento] el número de oyentes era muy reducido, de cinco a veinte personas. No había necesidad alguna de proyectar las voces hasta el fondo de una sala de conciertos” (*Goldberg*, 23, 2003, 50).

16. Edición

También hablamos en los criterios de interpretación de la interpretación literal, que implicaba el intento de una fiel representación de los signos escritos en la partitura. Este elemento del que ahora hablamos, la edición, sin embargo, se refiere a lo que la partitura base puede condicionar de por sí la interpretación del músico que la lea, sin entrar en el grado de mayor o menor respeto que él quiere otorgarle.

Las partituras han sido fuente de “verdad” desde la que se partía para todo el proceso de recreación, sin embargo, pueden estar llenas de errores o elipsis, provocadas, éstas, como se ha dicho anteriormente, por prácticas en las que el compositor, por conocer la obra, no lo anotaba todo. Todo esto puede condicionar el resultado de la interpretación. Lang nos confirma estos errores: “Hay numerosos aspectos, sobre todo los que se refieren al uso de los instrumentos originales en las interpretaciones de hoy en día, que no están lo suficientemente explicados o que incluso están malinterpretados. Las fuentes literarias suelen ser poco fiables. El *Musica getutscht* (1511) de Virdung, la primera obra impresa que trata de los instrumentos musicales y uno de los primeros tratados en lengua vernácula, aunque ha sido durante mucho tiempo una fuente documental respetada, ha demostrado ser imprecisa y poco fiable a la luz de los modernos estudios. Un ejemplo más egregio es el de una famosa carta atribuida a san Jerónimo en la que se describen los instrumentos mencionados en la Biblia. Esa carta la han citado desde el siglo IX en adelante muchos teólogos y musicógrafos [...]; sin embargo, la carta resultó ser espuria y los instrumentos descritos inexistentes, en su mayoría” (Lang, 1997, 238).

B) LOS QUE AFECTAN AL TIMBRE

17. Material del que está construido

Para los instrumentistas, la calidad del material con el que están contruidos sus instrumentos afecta de manera determinante, por lo general, al resultado sonoro de su interpretación. El material que afecta al sonido no sólo es el del instrumento en sí sino, también, el de todos sus accesorios: para los instrumentistas de cuerda, por ejemplo: el material del que esté hecho el puente, el arco y las crines del arco, las cuerdas y hasta el plástico, madera o tejido de la barbilla (los que la llevan). Los materiales favorecen o entorpecen la propagación del sonido y su mayor pureza, calidad y

ensamblaje, suele propiciar un color más puro. De esto nos habla el violagambista Paolo Pandolfo: “Otra cosa que también ha sido una involución es la utilización masificada que se ha hecho desde los años 30 de las cuerdas de metal. Esto cambió mucho el color de las orquestas. La ventaja es muy clara: se obtiene una afinación más estable y unas cuerdas más sutiles, flexibles, más finas, que duran más... Pero esto ha actuado como un *dolby system* puesto a las orquestas. Los vientos siguen después, las cañas son cada vez más fuertes y se pierde su individualidad, ya no sabes si es un oboe o un clarinete” (*Goldberg*, 12, 2000, 36). El aumento del volumen de las orquestas, por ejemplo, del que nos habla Pandolfo ha condicionado no sólo el resultado sonoro de las propias orquestas sino sus propias posibilidades expresivas, dificultad de equilibrar planos y, por supuesto, la dificultad de equilibrio con los cantantes que se vieron obligados, históricamente, ha inventarse técnicas que les permitieran mantener el duelo sonoro con las orquestas de instrumentos evolucionados.

18. La construcción del propio instrumento.

Además del material, es evidente que las técnicas de construcción del instrumento modifican y condicionan su sonido. La elección de un instrumento más antiguo en detrimento de los más modernos ha soportado y soporta una gran polémica. “El criterio cardinal de interpretación” –nos dice Lang– “suele ser el uso de instrumentos de la época de la composición, sin los artilugios que se pusieron en uso tras la época en cuestión. Aunque para muchos de nosotros resulta raro, incluso a veces desagradable, el sonido de los instrumentos antiguos tal y como se los toca hoy, sobre todo las cuerdas sin *vibrato* y con una afinación baja, el principio parece en un primer momento tan evidente que se duda en despreciarlo. Sin embargo, no puede admitirse que, pese a lo que dicen muchos, la autenticidad y la integridad estilística exijan continuar con el

uso de ‘instrumentos originales’, por muy obsoletos y poco manejables que sean. [...] Lo cierto es que unos pocos instrumentos originales están conservados en bastante buen estado y que se hacen réplicas excelentes con la ayuda de la moderna investigación y de los oficios artesanos; pero todavía no sabemos exactamente cómo se tocaban esos instrumentos ni cómo sonaban esos conjuntos” (Lang, 1997, 210).

Para Lang, la negación del progreso es una gran afrenta: “El único rasgo de la milenaria historia de los instrumentos musicales es el deseo de progreso. Los fabricantes de instrumentos de todas las épocas buscaron la mejora de sus obras para poder proporcionar un sonido mejor y más plano para los compositores y para satisfacer las exigencias de los ejecutantes en cuanto a mecanismos mejorados (Carl Almenröder en su tratado sobre el fagot (1817) dejó escrito: ‘Es imposible que los compositores conozcan los aspectos técnicos de todos los instrumentos, de modo que a los constructores de instrumentos les queda el hacer lo posible para que esos pasajes difíciles puedan tocarse mediante una construcción mejorada’). Lo hicieron alterando las cajas de los instrumentos de viento, añadiendo llaves y válvulas y colocando las lengüetas en posiciones más favorables. Fueron espectaculares, sobre todo, las mejoras en la calidad del sonido de los instrumentos de la familia del violín” (ib., 239) y, después de tanto esfuerzo, parece querer decirnos, tiramos por la borda todos esos avances y volvemos a los orígenes.

Pero también hay quién se opone a los avances: “La viola” –dice Pandolfo– “luchaba por conquistar su sitio en la música ‘moderna’ y se ponían cuerdas más fuertes. Y eso es lo que está pasando ahora en Europa, donde hay gambistas que ponen cuerdas cada vez más gruesas para sonar casi como un violonchelo, y eso me hace sonreír porque no tiene sentido. La viola es otra cosa” (Goldberg, 12, 2000, 38).

19. Tamaño (dentro de su especie)

Aunque muchas personas creen que los instrumentos de un mismo nombre tienen el mismo tamaño, no siempre es cierto. Sobre todo, los instrumentos de cuerda son susceptibles de tener tamaños ligeramente distintos. Su tamaño, indudablemente, condiciona su sonido. Y la elección, por tanto, del tamaño del instrumento afecta.

En los instrumentos de percusión también se nota mucho su tamaño.

También afecta, como hemos comentado más arriba, el tamaño corporal del cantante.

20. Utilización de voces blancas de niños, de mujeres o de contratenores

“Mattheson declaraba que entre las exigencias más importantes de una buena interpretación están ‘el número y la selección de los cantantes e instrumentistas, el sonido puro de todos ellos y los apropiados ensayos’ ” (Lang, 1997, 229).

De la misma manera que en los instrumentos, la elección de un tipo u otro de voces para los mismos papeles condiciona el resultado sonoro. Papeles de Alto en obras de Bach (y en la mayoría del repertorio Barroco), por ejemplo, pueden ser interpretados por niños, por mujeres o por hombres usando la tesitura de contratenor. Esta elección, indudablemente, condiciona el resultado sonoro. Con las voces de niño, y por lo general de contratenor, las orquestas o grupos instrumentales que acompañen no pueden ser demasiado potentes porque los taparían. “El director que la dirija en la actualidad [la *Gran misa en si menor* de Bach]” –dice Harnoncourt– “debería tener claro el comprometido carácter de todas sus decisiones. Una reducción del tamaño del coro o de la orquesta ya no comporta ninguna mejora en el equilibrio, puesto que todos los instrumentos han sufrido unos desarrollos y unas transformaciones tan

profundos durante los últimos doscientos años que presentan unas condiciones completamente nuevas” (Harnoncourt, 2001, 242). Como se ve, cualquier pequeña decisión condiciona el resultado más de lo que podría parecer en un principio. Algunos autores no comprenden que aún hoy se utilicen niños o contratenores en vez de mujeres, sobre todo cuando –alegan– ni en la propia época eran apreciados: “En 1602, Viadana, en el prefacio a su *Cento concerti ecclesiastici*, advirtió sobre el uso de chicos que ‘en su mayor parte cantan con poca gracia... no hay dinero que pueda comprar una buena soprano natural’ ” (Lang, 1997, 229). El autor que hace esta referencia, critica que siga empleándose a varones para voces de mujeres cuando su prohibición fue por causas religiosas: “La exclusión de mujeres de los coros no fue un hecho musical sino *teológico* ha tiempo abandonado; y, sin embargo, suelen seguir interpretándose las grandes obras dramáticas corales en las que las voces de contralto y soprano las cantan muchachos en nombre de la fidelidad a los hechos históricos. Se trata sencillamente de una rendición del instinto y del juicio musicales a condiciones ya superadas” (ib., 212). “Los que no admiten coros mixtos en la música antigua por mor de la autenticidad histórica verdaderamente no les importa la música, sino sólo la historia documentada. ¿Pero cómo pueden abogar por prácticas basadas en ideas reprensibles [como la exclusión social de la mujer o la castración de niños cantores] y ha tiempo desacreditadas personas con sentido común? [...] Cantar hoy la *Pasión según San mateo* o el *Requiem* de Mozart con chicos en el coro en lugar de con mujeres, como se está haciendo sobre todo en los discos ‘correctos’ históricamente” –continúa diciendo Lang–, “no es otra cosa que una posición dogmática de anticuario. [...] El canto en falsete es artificial, forzando el tono por encima del alcance natural de los tenores, con un volumen y una calidad de tono grandemente limitados. Ya a principios del siglo XIII se expresaron objeciones al canto en falsete cuando, entre otros,

Roger Bacon ponía reparos a los falsetistas por ‘falsear la armonía masculina’. En el siglo XVI los críticos se mofaban del estrecho margen de expresividad de los falsetistas así como de la falta de variedad dinámica y de color en sus voces. Con el uso de los muchachos y el reino de los castrados fue disminuyendo lentamente su utilidad hasta desvanecerse, aunque el movimiento *Männerchor* (coro de hombres) del siglo XIX en Alemania la revitalizó. [...] A finales del siglo XVIII ya era completa la victoria de las contraltos femeninas [sobre los falsetistas o muchachos]. Resulta difícil comprender [...] por qué intentamos deshacer ahora este desarrollo tan satisfactorio reemplazando el alto natural por la voz artificial del contratenor” (ib., 228 a 231). Y confirma esta opinión Van Tassel: “Es significativo que, cuando no contaba con un *castrato*, el compositor barroco prefiriera sustituirlo por una mujer antes que por un falsetista” (Goldberg, 17, 2001, 20).

Pero otros opinan lo contrario: “No es que un coro de niños y hombres cante técnicamente mejor que uno mixto” –dice Harnoncourt–; “se presta sonoramente mucho mejor a esta música y por eso interpretamos los grandes oratorios de Bach con esta combinación siempre que podemos. Ni las más bellas voces femeninas se entremezclan de forma tan ideal con los instrumentos antiguos como las voces de los niños. Podría objetarse que analizamos la música demasiado desde lo físico, desde el sonido. Para el músico la cuestión del sonido es decisiva, porque los sonidos, las voces, los instrumentos repercuten en la ejecución estimulando e inspirando” (Harnoncourt, 2001, 113).

Aunque como vemos, pues, hay opciones diversas, lo que queda claro es que afecta al resultado de la interpretación.

21. El sistema de afinación

La afinación de los instrumentos se establece por medio de un sistema. El llamado temperamento igual o sistema temperado divide la octava en doce semitonos iguales, este sistema no encontró aceptación generalizada hasta mediados del siglo XIX. Hasta comienzos del siglo XVII estaban en uso diversas afinaciones mesotónicas en las que los semitonos diatónicos se tomaban mayores que los cromáticos. “El temperamento igual fue adoptado por los intérpretes de instrumentos renacentistas con trastes y refrendado posteriormente por Frescobaldi para la música de teclado a finales de la década de 1630. Hacia 1700 una serie de teóricos alemanes manifestaron un considerable interés, pero muchos músicos siguieron prefiriendo las sutilezas de las afinaciones desiguales. En 1737 Rameau prestó su apoyo al temperamento igual. Luego Bach con su *El clave bien temperado*, y en el siglo XIX Tük y Hummel” (Lawson y Stowell, 1999, 101 a 103).⁴ El sistema de afinación elegido, pues, modificará perceptiblemente el resultado. “Una de las cosas que nos han preocupado mucho a lo largo de las dos últimas décadas” –comenta Picket– “es la afinación renacentista (cómo funcionaba, la multiplicidad de afinaciones, si estaban o no relacionadas y el hecho de que, ya entonces, Europa parecía tener una especie de moneda común). Aunque se utilizaban afinaciones diferentes para géneros diversos, no es cierto en absoluto que cada corte tuviera su afinación propia y distinta” (Goldberg, 18, 2002, 46). Ya vemos que la variedad pudo ser grande, que la decisión de qué método utilizar no es en nada baladí y que construye referentes (los históricos más allá de lo puramente sonoro).

Casal se preocupaba por la cuestión y luchaba por el sistema temperado (para poner a los instrumentos de cuerda al nivel del piano),

⁴ También se puede ver GOLDÁRAZ, J. J., *Afinación y temperamento en la música occidental*, Alianza, Madrid, 1999.

quizás por un cierto complejo procedente del romanticismo donde el piano era el dios que todo lo iluminaba. “Casal señalaba” –nos cuenta Blum– “que, cuando el violonchelo está afinado en quintas justas, las cuerdas inferiores tienden a sonar demasiado graves en comparación con las más altas. Aconsejaba afinar las cuerdas de *do* y de *sol* apenas una fracción por encima reduciendo mínimamente la quinta que separa las cuerdas de *sol* y *re*, con lo que se consigue un equilibrio entre los registros extremos del instrumento. Esta afinación tiene la ventaja de poner las notas graves del violonchelo en línea con las notas equivalentes del piano, que de otro modo –debido a la afinación de temperamento igual– sonarían comparativamente demasiado altas. Recomendaba que los violinistas siguiesen el mismo procedimiento, esto es, afinar las dos cuerdas inferiores –*sol* y *re*– imperceptiblemente más altas” (Blum, 1980, 118).

22. La altura de la afinación elegida (diapasón)

Una vez establecido el sistema de afinación, todo músico debe decidir a qué altura establece un eje de partida y, a partir de ahí, todo su sistema de afinación. Normalmente se utiliza la nota *la* como referencia. Para el Barroco francés el *la*'' debía tocarse a 392 Hz; para el Barroco en general hoy se considera que se utilizó el *la*'' = 415 Hz; para el Clasicismo, *la*'' = 430 Hz; y para el Romanticismo, *la*'' = 435 o 440 Hz (Lawson y Stowell, 1999, 99).

Esto nos puede mostrar la importancia de elegir uno u otro sistema. Muchos instrumentos, y sobre todo los cantantes, tienen dificultades en uno u otro registro. Los cantantes e instrumentistas que tocan notas generalmente altas prefieren las afinaciones más bajas; sin embargo, para los bajos (tanto cantantes como instrumentistas) ese medio tono que anda casi siempre en juego les puede hacer una mala pasada en las notas más graves.

Las actuales orquestas sinfónicas suelen afinar con el diapasón Romántico (440), mientras que los conjuntos Barrocos o de Música Antigua suelen afinar a 415. No obstante, la variedad es inmensa (muchos órganos antiguos difieren enormemente entre sí). Este aspecto, como vemos, puede diferenciar bastante el resultado de una interpretación.

Frans Brüggen nos cuenta todas las dificultades que esto le ocasiona: “Tenemos tres orquestas. Con tres instrumentos diferentes para cada músico. Tenemos una orquesta de Bach con instrumentos de época y diapasón antiguo. Tenemos la orquesta para Haydn, Mozart y Beethoven, que utiliza instrumentos y diapasón diferentes. Y una imitación de la orquesta de la Ópera de París de tiempos de Rameau: diferentes instrumentos y un diapasón muy bajo, un tono entero por debajo del diapasón moderno.” (*Goldberg*, 11, 2000, 44)

23. Método de producción del sonido:

23.1. Técnica del intérprete en la producción del sonido y el ataque de notas y de expresión (articulación) en general.

Dentro del mundo de los instrumentistas y cantantes constantemente se habla de la técnica que utilizan. Los parámetros técnicos son transmitidos de maestros a discípulos y se centran, fundamentalmente, en las distintas estrategias (por lo general físicas) para buscar la producción de un sonido de una calidad determinada. El ataque de las notas con los arcos (colocación de los dedos, posición de la muñeca, altura del brazo, fuerza del impulso, etc.); agilidad de la mano que pulsa las cuerdas (relajación de los dedos, recorrido e impulso de las falanges, tensión con la que se pulsa la cuerda, breve movimiento de los dedos por impulso de la muñeca para crear mayor o menor *vibrato*, etc.), en los instrumentos de cuerda. Asimismo, el ataque de las notas en los instrumentos de viento (tensión de los labios, taponamiento de la lengua, control diafragmático, el juego de

dedos de las falanges, etc.); y aspectos similares de ataque en los instrumentos de tecla o de percusión. La técnica lo abarca todo (y, sin embargo, por encima, generalmente se asienta la facilidad natural de muchos instrumentistas que tocan correcta y fluidamente sin una reflexión particular sobre muchos de estos pormenores).

Por su parte, los cantantes despliegan también todo un discurso sobre la técnica que, por lo general, se contradice con las dotes naturales de los más reconocidos cantantes. La técnica de canto les ayuda, sí, a mantener el *fiato*, y por ende a dominar los desarrollos melódicos y su intensidad y sus cambios, pero el color en gran parte procede de capacidades propias que no se pueden crear. No obstante, la técnica ayuda en los ataques de las notas, en los *messa di voce* y en el fraseo en general.

A lo largo de la historia ha habido, *grosso modo*, dos sistemas de producción del sonido: el natural, que se vincula a las primeras épocas del canto donde sólo actuaban los cantantes que tenían dotes naturales, cuya voz solía ser bella y timbrada, pero débil y poco potente (es una voz ahora llamada de pecho, como la que suelen utilizar los cantantes de pop o los cantautores); y el sistema de la técnica *bellcantista* que surgió como necesidad ante el crecimiento y evolución de los instrumentos que acompañaban, en cámara o en orquesta, y sus sonoridades. Este sistema, aunque utiliza recursos naturales, es forzado y requiere un amplio trabajo técnico para su dominio. El resultado de su utilización es la ampliación (ligeramente “artificial”) de la potencia de la voz con un cierto cambio de color al no parecer tan natural (es la voz llamada “impostada” o “de cabeza”).

Los cantantes de música antigua suelen buscar un sonido parecido al natural, pero que no está carente de técnica, porque al final están expuestos a mucho desgaste.

Al final, como dice Lang, “cada época crea su propio ideal de sonido” (Lang, 1997, 210), lo que significa que éste es voluble. Para nosotros, en este apartado, lo importante es comprender que según la técnica de producción de sonido (que es una decisión que debe tomar el intérprete), el resultado puede ser distinto.

23.2. Forma de utilización del *vibrato*

También la utilización del *vibrato* tanto en los instrumentos de cuerda como en el uso de la voz está siendo uno de los elementos más controvertidos de todo el proceso de reconstrucción de la música del pasado desde parámetros historicistas. Para estos, el *vibrato* debe ser muy escaso o inexistente; para los de tradición romántica su uso era conveniente, expresivo, bello y, por tanto, buscado.

Lang reconoce el debate: “El *vibrato* debemos tratarlo aquí porque la cuestión de su uso pasó a ser el Undécimo Mandamiento para los auténticos. Debemos protestar [...] porque su proscripción del *vibrato* no es válida (no hay pruebas que apoyen la teoría de su prohibición). [...] Aunque casi todos los teóricos utilizaron muchos términos de forma vaga, conocían el papel fundamental del *vibrato*. Silvestro Ganassi, en su manual de viola de gamba (1543) permite se use ‘libremente’ mientras Mersenne menciona en 1636 el *tremblement* como efecto poderoso para ‘dulcificar el sonido’. Pero la primera y más importante discusión del término aparece en *El arte de tocar el violín* (1740 y 1751) de Geminiani. Afirma que ‘el *vibrato* contribuye materialmente a hacer el sonido agradable y por ese motivo debería utilizarse todo lo posible’ ” (ib., 259). “Geminiani proporciona pruebas incontrovertibles de que todos los músicos buscaban un tono redondo, amplio y bien modulado, y como su obra era una codificación de prácticas largamente aceptadas (como lo era su estudio del *vibrato*), la manera de tocar no resonante y sin *vibrato* que solemos oír en

los conciertos y en las grabaciones históricas queda así abiertamente contradicha” (ib., 240).

Pero otros autores, sobre todo intérpretes, abogan contra el vibrato porque desnaturaliza demasiado las interpretaciones. "Decía Frans Brüggen en una conferencia que una de las cosas más terribles de los instrumentos modernos, mal entendidos, era la homogeneidad de sonido. Que se tiende a eliminar los ‘ruidos’ de articulación”. (Pandolfo en Goldberg nº 12, 2000, 36). Rinaldo Alessandrini también considera que existe “una enorme degradación en la didáctica. La tradición de los siglos XVII y XVIII suponía una combinación justa de cuestiones técnicas y problemas puramente musicales. Lamentablemente, después de esa época el tecnicismo se situó al mismo nivel que la expresividad. Según indicaban los tratados de digitación existentes para clave u órgano, se debían utilizar los dedos más fuertes, y no buscar fuerza en todos, a fin de que la música se interpretara de acuerdo con las posibilidades de la mano. Hoy día, dado el gran desarrollo de la técnica, todos los dedos tocan con la misma potencia: ¡la igualdad se ha convertido en calidad musical! Pero, de hecho, lo expresivo en un auténtico músico es la falta de uniformidad. [...] Lo que más me aburre es, por ejemplo, un cuarteto moderno para cuerda en el que se pone de relieve la homogeneidad. En realidad, lo interesante es poder escuchar cuatro timbres diferentes dialogando entre ellos, cuatro individuos que hablan a la vez del mismo asunto, y no una misma persona provista de cuatro voces iguales, lo cual es un absurdo, pues en la naturaleza no existe nada parecido. La homogeneidad nos hace perder el movimiento de la vida. Lo que da sentido no es la perfección plana. La expresión musical reside en el contraste entre un elemento y su contrario” (*Goldberg*, 17, 2001, 44).

Como podemos observar, dos interesantes posturas enfrentadas nos demuestran que la sola utilización de una técnica u otra afectaría suficientemente a una interpretación.

24. Empaste de las voces e instrumentos

De alguna manera ya se ha comentado que según el tamaño de la orquesta es más o menos difícil equilibrar el sonido de los solistas. Estos márgenes han de ser tenidos en cuenta por los intérpretes, y si hay director, sobre todo, por él. Pero para un director hay muchísimos retos con relación al empaste. El que se da entre los instrumentos, el que se da entre las voces y el que se da entre ambos. Muchas veces el sonido de la orquesta puede tapar al del coro, pocas veces ocurre lo contrario (aunque también puede pasar). Ese equilibrio se trabaja con el ensayo de los niveles de los matices, pero también con la rectificación de la ubicación de los cantantes o la orquesta o con la ampliación del número de intérpretes.

25. Canal de transmisión del sonido: acústico o eléctrico

Por lo general, en la música histórica los conciertos se ofrecen al público de manera acústica (esto es, sin mediación de ningún artilugio electrónico). Esto no obsta para que en determinadas ocasiones (conciertos al aire libre; o la guitarra, por ejemplo, en conciertos para guitarra y orquesta; u obras sinfónicas en las que aparecen guitarras eléctricas; o específicos requisitos para algunas obras contemporáneas, etc.) sí se hayan de utilizar. Así pues, el intérprete se ve condicionado por estos recursos.

La utilización de medios o su carencia afecta a la dificultad de emisión del sonido. Afecta también por el retardo de su propia audición. Y afecta, sobre todo, porque si se emite por medios eléctricos el sonido que se produce puede ser modificado por una tercera persona que controla la emisión.

26. Las condiciones técnicas de la grabación.

El director de orquesta Sergiu Celibidache se hizo famoso, entre otras cosas, por su negativa a grabar discos. Decía que la acústica de la sala de

concierto no tenía por qué coincidir con la del salón de la casa del aficionado que comprara el disco⁵. Los *tempi* podían resultar absolutamente dispares: mientras en una gran sala con mucho eco podrían resultar adecuados en el lugar de escucha de un disco podían parecer lentísimos, por ejemplo.

Igualmente, los intérpretes que se adhieren al dogma historicista, por coherencia mínima, no deberían grabar conciertos. Y, sin embargo, ¡qué gran comercio se ha montado en torno a este credo! Lang confirma esta posición: “Las llamadas interpretaciones auténticas con instrumentos originales no pueden transferirse desde el estudio de grabación y sus micrófonos” (Lang, 1997, 215).

Los reconstructores de lo original nunca deberían, por ejemplo, grabar por secciones –como casi siempre se hace–, porque no estarían reconstruyendo el espíritu original en el que nunca pudieron siquiera imaginar que algún día se podrían grabar las interpretaciones. Además, tampoco deberían saltar la grabación de los distintos números sino grabarlos en el mismo orden. Sin embargo esto tampoco lo respetan. Así lo cuenta Ton Koopman: “Es muy caro grabar en una secuencia [grabar todos los números de la obra seguidos]. [...] Es demasiado caro tener a los solistas esperando alrededor mientras grabo una sesión con el coro, y viceversa” (*Goldberg*, 24, 2003, 46).

Además, en las grabaciones el silencio sobre el que se dibuja la música es totalmente artificial. “Pero ¿dónde reina un silencio tan impresionante?”, nos dice Deschaussées (1988, 126).

⁵ Esto se lo escuché personalmente a él en una conferencia que dio en la residencia de Estudiantes de Madrid el 11 de octubre de 1993. Uno de sus principales alumnos en España fue Enrique García Asensio, que fue mi profesor de Dirección de Orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y que continuamente se refería a este argumento de Celibidache.

27. El espacio escénico para la representación (teatro, iglesia, auditorio moderno, estudio de grabación, espacio abierto, etc.), sus condiciones ambientales (temperatura, humedad, etc.) y su acústica

El lienzo sobre el que pinta el músico es, sin duda, el espacio sonoro donde se va a desplegar su sonido. Aunque las entidades públicas invierten en auditorios y teatros, generalmente no se tiene demasiado en cuenta los efectos que producen la acústica de la sala de conciertos. “Hasta el recinto donde se ejecute una música” –nos dice Linde en su *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI – XVIII*– “puede ejercer alguna influencia sobre la manera de aplicar aquéllos [adornos]: ello explica por qué muchos compositores exigían en sus tratados que en las iglesias se aplicaran los adornos sólo en forma moderada” (Linde, 1985, 7). Y los avances históricos de la arquitectura también han afectado a la evolución de la propia música estableciendo nuevos requisitos sonoros: “Las acústicas de las nuevas salas” –nos dice Lang– “impulsaron muchas revisiones en la elección y en la construcción de instrumentos y excluyeron también una enorme cantidad de música por no ser adecuada para la interpretación pública bajo esas nuevas condiciones” (Lang 1997, 236.).

El tiempo de retorno de un sonido puede estropear o condicionar enormemente la interpretación. Los ecos excesivos retardan los *tempi* de las obras; los espacios secos (generalmente cubiertos de telas o de techo bajo), por el contrario, obligan a la aceleración de las velocidades. Las salas con recovecos perturban la audición. Los materiales rebotan las ondas sonoras de diferente manera, igual que las curvaturas o las zonas planas. “Uno de mis temas de estudio” –dice Alessandrini– “ha sido la cuestión de la acústica en las iglesias. En el siglo XVII estaban ricamente decoradas con artesonados y colgaduras. La música debía tener una resonancia completamente distinta de la de los templos actuales, donde domina el

mármol. Hay que tenerlo en cuenta para el equilibrio entre instrumentos y voces” (*Goldberg*, 17, 2001, 52).

El tamaño de la sala también influye. “Si tocas una hermosa fantasía para tiorba de Visée” –dice Pandolfo– “no la vas a tocar en una sala con tres mil personas, a menos que en esa sala haya una acústica increíble [...] El problema es cómo hacer los detalles de lo que estás cantando o tocando, exactamente como era, cuando, no teniendo esos problemas de proyección de cantidad de sonido enorme, la concentración iba a si aquí canto más o aquí hago una pequeña cesura” (*Goldberg*, 12, 2000, 38). También lo confirma Harnoncourt: “Al investigar con más detenimiento para qué ocasiones estaban indicados los diferentes conjuntos, uno se da cuenta de que el tamaño y la acústica arquitectónica de la sala donde se había de representar la pieza eran los criterios decisivos para el tamaño del conjunto” (Harnoncourt, 2001, 128). Y Herreweghe: “La acústica tiene también su importancia: hay muchas cantatas que podrían funcionar bien con voces solistas en una capilla pequeña. Pero, ¿la *Pasión según san Mateo*? Imposible” (*Goldberg*, 16, 2001, 48).

Ante la pregunta de si no hay cierta contradicción en ver que la música antigua se introduce en las grandes salas internacionales, Desnoues contesta: “Me parece muy nocivo que la música antigua penetre en salas de dos mil localidades con una acústica más o menos apagada y una estética más o menos contemporánea. De pronto, se crea una distancia excesiva entre el sonido, los artistas y el público. [...] Creo que cuando uno es músico barroco, se preocupa por la autenticidad. La autenticidad de los instrumentos y de las interpretaciones, pero también la de los lugares para los que se compuso su música” (*Goldberg*, 25, 2003, 32).

Además de eso, el ambiente que se crea en una sala inspira al intérprete y transforma también el resultado. Las luces, por ejemplo. En una sala donde el público tiene la misma luz que el escenario invita a la

desconcentración; un escenario correctamente iluminado y una sala oscura a la concentración.

El entorno de carácter religioso si se interpreta una obra sacra, puede ayudar a la concentración del intérprete y en la búsqueda de efectos.

La temperatura de la sala puede modificar la sonoridad de los instrumentos y la capacidad de reacción técnica de los instrumentistas, y, con ello, a su concentración.

Son muchos los aspectos que puede condicionar el espacio de interpretación, y así lo reconocen los intérpretes: “Con [mi grupo] Opera Restor'd” –nos dice Colman– “no comprometemos la calidad del canto, el vestuario y el movimiento, cosas todas ellas que podemos controlar. Lo que no está en nuestras manos es determinar el lugar de la actuación, que una tarde puede ser una iglesia, y a la siguiente un pequeño teatro” (Holman en *Goldberg*, 19, 2002, 42).

Un buen músico tendría que tener en cuenta todos estos condicionantes. Gülke nos lo cuenta del compositor de la *Heroica*: “Beethoven, al considerar erróneo para una formación mayor un tempo anteriormente fijado para un movimiento sinfónico actúa teniendo en cuenta la proporcionalidad entre las dimensiones del aparato, la sala y la elección del *tempo*” (Metzger y Riehn, 1979, 58 y 59).

Como se ve, el espacio escénico también condiciona en muchos aspectos la interpretación musical.

28. El tamaño y distribución de la plantilla coral

Las controversias sobre el tamaño de los coros han sido la médula espinal de los debates de los últimos años. ¿Cuántos cantantes deberían componer un coro? En cada período histórico se han tenido consideraciones que han podido ser distintas. Ya antes hablábamos de la dificultad que supuso para los cantantes solistas la evolución técnica de los instrumentos. Cuanto más

sonoro fuera el instrumento más potente tenía que ser la voz del solista. Esta evolución de los instrumentos –y por ende de la orquesta– también ha afectado a los coros que interpretan con orquesta. Si crecía el volumen de los instrumentos debía crecer o la técnica de los cantantes o su número, y en muchos casos ambas cosas. La propia idea grandiosa de muchos compositores del Romanticismo requería grandes orquestas y grandes coros. Y el establecimiento de su número siempre ha quedado en manos de los directores. En el entorno de la música antigua, algunos han considerado que en el Renacimiento los coros eran pequeños, como Skinner: “A finales del siglo XV los coros no eran muy grandes: no se podía contar con más de cuatro hombres y seis niños” (*Goldberg*, 13, 2000, 48), aunque hasta hace bien poco se podía oír música a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, como *El lamento de Ariadna* de Monteverdi, interpretado por grandes masas corales⁶. En el Barroco, y entorno a Bach, es donde la polémica ha sido mayor, sobre todo porque se tenía un referente. “Durante las dos últimas décadas” –nos cuenta en un ensayo sobre las Cantatas de Bach el musicólogo Brian Robins– “no ha surgido en el mundo musical una cuestión más controvertida que la polémica, no resuelta todavía, del número de cantantes que Bach empleaba en sus obras religiosas. [...] Tras un detallado estudio de las partituras de muchas de las obras religiosas de Bach, el musicólogo y músico Joshua Rifkin llegó a la conclusión de que [...] los coros estaban pensados para una voz por parte, a cargo de los mismos intérpretes que cantaban los solos. [...] Bach en un famoso memorando dirigido en 1730 al ayuntamiento de Leipzig afirma inequívocamente que ‘todos los coros musicales deberían tener al menos 3 sopranos, 3 contraltos, 3 tenores y otros tantos bajos’, para añadir pocas líneas después: ‘Aunque todavía sería mejor que el grupo estuviera

⁶ Oígame la versión del Coro Monteverdi de Hamburgo, dirigido por Jürgen Jürgens, editado por Deutsche Grammophon en España por la Editorial Salvat (en vinilo), 1983..

formado como para contar con 4 personas en cada voz y proporcionar así 16 personas por coro'. El argumento puede parecer irrefutable, pero se plantea la cuestión de si Bach basaba sus cifras en una concepción ideal o en un sentido práctico" (ib., 60). A esta cuestión responde Harnoncourt en su libro *El diálogo musical*: "Siempre se comenta lo mucho que tuvo que luchar Bach contra la insuficiencia de medios para sus representaciones en Leipzig, y que hoy esas insuficiencias no deberían repetirse intentando llevar a cabo una interpretación 'fiel al original'. La carta de Bach al concejo de Leipzig, 'recomendación corta, si bien de gran necesidad para una música eclesiástica bien provista', es un documento de veras conmovedor (Bach, 141-142), pero no porque Bach tuviera que contentarse con medios tan lamentables, sino porque sólo con enormes dificultades lograba reunir un conjunto insignificante para los cánones actuales. De ningún modo ofrece la impresión de que hubiese preferido tener más músicos o más cantantes de los que pedía, pero es evidente que a éstos los necesitaba de verdad" (Harnoncourt, 2001, 110).

Herreweghe, por su parte, también se opone a la opción de Joshua Rifkin: "Nunca he leído ningún documento histórico que me convenza de que las obras escritas por Bach en Leipzig fueron interpretadas, en general, a una voz por parte". [...] "Podría ser" –propone– "que la opción de una voz por parte fuese históricamente la correcta pero que la interpretación no hiciera justicia a ese planteamiento" (*Goldberg*, 16, 2001, 48).

El fondo de la cuestión es el que hemos estudiado en la primera parte de la tesis: cuál es el criterio que preocupa aquí. Porque la preocupación de uno por voz o de los que Bach pidió al Concejo de Leipzig, surge del intento de imitar aquella época y aquellas circunstancias, o, en el mejor de los casos, el deseo de Bach. Pero también se podría elegir el grupo por otros criterios. El hecho es que es una cuestión controvertida porque condiciona el resultado sonoro de la interpretación musical.

La distribución de la plantilla coral también es variada y existen casi tantas opciones como posibilidades. Cuando el grupo coral es muy pequeño y canta con una orquesta de tamaño reducido, muchas veces podemos ver a todos los cantantes en una sola fila, distribuyéndose de izquierda a derecha de la siguiente manera: sopranos, altos, tenores y bajos. Aunque otra posibilidad muy utilizada es: sopranos, tenores, contraltos y bajos. Si el coro es más numeroso, se suelen colocar sopranos y altos delante (de izquierda a derecha) y tenores y bajos detrás. Pero, como decimos, se pueden ver otras opciones: sopranos y tenores delante y contraltos y bajos detrás (de izquierda a derecha), todos mezclados haciendo cuartetos, etc.

La decisión de la colocación de los miembros de un coro puede verse afectada por muchos elementos: deseo de que la voz de soprano se oiga más; de que la voz de los bajos llegue igualitariamente a las otras tres voces; de que todos los coralistas oigan bien a los instrumentos graves, etc.

El resultado puede, pues, verse afectado ligeramente.

29. El tamaño, selección y distribución de la plantilla orquestal

De la misma manera que el tamaño y distribución de la plantilla coral pueden afectar al resultado musical, igual ocurre con las plantillas camerísticas y las orquestales. Otro elemento importante es, por supuesto, la selección de los miembros del conjunto. Aunque hasta ahora las orquestas habían seleccionado a sus miembros por concurso ante tribunal que, en la medida de lo humanamente posible, elegían a los mejores, ahora los miembros de muchas agrupaciones camerísticas, y pequeñas y medianas orquestas son llamados por afinidades amistosas (siempre, por lo general, dentro de un nivel medio-alto). Esto, que entre los músicos es muy común, lo reconoce el propio Hogwood en una entrevista: “Muchas de las personas dedicadas a la interpretación histórica llevan ya tiempo tocando en función de esos criterios [historicistas]. Profesionalmente saben cómo

hacer que su música suene novedosa, pero al cabo de un tiempo, si uno repite la operación, comienza a obtener resultados idénticos. En Europa hay además una costumbre de hacer las cosas previa llamada de teléfono, ensayo y concierto, que contribuye a unos planteamientos por los que se obtiene ‘un estilo para todo’. Los instrumentistas ingleses tocan con conjuntos tan distintos que es bastante raro que algún grupo suene realmente extraordinario” (*Goldberg*, 27, 2004, 52).

En la distribución en el espacio escénico, aunque durante más de un siglo ha sido estable, últimamente se han hecho propuestas variadas. Esta plantilla estable se distribuía de la siguiente manera: (de izquierda a derecha) violines primeros, violines segundos, violas y violonchelos en semicírculo en torno al director, con los contrabajos detrás de los violonchelos. Pero a veces algunas orquestas o directores proponen algunos cambios: violines primeros, violas, violonchelos y violines segundos, con los contrabajos detrás de los violines segundos (lo que los aleja de los violonchelos con los que suelen hacer el continuo). El problema histórico de esta posición ha sido siempre que si los contrabajos se colocaban detrás de los chelos, como son altos y se tocan de pie o sobre taburete, se tapaba a las filas de instrumentistas de viento que se sitúan detrás.

A veces, en agrupaciones poco profesionales que actuaban con coro, los violonchelos se han colocado delante del coro para que recibieran bien el ritmo y la base de la armonía (pero los contrabajos tenían que tocar en un lado).

Con relación a los vientos no suele haber discusión: tras la cuerda se sitúan los viento madera en dos filas: la primera: flautas y oboes (de izquierda a derecha); la segunda: clarinetes y fagotes.

Los viento metal en una sola fila detrás de los anteriores: trompetas, trombones y tubas. Las trompas sí son recolocadas según el director. Deberían ir, por razones armónicas, entre las trompetas y los trombones,

pero como su pabellón se orienta hacia la derecha, se suelen colocar a la izquierda, para que el sonido se proyecte contra la pared y no contra los compañeros de su familia de instrumentos musicales.

La percusión va en la fila posterior, aunque cuando sólo tocan un par de timbales se puede colocar indistintamente a un lado, al otro o en el centro (generalmente, en el sinfonismo tradicional coinciden rítmicamente con las intervenciones de las trompetas y suele ser útil colocarlos cerca).

Pero cuando los grupos son pequeños, los vientos todos se suelen colocar en una sola línea tras la cuerda.

Hasta mediados del Romanticismo se realizaron todo tipo de experimentos⁷ sobre la ubicación.

Como se ve, hay muchas decisiones en juego y todas pueden afectar al resultado final de la interpretación.

30. Formación del continuo

Usualmente, los compositores escribían una línea del bajo sin asignarle de manera concreta el instrumento que tenía que tocar esa voz. Es el llamado bajo continuo (que nada tiene que ver con la forma musical bajo *ostinato*, que alguna gente confunde al verlo escrito). Esa línea escrita podría ser tocada por todos o algunos de los instrumentos bajos de la orquesta: violonchelo (o viola de gamba, si la hubiera), contrabajo, fagot, órgano y clave.

Como no está escrito quién debe tocarlo, es una decisión importante del intérprete (generalmente el director), porque puede cargar esa línea o dejarla sin suficiente consistencia. A veces los autores especificaban quién debía componer el bajo, pero la mayoría de las veces no. Y si lo especificaban nunca establecían el número de instrumentistas que debían tocarlo (como ocurre con todas las demás cuerdas).

⁷ Pueden verse varios modelos en Lawson y Stowell, 1999, 107 y sigs.

31. Colocación de solistas

Aunque pueda parecer de poca importancia, también la localización de los solistas y su posición (sentados o de pie) aporta matices interesantes a la producción del sonido. Los solistas vocales, cuando cantan con orquesta, suelen situarse delante de ella y a los lados del director (a su izquierda soprano y alto; y a su derecha tenor y bajo, si son estos cuatro los solistas – que son los más usuales–). Pero a veces pueden cantar delante del director, más envueltos por la orquesta. Otras, son colocados detrás de la orquesta y delante del coro (generalmente siempre que puedan situarse en una altura mayor). Incluso son colocados, a veces, a la izquierda, detrás de de los violines. Siempre cantan de pie. Pero los solistas de instrumentos a veces no lo hacen. En obras como algunas *Pasiones* o *Cantatas* de Bach, por ejemplo, cuando se establecen dúos de cantante con instrumentistas, a veces los instrumentistas tocan sentados y otras de pie (elevando también su atril) sólo durante ese número.

Como vemos, son pequeñas las diferencias pero pueden afectar al sonido resultante.

32. La sustitución de unos instrumentos por otros

Aunque el público en general seguro que tiene la idea de que los instrumentos que tocan en una obra son los que establece la partitura, muchas veces los propios instrumentistas o los directores proponen (o soportan) cambios. En las interpretaciones historicistas se suelen usar flautas de madera (traversos) y no de metal como se solía hacer hasta estos últimos años de los que hablamos en este trabajo; los oboes suelen estar contruidos de otro material que le da mayor dulzura al sonido; las trompetas y las trompas, sin pistones, tienen mayor dificultad para conseguir una afinación justa pero sus sonidos son también más blandos y

no tan penetrantes, ayudando al empaste; los instrumentos de percusión de parche suelen utilizar materiales más naturales, menos sintéticos, y sus colores también se ven modificados. A veces, en este tipo de interpretaciones, podemos ver violas de gambas en lugar de los violonchelos y órganos positivos en vez de órganos de iglesia tradicionales.

Pero no sólo en este tipo de ejecuciones se producen cambios de instrumentos. Es muy usual que en algunas orquestas sinfónicas no se toque el corno inglés o el oboe de amor y se sustituya por el oboe (en épocas menos profesionalizadas era totalmente habitual). Las trompas modernas utilizan unos sistemas que les permiten dar todas las notas de su registro con bastante fiabilidad, en tanto que las originales para las que estuvieron compuestas las obras obligaban a que el trompa cambiara de instrumento durante el concierto porque cada una de ellas no abarcaba más que unas cuantas notas.

Muchos solistas suelen tocar con sus instrumentos obras escritas para otros instrumentos. Las *Suites para violonchelo solo* y las *Sonatas y Partitas* de Bach son obras continuamente transcritas para otros instrumentos. Existen reconocidas versiones de estas obras para guitarra, laúd barroco, tiorba, saxofón, etc. Muchos pianistas suelen tocar las obras escritas para clave; y muchos organistas lo tocan todo: obras para clave, para piano, para orquesta, etc.

En las bandas de música continuamente se tocan transcripciones de obras para orquesta en las que los violines originales, por ejemplo, son sustituidos por clarinetes.

Como se ve, son enormes las posibilidades de cambio que continuamente se realizan. La decisión del intérprete, pues, afecta, claramente, al resultado sonoro.

C) LOS QUE AFECTAN A LA DINÁMICA

33. Matices

La expresión de los matices de una obra es uno de los parámetros que siempre se ha considerado que ha quedado más en las manos de los intérpretes. De una manera llana se ha entendido que si las notas venían escritas, el intérprete casi lo único que podía hacer era tomar decisiones sobre los distintos matices que aplicar durante la ejecución de la obra y sobre los *tempi* que aplicar (que lo estudiaremos en el apartado D), aunque como se está viendo en este capítulo son muchas las decisiones que toman los intérpretes y que en un modo o en otro, en mayor o menor medida, le permiten diferenciar su interpretación de otras.

Muchas ediciones originales de épocas barrocas fueron completadas con anotaciones de matices y cambios de *tempo* según el gusto de los editores Románticos. El final del siglo XIX nos ha legado planchas de imprenta que aún hoy se siguen editando con grandísima cantidad de anotaciones no originales. Digamos en primer lugar que esas anotaciones, en la mayoría de los casos eran, desde nuestro punto de vista, pertinentes y muy bien estudiadas. Entre los años 70 y 80 comenzaron a extenderse por toda Europa ediciones ‘Urtexts’ (textos originales) en las que se habían suprimido todas las anotaciones posteriores y se entregaba a la profesión musical las partituras tal como las había legado el compositor en su tiempo. La visión del Barroco cambió completamente. Los estudiosos comenzaron a plantearse nuevas formas interpretativas y los menos formados (generaciones completas de profesores y alumnos que vivían acostumbrados a las antiguas ediciones bien “adornadas”) empezaron a creer que las interpretaciones tenían que ser planas ya que en las partituras no aparecían matices algunos (yo, sin ir más lejos, pertenezco a esa generación de alumnos que sufrió aquella súbita sequía).

Desde entonces, los estudios se han ido extendiendo y se ha abierto la caja de Pandora de la libertad expresiva (pero muy históricamente fundamentada).

Realmente podríamos decir que hemos asistido en las dos últimas décadas a una época de confusión. En los países en los que no había traducciones realizadas de textos aclaratorios (en España casi siguen sin existir) se entró en procesos dogmáticos basados en el desconocimiento y el miedo (como una tribu de salvajes a la que un evangelizador recién llegado de tierras lejanas le hubiera dado tiempo a contar sólo que Dios existía y que tuvo un hijo que murió en la cruz, antes de caer muerto, y veinte años después la tribu adorara un aspa y se enorgullecieran de matar a sus propios hijos en esa cruz; o como todos aquellos que –permítaseme seguir con el símil religioso (traerlo a colación no es baladí)– habiendo oído que hay que imitar a Jesús, se visten como él e imitan la última cena, cuando lo que habría que imitar es su filosofía y entrega a los demás). Porque –siguiendo con el retraso musical– como hemos comentado en otra parte de este trabajo, en muchos países la educación musical se vive como en la prehistoria: los maestros enseñan a sus pupilos por tradición verbal, sin apoyarse en texto alguno, con lo que la transmisión de conocimientos es muy inestable y propicia para desviaciones y dogmatismos.

Sobre el Barroco, en particular, se ha dicho de todo, y todos los que no han sido capaces de pensar el fenómeno musical de la interpretación por sí mismos han tenido la tendencia a aferrarse a dos o tres pequeños dogmas pillados al vuelo o recibidos de maestros poco informados. Uno de los mayores bulos que durante años ha corrido por los Conservatorios de Música es que en el Barroco no había matices. Sin embargo, ya en tiempos del hijo de Bach (1783), K. F. Cramer escribía en el *Magazin der Musik* de Hamburgo: “Todos los que hayan oído a K. Ph. E. Bach tocar el clavicordio tienen que haber quedado impresionados por los infinitos

matices de sombra y luz que proyecta en su interpretación” (Blum, 1980, 34).

Cualquier intérprete, entonces, tiene la responsabilidad de saber. Saber la auténtica Historia de la Música y sus posibilidades, sin que esto sea óbice para que, una vez conocidas las posibilidades, elija cualquiera o ninguna de ellas.

Otro tema que debe tener en cuenta el intérprete actual es el de saber calibrar el significado de los signos y las expresiones de matiz de cada época. ¿Es lo mismo un *forte* del siglo XVIII que uno de hoy? Gülke llama la atención sobre esto: “La obra singular se ve sometida a una relación nueva con obras de otros períodos estilísticos y se mide de acuerdo con experiencias que llevan su huella. Así, por ejemplo, en el terreno de los recursos materiales, lo que en Beethoven significaba un máximo de agresividad en un *fortissimo* ha pasado a ser una sensación de carácter medio” (Metzger y Riehn, 1979, 66).

La distinta comprensión y ejecución de las diferentes dinámicas musicales y los cambios progresivos de volumen sonoro con fines expresivos, quedan en manos del intérprete y según sus decisiones el resultado, pues será siempre personal y distintivo.

34. Último acorde

Dentro de las posibilidades expresivas que los matices permiten a los intérpretes, quisiera comentar un aspecto que aún siendo muy puntual tiene gran importancia y ha jugado en el debate musical con entidad de muy trascendente: la fuerza con la que atacar el último acorde de (por lo general) las obras sinfónicas y las corales escritas en sistema tonal.

Como se sabe, desde el establecimiento de las tonalidades mayores y menores a mediados del Barroco, gran parte de las piezas y de las obras concluyen con una cadencia de carácter bastante conclusivo (cadencia

perfecta, por lo general). La tensión entre el acorde de dominante y el de tónica se resolvió durante todo el Postromanticismo (de quien somos más herederos de lo que pensamos) siempre a favor de la tónica. El último acorde, pues, se ejecutaba con mayor fuerza que el anterior. Pero en los últimos veinte años ha surgido una tendencia a dulcificar este último acorde potenciando la tensión sobre la dominante (Frübeck de Burgos ha sido en España uno de sus defensores) que, en puridad, es quien soporta realmente la tensión ya que la tónica es su resolución.

Utilizar uno u otro sistema, pues, condiciona también el resultado de la ejecución, sobre todo porque al ser el final se suele mantener más en el recuerdo que otras secciones quizás de mayor importancia.

D) LOS QUE AFECTAN A LA TEXTURA

35. Concepción de las texturas (horizontal o vertical)

Las texturas son consideradas como los distintos hilos melódicos que el compositor ha creado y que se mueven simultáneamente en el discurso musical. Durante el Renacimiento la concepción fue bastante horizontal (cada melodía era independiente y funcionaba en paralelo con las demás), pero con el establecimiento del sistema tonal la concepción se hizo más vertical (se daba mayor importancia a los contenidos armónicos que se asentaban sobre funciones armónicas de la tonalidad).

Cuanto más complejo se hizo el Romanticismo más se fundieron ambas concepciones (riqueza melódica en varias voces y riqueza armónica), el impresionismo supo amalgamar excelsamente ambos conceptos.

El intérprete, pues, tiene la posibilidad de concebir la obra inclinándose más hacia una visión o la otra.

Emma Kirkby nos muestra su receta “horizontal”: “Lo que hay que hacer es ser lo más polifónico posible, considerar cada línea

individualmente y no pensar en la afinación de los acordes más que cuando hay un fallo en el sonido” (*Goldberg* 15, 2001, 40).

36. El equilibrio musical otorgado a los distintos planos sonoros por los intérpretes.

Íntimamente relacionado con el elemento anterior, pero más superficial, porque ahora estamos hablando de planos sonoros, el intérprete puede dar mayor o menor preponderancia a unos planos que a otros. Esto no significa decidirse por una de las dos concepciones anteriores sino que, una vez elegida una de ellas (por ejemplo la horizontal), decidir cuál de las líneas melódicas debe sobresalir, o si no desea que sobresalga ninguna y prefiere mantenerlas en un plano de igualdad.

Herreweghe plantea en una entrevista una dificultad de este tipo, que proponemos como ejemplo: “Además, me es imposible concebir que en ciertas partes de una obra como las *Misa en si menor* se pueda conseguir un equilibrio bien logrado entre instrumentos y voces solistas” (*Goldberg*, 16, 2001, 48).

E) LOS QUE AFECTAN AL RITMO

37. La distinta comprensión y ejecución de los diferentes *tempi* musicales.

Muchos de los planteamientos que antes hemos hecho para las dinámicas, debemos hacerlos ahora para las velocidades que los intérpretes pueden imprimir a las obras que tocan o cantan.

Aunque los *tempi* sí solían venir establecidos en las partituras, ¿qué significado tenían entonces y cuál debería ser su traducción para la actualidad?

38. La utilización del *rubato*

La leve modificación con carácter expresivo durante el propio discurso musical de la velocidad que se imprime a la pieza también ha sido un elemento para el debate durante décadas. Con la aparición de las ‘Urtexts’ (textos originales), de las que ya hemos hablado, que en cierto sentido anulaba toda aportación de los estudiosos anteriores (estudios que entonces se hacían minuciosamente y sin las premuras del comercio actual), se llegó a pensar que el *rubato* solo existía desde el Romanticismo. Buena prueba de ello es que el *Grove's Dictionary of Music and Musicians* advertía hasta la tercera edición que el *rubato* únicamente “es admisible en las obras de todos los autores 'románticos' modernos, de Weber en adelante [...] En el caso de los maestros anteriores” –continuaba el diccionario– “resulta total e incondicionalmente inadmisibles”. Pero años después, en la edición actual, el propio *Grove's* modificó este aserto describiendo el *rubato* como ‘*el elemento libre en el tiempo*’, sin limitar su uso a ningún período histórico (Blum, 1980, 91).

Hoy en día, como se ve, esos dogmas están cayendo y los intérpretes tienen en su mano la posibilidad de estudiar el tema para poder decidir qué hacer con verdadero conocimiento de causa.

39. *Ritardando* final

Otro efecto del que se ha abusado y que ha sido muy polémico es el del *ritardando* aplicado en los finales de pieza u obra. Por lo general siempre se aplicaba de una manera natural, pero con la aparición de las ‘Urtexts’, dejó de considerarse apropiado, llevando a finales abruptos que respetaban sin cambios de *tempo* el tenor literal de lo escrito. El problema surge como reacción al período anterior en el que los editores colocaban los *ritardandi* o *ritenuti* donde consideraban oportuno (y los instrumentistas o cantantes, viéndolo escrito lo exageraban aún más). En la actualidad se vuelve a una

cierta cesura o descanso natural, pero generalmente breve, que, claro está, tiene que decidir el intérprete.

40. La comprensión del tipo de compás

Más allá de la posibilidad de interpretar (esta vez en el sentido de traducir) los términos de velocidad establecidos por el autor en la partitura (*allegro*, *adagio*, etc.) y de mover, dentro de los márgenes del gusto, los *tempi* haciendo *ralentandi* o *accelerandi*, el sistema escrito incluye un elemento rítmico más muy importante: el establecimiento numérico del compás (2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 2/8, 2/16, etc.). Pero estos referentes numéricos no son, contra lo que se pudieran pensar, tan exactos como parece. Un compás de 4/4, por poner el ejemplo del compás más usado, se puede sentir (llevar, marcar en el caso de los directores) en 4 pulsos (considerando el “pulso” como la unidad de latido interior del propio discurso musical), o se puede sentir en 2 pulsos o incluso (y no es tan extraño) en 1. La fórmula de comprensión que se utilice condicionará todas las demás proporciones. Porque si el *tempo*, por ejemplo *allegro*, se establece sobre un 4/4 entendido en 4 pulsos, va a ser mucho más lento que si se entiende en 2 pulsos.

Por tanto la asunción del pulso del compás va a ser determinante en la interpretación de la pieza.

Muchas veces los compositores escribían en compases muy amplios (4/2, 2/2, etc.) para que la caligrafía les fuera más sencilla si los temas iban a estar cargados de notas. Si, por ejemplo, tenían que escribir una pieza muy rápida, les interesaba poner un compás muy amplio para no tener que llenar la partitura de fusas y semifusas.

Ésta y algunas otras consideraciones han hecho que el establecimiento de un compás determinado no tenga un significado unívoco, por lo que el intérprete tiene mucho que decir en esa elección, que podrá cambiar bastante la recreación de la obra.

41. Duración de las notas

De la misma manera que se podría pensar que el compás es algo inamovible o de significado único, se podría pensar del valor y duración de las notas. Pero tampoco es así, ¡hasta esto puede cambiar! y es responsabilidad del intérprete darle un valor u otro.

Uno de los más extendidos usos en los que se cambia el tamaño de la nota es en el de la aplicación de los puntillos. “La ejecución de los puntillos” –nos dice Lang– “se dejaba a la discreción del intérprete. Los compositores utilizaron libremente los puntillos y sin coherencia de obligatoriedad y tampoco eran tan duchos en sus problemas como lo son muchos de nuestros musicólogos e intérpretes. El uso del puntillo significa *leve* incremento, que presta vivacidad al pomposo bajo de la obertura francesa; pero la extensión de ese aumento a toda la música barroca es un error mayúsculo” (Lang, 1997, 257). Uno de los problemas derivados de esta cuestión es la de la aplicación de puntillos en notas que no lo llevan (¡!), esto suele darse en parejas de corcheas en numerosas obras barrocas (con Haendel, en particular, suele ser uso común), en las que suele alargarse el valor de la primera restándole a la segunda.

“Lo mismo vale para las apoyaturas marcadas por las notas de valor pequeño” –continúa Lang–. “Pueden ser largas o breves, pero la longitud no puede determinarse a partir de la notación; el intérprete debe observar la textura musical y decidir por su cuenta [...] Desde luego no pudo haber ningún uso de las apoyaturas consistente o estandarizado porque dependían de los sentimientos de los ejecutantes y de su simpatía con los pensamientos no expresados por el compositor” (ib., 258).

42. Calderón

La duración que los intérpretes le dieran al calderón ha sido considerada generalmente como de libre elección⁸. La teoría de la música, sin embargo, suele recomendar que se alargue la nota la mitad más de lo que su propio valor indica. Igual que el puntillo alarga la mitad de su valor pero de manera medida, en el calderón se alarga, generalmente, la mitad del valor de la misma nota pero sin medirse esa extensión. Hay que tener en cuenta que el calderón (que se representa con un punto coronado por un semicírculo), se inventó como punto (o sea que alargaba la mitad del valor de la nota principal) para los finales de las obras, dibujándose sobre él un arco (que luego se convirtió en semicírculo) que pretendería significar que aquella nota o acorde debía quedar vibrando más allá del propio compás, como cuando se escribe una ligadura junto a una nota aunque no se la ligue a la siguiente porque no hay.

Sea como fuere, la tradición ha asentado la libre duración de las notas que están cubiertas con este signo y eso permite al intérprete elegir un elemento más en todo el proceso de reconstrucción. No es un dato de poca importancia porque es muy efectista ya que suele coronar los finales de las piezas y las obras. Con el empuje del espíritu exacerbado del Romanticismo hubo una tendencia a exagerar su efecto y su valor. En la actualidad existe un cierto retorno al comedimiento.

F) LOS QUE AFECTAN A LA MELODÍA

43. Articulación

Ya antes vimos lo que Rinaldo Alessandrini planteaba sobre la articulación: “lo expresivo en un auténtico músico es la falta de uniformidad” (*Goldberg*, 17, 2001, 44). Es una posición rebelde y original (quizás porque

⁸ Sociedad Didáctico Musical, *Teoría de la música*, Madrid, 1979

vuelve a los orígenes). El hecho es que durante mucho tiempo la igualdad en el fraseo y la articulación (el intento de acercarse a la confección de un hombre-máquina) era el paradigma de lo correcto; ahora lo correcto es la antigua incorrección. Todo, por supuesto, conlleva cierta belleza.

Los signos de fraseo, las ligaduras y las marcas de respiraciones, son, además, ambigüamente interpretables (como casi todo). “Para Mozart, parece que los signos de articulación son mucho más denominaciones expresivas que aparentes indicaciones para la ejecución” (Harnoncourt, 2001, 157). Los intérpretes tienen que decidir.

44. Expresividad del cuerpo

Los movimientos que el intérprete ejecuta con su cuerpo afectan también al resultado sonoro de la ejecución musical. Esos movimientos (ya sean en mayor o menor medida) permiten una adaptación a las dificultades técnicas (posición de los brazos al tocar; del diafragma para respirar, tocar un instrumento de viento o cantar, etc.) y, a veces, ayudan en el proceso de concentración del músico. Estos movimientos pueden hacer llegar de manera más convincente el mensaje sonoro al espectador. En el caso de los directores de orquesta o coro, que no llegan nunca a estar en contacto físico con el instrumento que tocan, sus “bailes” aúnan multitud de significados: los meramente técnicos, que ayudan a la concertación del grupo; los expresivos, que crean imágenes para los músicos y para el público; y los simbólicos, porque la fuerza de un chamán que se sitúan en el centro del escenario y con una barita de madera ordena el caos, posee mucha fuerza que ha de tener significados difíciles de concretar.

La mayor o menor expresividad del cuerpo puede modificar, pues, el resultado sonoro, sobre todo si tenemos en cuenta que la música, en su más original expresión, es un arte escénico.

45. Configuraciones de la ornamentación (adornos, añadir trinos no escritos)

“Uno de los problemas más discutidos en la interpretación de música más antigua” –nos dice Harnoncourt– “es el de la improvisación y la ornamentación. Parece ser que en las representaciones actuales se suele ir demasiado lejos en ese sentido a causa del afán por conseguir la mayor autenticidad posible. Los intérpretes del bajo continuo realizan complejos ejercicios contrapuntísticos que, de hecho, en ocasiones son muy artísticos, pero muy pocas veces resultan correctos estilística y dramáticamente. Esto también sucedía, en cierta medida, a comienzos del Barroco” (ib., 46).

Las opiniones a lo largo de los siglos han estado muy encontradas: “En fecha tan temprana como 1552 Adrianus Petit Coclico en su *Compendium Musices* declaraba que ‘un cantante que canta la música no como está escrita sino con adornos, transforma algo sencillo, corriente, simple y en bruto en algo elegante y ornamentado, a semejanza de un insípido trozo de carne que se sala y se sazona’, añade que si el compositor desea que su música se cante tal y como está escrita ‘debe adoptar la precaución de hacer saber su deseo’ ” (Lang, 1997, 247 y 248).

“Surge entonces la cuestión: ¿qué estamos resucitando? [...] El castrado obtenía su fama no por cantar fielmente lo que estaba en la partitura sino por lo que *no* estaba y ni siquiera estaba indicado: las *fioriture*, los trinos, las *roulades*, las cadencias y las largas cadenas de adornos” (ib., 233 y 234). Si eso era lo que se hacía entonces, ¿cómo repetir lo que dependía del gusto de la época asimilado por el entorno? El resultado son “las miserables ocurrencias vocales que algunos de nuestros directores y formadores de voz pegan hoy en las partituras para sus cantantes que ya no conocen el arte de la improvisación y que no se parecen en absoluto al arte del castrado” (ib., 233 y 234). “La práctica de la interpretación no es como la taxidermia pero en muchos casos los

pretendidamente auténticos ornamentos agregados con mentalidades del siglo XX son como ojos de vidrio y lenguas de plástico” (ib., 211).

Porque asumir ese gusto de la época no depende siempre del trabajo. “En los ornamentos del canto a la francesa; hay textos que los describen, los analizan e incluso los desmenuzan. Yo he pedido a muchos cantantes” – dice Emmanuelle Haïm, fundadora de Le Concert Astrée– “que trabajen esa música, y me encuentro regularmente con algunos que poseen esos ornamentos de manera natural, mientras que otros deben trabajarlos mucho hasta dominarlos... No hay que olvidar que es bueno disponer de esas indicaciones, pero hay que desconfiar de las contradicciones de su lectura” (Goldberg, 28, 2004, 58).

G) LOS QUE AFECTAN AL SENTIDO EXPRESO DE LA OBRA

Cuando la obra posee un texto interior, ya sea una ópera, un oratorio, un *lied*, etc.; o un texto exterior, porque sea programática o siga alguna intención descriptiva o narrativa que el autor expresó aparte, la búsqueda de la adecuación entre el discurso musical y el textual tiene una importancia, que, desde nuestro punto de vista, es quizás de las más trascendentales. La existencia de esta relación puede afectar en varios sentidos:

46. La comprensión del sentido programático de la obra (cuando lo tuviere)

En algunas obras instrumentales existen referencias narrativas, simbólicas y/o descriptivas. Los instrumentistas pueden buscar o no la adecuación de la música que van a poner en sonido con lo que el autor dejó expresado sobre esa pieza. El conocimiento de este aspecto puede ayudar enormemente a dar sentido al material musical que se recrea; pero puede no hacerse caso de él y buscar en la obra un sentido más allá del propuesto por el texto y el autor, como ya hemos dicho en el apartado D (objetivo) de este

trabajo. Y aunque pueda parecer soberbio por parte de algunos intérpretes no buscar el sentido que dejó escrito el autor, hay que reconocer que, a veces, los propios autores, una vez concluida la obra, proponen el distanciamiento del programa de la expresividad de la obra (como ocurrió con *La noche transfigurada* de Arnold Schoenberg y la *Segunda Sinfonía* de Mahler), convirtiéndolas en música programática.

47. El conocimiento de la lengua que se canta

Para las obras vocales, el conocimiento de la lengua en que se canta no sólo es fundamental por conocer el sentido de lo que se quiere expresar, sino para adecuarse con naturalidad a su dicción y su fraseo. Personalmente, considero que estos son algunos de los puntos claves de una buena interpretación. Escuchar un idioma mal pronunciado desconcentra bastante al público y da sensación de un trabajo poco serio. Pero, sobre todo, no comprender lo que se canta, no en su globalidad que es más o menos fácil, sino el sentido de cada palabra una a una, afecta muchísimo al resultado.

En el Barroco, por ejemplo, había veces en que cada palabra llevaba unido a su sentido una forma de expresión musical (eran los llamados *locus topici*) que debía resaltarse con el canto. Choques de notas que se acentuaban, formas de entonación en que se simulaba una pregunta, muchos pequeños detalles, en fin, que para los cantantes que desconozcan el sentido concreto de cada palabra que entonan, transfigurarían, en parte, el sentido.

48. El conocimiento del sentido del texto que se canta

Aparte de la pronunciación y del sentido de cada una de las palabras que se interpretan, las obras con texto suelen tener un significado más allá de la suma de todos sus términos. La comprensión del sentido es mucho más compleja que la de los dibujos que las palabras sueltas puedan realizar. De

esto se queja con bastante razón Lang cuando habla de la comprensión que los niños puedan tener de los trascendentes textos religiosos: “De igual importancia es el hecho de que los textos, poderosamente emotivos e intelectualmente complejos, quedan fuera del alcance de la comprensión de los niños. No se puede esperar de chicos pequeños que interpreten convincentemente ideas como “homo factus est” o el inefable *Stabat mater dolorosa*; pueden cantar bien las notas pero se limitarán a vocalizar las palabras sin comprender su importancia. Es casi penoso dar a cantar a los chicos las exigentes arias de la *Misa en si menor* o de las *Pasiones* de Bach” (Lang, 1997, 229).

Y como vemos, muchísimas de las actuaciones y grabaciones que los aficionados a este tipo de música hayamos podido contemplar en nuestra vida han estado realizadas con estas enormes carencias. Por tanto, es posible interpretar sin comprender. Pero es una elección más que ha de quedar a la elección ética (ya no tanto estética) de los intérpretes.

49. La distintas funcionalidades otorgadas a la ejecución (litúrgica, lúdica, ambiental, etc.)

El concepto de funcionalidad del arte me parece crucial para comprender sus distintas manifestaciones. La mayor parte de las obras de arte fueron realizadas en un contexto y *para* un contexto determinado. Un cuadro pintado para una capilla o una composición musical escrita para un baile de máscaras, por ejemplo, sacadas de su contexto pierden parte de su sentido y, por tanto, de su valor.

Esto, hoy en día, es moneda corriente, pero no por eso menos grave: música realizada para un servicio religioso interpretada sin solución de continuidad en un gran auditorio moderno, carece de sentido por completo y vacía parte de los contenidos de la obra. “Los corales utilizados en las cantatas solían contener a menudo un plan contextual especial, no

declarado, para una congregación de fieles muy familiarizada con ellos de una forma que hoy en gran medida se ha perdido” (*Goldberg*, 13, 2000, 60). Si además de sacarla de su contexto, se canta en un idioma desconocido para el público y cuyas convicciones son del todo contrarias a lo que la obra está diciendo, veremos que asistimos a una representación ciertamente paranoide donde lo único válido para el público (y quizás también para los intérpretes) sería la superficie musical (que ya sé que no es poco, pero es poco). Es como oler una comida sin poder comerla ni verla, como leer un libro en un idioma que no se entiende pero cuya sola audición nos embelesa.

La no comprensión de la importancia de la funcionalidad de las obras de arte lleva a la generalidad de la sociedad a despreciar muchos productos artísticos que, evidentemente, no entienden. Actualmente vivimos una simplificación de las funcionalidades: toda obra debe “gustar”. Pero gustar ¿para qué? ¿Para oírla en casa mientras tomo un café con los amigos?, ¿para oírla en el coche?, ¿para bailar? Como sólo se valora una de las funciones, todo lo que no responde a esa función (gustar que es un entretener), es desechado. “La función que desempeñaban en la liturgia las cantatas de iglesia de Bach hace que hoy no pueda haber algo que pueda calificarse como un oyente “auténtico”. [...] su finalidad era estrictamente funcional y estaba por completo vinculada al contexto de la Misa dominical” (ib., 58).

El intérprete puede tener en cuenta esto. Ahora estamos asistiendo a un intento de vuelta a las funciones originales. El cronista Mark Argent defiende en su Crónica de Londres del *Goldberg*, 28, 2004, 8, que la música litúrgica se interprete inserta en los propios Oficios religiosos y ya existe algún disco con la homilía incluida, como el *Requiem des Rois de France* de Du Caurroy, interpretado por Doulice Mémoire, dirigidos por Denis Raisin Dadre.

Sin embargo hay quienes propugnan el valor de la música por encima de la palabra y su posible sentido. Ton Koopman lo argumenta con dos vías de penetración: la primera razón surge de que él grabó en el mismo CD las cantatas religiosas de J.S. Bach y sus modelos profanos. “Esto no sólo lleva a una comparación interesante, sino que demuestra que las cantatas religiosas y profanas de Bach estaban escritas en el mismo lenguaje musical. En general creo que en los siglos XVII y XVIII la música para la iglesia, la corte y la escena pertenecían a la misma corriente dominante, y la música de Bach no era una excepción” (*Goldberg*, 24, 2003, 43).

La segunda razón estriba en la puesta en duda de la religiosidad profunda de Bach. “Evidentemente” –nos dice–, “Bach creía con gran intensidad en Dios. Pero no creo que Bach fuera el quinto evangelista: esa imagen hace de un genio algo que no le hace falta. Era un creyente normal según los criterios de su época, y esa creencia normal es muy evidente en sus cantatas religiosas. Este es el punto de vista que anima mis interpretaciones de estas obras. No las interpreto como si en las ciudades alemanas del siglo XVIII la única cosa que hacía la gente cada domingo era ir a la iglesia y leer la Biblia. En mi opinión, Bach era una persona demasiado mundana para estar comprometida en la religión más de lo que estaría cualquier otra persona. No era un sacerdote. Pienso que el elemento religioso en su vida y en su música está a veces exagerado. [...] Creo que hacemos demasiada división entre religioso y profano si tratamos esos ritmos de forma diferente en contextos diferentes. La cultura barroca no hacía tantas distinciones” (*ib.*, 44).

Sea como fuere, es un interesante elemento que todo intérprete de este tipo de obras debe reflexionar porque sabe que de ello dependen determinadas pinceladas que se le dé a la obra.

H) LOS QUE AFECTAN A LA FORMA

La comprensión de la forma musical ayuda al intérprete a hacerse un plano mental de la distribución de los materiales compositivos de la misma y con ello poder distribuir sus tensiones de una manera más controlada. Conocer este mapa está muy valorado, sin embargo, me atrevo a decir en contra de muchos teóricos, está algo sobrevalorado. Su conocimiento no afecta tanto, pero es otra decisión que debe tomar el intérprete.

Una de las opciones que, sin embargo, sí que afecta mucho de este conocimiento a la interpretación de la obra es:

50. La aceptación de las repeticiones de períodos establecidas en la partitura.

Existen unos signos escritos en las partituras por los cuales se ha de repetir, por orden del autor, una determinada sección, parte o pieza completa de una obra. Cierta uso ha propiciado que, a veces, los intérpretes no hagan caso a estos signos y continúen el desarrollo de la obra o la terminen donde estos aparecen. “Un buen ejemplo” –nos cuenta Hogwood– “son las repeticiones en los movimientos de minuetto y trío: todas las fuentes históricas hasta comienzos del siglo XIX dicen que se deben tocar en su totalidad, y sin embargo existía una convención muy consolidada por la que se ignoraban las repeticiones *da capo*” (Goldberg, 27, 2004, 54).

Estas decisiones, como vemos, pueden estar condicionadas por muchos factores. “Es cada vez más habitual” –nos cuenta Gülke– “que nuestras interpretaciones musicales de obras de Beethoven se dirijan a personas que las escuchan repetidas veces. Para comprender teóricamente con mayor precisión este fenómeno sería necesario llevar a cabo análisis de teoría de la información, como complemento a otros muchos que parten de premisas formales o únicamente de concepciones básicas; por ejemplo, en el estudio de la cuestión relativa a la manera como una composición

beethoveniana representa una serie razonable de informaciones, con centros de gravedad en determinados temas, redundancia en grupos secundarios, etc. Ello da pie a nuevos puntos de vista sobre la importante cuestión de cómo la información se modifica al repetirse y de cómo la obra queda alterada por su recepción, en cuanto que el valor de novedad, intensamente vivido, comienza a influir en la comprensión de su concepción y estructura y en cuanto que el reconocimiento de un detalle, por ejemplo un tema en la reexposición, puede ir muchas veces acompañado de la percepción de ese retorno, de cuya reaparición estamos seguros por recordarlo o por preverlo” (Metzger y Riehn, 1979, 64 y 65).

Pero hay quienes pueden establecer un corte o no realizar una repetición por su simple gusto. Así le ocurre a Alan Curtis, cuando se le solicita que justifique por qué realizó cortes en algunas grabaciones de óperas de Vivaldi, dice: “Bueno, creo que es un mal servicio a Vivaldi escoger una obra como *Giustino*, que incluso los admiradores de Vivaldi piensan que es demasiado larga: hay simplemente demasiadas cosas que no deberían haberse incluido. Creo que la mayoría de la gente que escuche mi versión, bastante recortada, pensará que es una obra viable y entonces puede quizás que quieran escuchar la versión más larga. [...] Creo que a Vivaldi le sienta bien si se le recorta. Pero estoy totalmente dispuesto a admitir que esto es un asunto muy relativo y cambiante” (Goldberg, 25, 2003, 55). Y parece ser verdad que las cosas son más relativas de las que algunos puristas quieren hacer creer.

Todas estas apreciaciones, y más, las pueden hacer los intérpretes a la hora de plantearse una ejecución. Son, como vemos, multifactoriales y cualquier pequeño elemento puede hacer de la ejecución algo personal y distinto a todo lo anterior.

III PARTE: *MISA EN SI MENOR* (BWV 232) DE JOHANN SEBASTIAN BACH. ANÁLISIS DE TRES DISTINTAS INTERPRETACIONES

–Elección de la obra y de las versiones

Se ha elegido esta obra para el análisis de distintas interpretaciones sobre ella porque se necesitaba trabajar sobre una obra lo suficientemente dúctil para que hubiera sido tratada (y maltratada) desde distintos paradigmas interpretativos. En los años centrales del siglo XX, cuando los ecos post-Románticos todavía cubrían Europa y las grandes orquestas causaban furor, la obra que interesaba de Johann Sebastian Bach era la que tenía dimensiones fácilmente trasladables a lo grandioso del espíritu de esa época. Por eso, los Conciertos de Brandemburgo, las Suites para Orquesta, la Pasión según San Mateo y la *Misa en Si menor* se asumieron como un legado susceptible de pertenecer al repertorio tradicional de una orquesta y coro de teatro. Para este estudio era necesario encontrar una obra que diera la posibilidad de oír versiones imbuidas aún de ese carácter post-Romántico y a la vez que fuera admitida por los nuevos puristas de la corriente auténtica de la música antigua. Otro requisito enriquecedor era que tuviera coros y solistas vocales pues en estos aspectos la nueva corriente está aportando numerosas e interesantes aportaciones. Afortunadamente, las tres versiones que analizaremos a continuación son suficientemente distantes en su apreciación de la idea musical de la *Misa en Si menor* y abarcan ese espectro tanto estilístico como técnico de la manera

más amplia posible. La primera, como referente obligado, por ser la realizada en la propia “casa” de Bach, la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig, donde la tradición se ha heredado y donde el propio “Cantor” dirige la obra con los niños del Coro de la propia Iglesia. La segunda es una versión elefantiásica, heredera, a mi entender, del espíritu post-Romántico del que hablábamos, con un coro de 91 miembros (cuando hoy hay versiones de quinteto vocal), donde se trabaja mucho el cambio de matiz y la expresión grave y –lo que más nos interesa– Romántica (entiéndase este término tanto en mayúsculas como en minúsculas). Por último, una grabación de uno de los referentes actuales del movimiento “auténtico”, Philippe Herreweghe.

Se podían elegir versiones más antiguas, pero era necesario –y espero que este planteamiento se comprenda en su profundidad– que se analizaran versiones que estuvieran grabadas en formato visual además de en formato sonoro. Hacía falta ver, no sólo oír, para comprender la versión: el número de miembros, tanto del coro como de la orquesta; la colocación de las cuerdas; el escenario; el compás que marca el director; incluso la expresión de los participantes y muchos otros detalles que saldrán a la luz en este trabajo.

–Versión a) (“Original”)

Director: Georg Christoph Biller, Cantor de la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig.

Gewandhausorchestre Leipzig

Thomanerchor Leipzig

Solistas:

Ruth Holton, soprano.

Matthias Rexroth, alto (contratenor)

Christoph Genz, tenor.

Klaus Mertens, bajo.

Grabado en directo en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig el 28 de julio de 2000

• **La orquesta**

G. C. Biller utiliza:

- 6 violines primeros,
- 6 violines segundos,
- 4 violas,
- 3 violonchelos y
- 2 contrabajos.

J. S. Bach solicitó al consejo de Leipzig el 23 de agosto de 1730 el personal mínimo para su trabajo. En él constaban, además de entre tres o cuatro cantantes por voz, una orquesta con entre dos y tres violines primeros y segundos, dos violas, dos violonchelos y un contrabajo. Nikolas Harnoncourt dice en su libro *El diálogo musical* (2001) que una orquesta de estas proporciones “se consideraba entonces como una orquesta absolutamente solemne”.

Todos los instrumentos parecen ser de confección “moderna” con cuerdas de metal y arcos grandes.

La afinación está a 442.

El concertino, cuando toca como solista lo hace de pie.

Además de la cuerda, G. C. Biller añade lo establecido por la partitura en cuanto a:

- 1 órgano positivo –aquí de producción del aire por medios eléctricos–; y a los instrumentos de viento:
- 2 flautas, que en este caso son de flautas traveseras construidas en metal, más específicamente, en plata. En principio, como es sabido, las flautas

traveseras se construían en madera, de ahí que pertenecieran, y aún pertenecen, a la familia de los instrumentos de viento madera; después comenzaron a construirse en metal, siendo las construidas en plata las más utilizadas en el siglo XX. Añade, también:

- 2 oboes de amor, de construcción, forma y materiales modernos; más
- 2 fagotes, de construcción, forma y materiales modernos. El primero fijo en la plantilla y el segundo sólo para el Quoniam.

Bach añade, además, un *Corno da caccia*. G. C. Biller elige como *Corno da caccia*

- 1 trompa moderna de construcción peculiar, pues, aún teniendo tres llaves, el recorrido de sus tubos es más corto de lo habitual. Da la sensación de ser una trompa construida con las técnicas y materiales modernos pero que se autolimita a la serie reducida de notas que se tocaban en la época

Y en los números de sonoridades más explosivas, cuando Bach añade tres trompetas y percusión, G. C. Biller utiliza

- 3 tres trompetas de las que ahora llamamos piccolo, construidas en metal, que por su construcción de menor tamaño con relación a las trompetas normales en do tienen un sonido agudo y penetrante.

Por último la partitura establece la utilización de:

- Timbales. Los utilizados por el director de Leipzig son de construcción moderna con pedal para cambiar la afinación. Las baquetas que utiliza el percusionista son baquetas pequeñas envueltas en cuero de sonoridad punzante.

· El continuo, cuando no toca en el *tutti*, generalmente cuando acompaña a los solistas, está formado por un contrabajo, un chelo y el órgano.

El director dirige con batuta.

Por lo general, el director no parece sentir lo que dirige; sí está preocupado por la conjunción técnica pero en el momento de la ejecución no se percibe una comunión con el texto. Sonríe muy a menudo, cuando algunas de las cosas que se están diciendo son ruegos de piedad u oraciones intimistas. Parece dirigir pensando en la cámara que lo está grabando.

La colocación de los instrumentos de cuerda es la tradicional con violines a la izquierda y violonchelos y contrabajos a la derecha. Las flautas y los oboes se sitúan detrás de los violines segundos; después, siempre de izquierda a derecha, nos encontramos en medio de la fila de los vientos, el último atril de violas; a su derecha la trompa y los dos fagotes; y a la derecha de estos, cerrando el semicírculo por detrás, el teclado del órgano positivo. Las trompetas y los timbales se colocan en una grada superior, a la izquierda del director, por encima de los violines, en una colocación curiosa (porque esa grada podría ser usada normalmente por fieles o por miembros del coro) que potencia y ensalza la sonoridad de estos cuatro instrumentos.

• El coro

El Thomanerchor Leipzig se presenta en esta interpretación con 69 miembros, cuya característica principal es su juventud ya que las voces blancas son niños (varones) y las voces graves son adolescentes de no más de 18 años. Esta será la característica principal de esta interpretación. Los *tempi* podrán ser más dinámicos y la sensación de fragilidad en la escucha de estas voces aportará un color singular a la ejecución. El coro está dividido en:

- 43 voces blancas y
- 27 graves. Las cuales se dividen en:
- 16 sopranos primeros,

- 10 sopranos segundos (que actuarán conjuntamente en los números en los que Bach sólo pida cuatro voces, por tanto 26 sopranos en esos casos),
- 17 contraltos,
- 15 tenores y
- 12 bajos. Números que, como se ve, no parecen estar elegidos tan específicamente como los miembros de la orquesta, sino que, como suele ser habitual en los coros, depende de las posibilidades de los coros no profesionales.

El Coro utiliza partituras de la editorial Bärenreiter Kassel

• **Los solistas**

Este director utiliza solistas con técnica barroca: voces con poco vibrato y timbre claro, voces muy cercanas al color natural. La característica principal de la selección de los solistas es haber elegido a un contratenor para desempeñar el papel de alto en la obra. Tanto la soprano como el contratenor y el tenor son de edades muy jóvenes, rondando los 21 a 24 años. El bajo parece rondar los cincuenta.

Los solistas utilizan partituras de la editorial Breitkopf & Härtel.

–**Versión b) (“Romántica”)**

Director: Enoch Zu Guttenberg

Orchester der Klangverwaltung

Neubeuern Choral Society

Solistas:

Anna Korondi, soprano.

Iris vermillion, contralto.

Deon van der Walt, tenor.

Dietrich Henschel, barítono.

Albert Dohmen, bajo.

Grabado en dos sesiones sin público en la Wieskirche de Baviera en 1998.

• La orquesta

Enoch Zu Guttenberg utiliza:

- 6 violines primeros,
- 5 violines segundos,
- 4 violas,
- 3 violonchelos y
- 2 contrabajos.

Todos los instrumentos parecen ser de confección “moderna” con cuerdas de metal y arcos grandes. Esta distribución de la plantilla es la típica desde el clasicismo: una progresiva reducción de instrumentos o de atriles de mayor a menor número contando desde los instrumentos más agudos hacia los más graves.

La afinación está a 442.

El concertino, cuando toca como solista lo hace de pie. También lo harán a lo largo de la obra los instrumentistas solistas de cada una de las familias. Esto implica un énfasis en la ejecución en cuanto se resaltan sus partes y se igualan a la de los solistas vocales.

Además de la cuerda, Zu Guttenberg añade lo establecido por la partitura en cuanto a:

- 1 órgano positivo –aquí de producción del aire por medios eléctricos–; y a los instrumentos de viento:

- 2 flautas, que en este caso son de flautas traveseras construidas en metal, más específicamente, en oro. En principio, como es sabido, las flautas traveseras se construían en madera, de ahí que pertenecieran, y aún pertenecen, a la familia de los instrumentos de viento madera; después comenzaron a construirse en metal, siendo las construidas en plata las más utilizadas en el siglo XX; a partir de los años 70 comenzaron a construirse en oro y el sonido producido por esta aleación fue considerado el de mayor calidad –luego se levantaron voces contra él (véase Piston, 1955, 139)–. Añade, también:

- 2 oboes de amor, que son instrumentos más grandes que el oboe y están afinados en *la*, y con un mecanismo similar al del corno inglés. El material de construcción de los usados en esta versión es el normal de palo rosa.

- 2 fagotes de construcción, forma y materiales modernos (madera de arce). El primero fijo en la plantilla y el segundo sólo para el Quoniam.

Bach añade, además, un Corno da caccia. Zu Guttenberg elige como Corno da caccia

- 1 trompa moderna con válvulas. Y en los números de sonoridades más explosivas, cuando Bach añade tres trompetas y percusión, Zu Guttenberg utiliza

- 3 trompetas en *re* que ahora llamamos piccolo y que entonces llamaban *clarino*, construidas en metal, que por su construcción de menor tamaño con relación a las trompetas normales en do tienen un sonido agudo y penetrante.

Por último la partitura establece la utilización de:

- Timbales. Los utilizados por el director de Munich son de afinación fija, esto es, no son de construcción moderna con pedal para cambiar la afinación sino de afinación por llaves o tuercas que estiran directamente los parches superiores. El material de su construcción es de cobre y las baquetas que utiliza el percusionista son baquetas desnudas y pequeñas de

sonoridad punzante. Este es el único elemento cercano a lo historicista en la orquestación utilizada para esta versión. Todo lo demás, como ha quedado señalado, es “moderno”, entendiendo por tal, que potencia la evolución de sus recursos propios para una mayor sonoridad y virtuosismo.

El bajo continuo lo forman un violonchelo, un contrabajo y el órgano.

La orquesta utiliza partituras de la editorial Bärenreiter Kassel

La colocación de la orquesta es la tradicional desde el clasicismo: Cuerda delante ordenada de más agudo a más grave de izquierda a derecha; detrás y en el centro, flautas y oboes; a la derecha de éstos últimos fagotes y a su derecha, colindando con los contrabajos, el órgano positivo. Detrás de los vientos madera, exactamente en el centro de la escena entre las flautas y los oboes, coloca este director a los timbales y a su derecha las trompetas.

El director dirige con batuta. En este caso en particular hay que hacer notar que el director dirige con la mano y brazo derechos mientras su brazo izquierdo está vendado y pegado al cuerpo por, lo que parece, un accidente reciente.

Por lo general, el director no parece sentir lo que dirige; sí está preocupado por la conjunción técnica y por recordar órdenes que han debido de ser ensayadas y aprendidas previamente, pero en el momento de la ejecución no se percibe una comunión con el texto. Sonríe muy a menudo de una manera incluso cómica, cuando algunas de las cosas que se están diciendo son ruegos de piedad u oraciones intimistas. Parece dirigir, sin duda, pensando en la cámara que lo está grabando.

• El coro

La Neubeuern Choral Society, creada por Enoch zu Guttenberg en 1967, se presenta en esta interpretación con 91 miembros, elemento referencial que

implicará toda una concepción de la obra desde un determinado referente. Con 38 voces masculinas con una media de edad alta de alrededor de unos 50 años; y con 53 voces femeninas de una media de edad intermedia de unos 40 años, esta masa coral determinará por su número el peso de las posibilidades dinámicas de la interpretación, esto es, por el tamaño del grupo los *tempi* de cada una de las partes de la Misa tenderán a ser más lentos que si el coro fuera de un tamaño menor, tal como veremos en el análisis de cada una de las piezas. El coro está dividido en:

- 16 sopranos primeras,
- 18 sopranos segundas (que actuarán conjuntamente en los números en los que Bach sólo pida cuatro voces, por tanto 34 sopranos en esos casos),
- 19 contraltos,
- 15 tenores y
- 23 bajos. Números que, como se ve, no parecen estar elegidos tan específicamente como los miembros de la orquesta, sino que, como suele ser habitual en los coros, depende de las posibilidades de los coros no profesionales, ya que si bien es importante que haya un mayor número de bajos que de tenores (aunque no quizás 8 más como en este caso), lo normal es que las sopranos primeras tuvieran un número mayor que las segundas y que cuando cantaran sólo a cuatro voces, algunas de las sopranos segundas equilibraran la cuerda de contraltos pasándose a esta voz, porque de esta manera, tal como queda, en los números a cuatro voces las sopranos tapan con su volumen las intervenciones de las contraltos.

El Coro utiliza partituras de la editorial Bärenreiter Kassel

• **Los solistas**

Este director utiliza solistas de técnica y estilo tradicional, si por tal entendemos las técnicas utilizadas en Occidente desde la imposición del

belcantismo romántico. Tanto la soprano como la contralto, ambas mujeres, son de técnica verista sin demasiado vibrato pero sin dejar de utilizarlo cuando les conviene. Los solistas de voces graves presentan la característica de haber sido elegidos tres en vez de dos. Esto es, aunque la partitura pide tenor y bajo, este director ha preferido contar con un tenor más un barítono y un bajo que desempeñen los papeles propuestos para el bajo. De esta manera, el director se asegura el dominio de las arias para bajo con distinta tesitura. Los cinco solistas, de edad media, rondan los cuarenta años.

Los solistas utilizan partituras de la editorial Breitkopf & Härtel

–**Versión c) (“Historicista”)**

Director: Philippe Herreweghe

Collegium Vocale de Gand

Solistas:

Deborah York, soprano.

Bernarda Fink, contralto.

Mark Padmore, Tenor.

Peter Kooy, bajo.

Grabado en una sesión pública en la Ciudad de Congresos de Nantes

• **La orquesta**

Philippe Herreweghe utiliza:

- 4 violines primeros,

- 4 violines segundos,

- 3 violas,

- 2 violonchelos y

- 1 contrabajo.

Todos los instrumentos utilizan arcos barrocos (imitación de los arcos de la época: más pequeños, con mayor curvatura), las cuerdas son de tripa. El concertino, cuando toca como solista lo hace sentado, igual que harán a lo largo de la obra los instrumentistas solistas de cada una de las familias.

La afinación está medio tono baja. A 438.

Además de la cuerda, Philippe Herreweghe añade lo establecido por la partitura en cuanto a:

- 1 órgano, el propio de la sala de conciertos –aquí de producción del aire por medios eléctricos–; y a los instrumentos de viento:

- 2 flautas, que en este caso son de flautas travesos construidas en madera, sin llaves, también:

- 2 oboes de amor de construcción original (sin llaves), que son instrumentos más grandes que el oboe y están afinados en *la*. El material de construcción de los usados en esta versión es de una madera distinta a la normal de palo rosa.

- 2 fagotes de construcción, forma y materiales modernos (madera de arce). El primero fijo en la plantilla y el segundo sólo para el *Quoniam*.

Bach añade, además, un Corno da caccia. Philippe Herreweghe elige como Corno da caccia

- 1 trompa natural (esto es, una trompa sin válvulas) con la característica específica de tener, este modelo en particular, una curiosa y poco frecuente forma en 8. Al no tener válvulas, sus posibilidades sonoras son menores y la dificultad para su utilización es mayor. Todas las notas han de ser *cantadas* en el interior aunque el instrumento transforma el sonido que recibe, por lo cual el instrumentista debe cantar, a veces, no la nota que desea escuchar sino la nota que, al transformarse, se convertirá en la que desea escuchar. Este mecanismo (que sigue siendo el utilizado en la trompa

moderna pero con más facilidades) dará muchos problemas al intérprete de esta versión en la pieza en la que es utilizada (se hablará de esto más adelante).

- 3 trompetas clásicas de cilindro en *mi bemol*, sin válvulas, o sea, simplemente “un tubo metálico delgado, doblado en dos, que se puede alargar agregando cilindros, con un pabellón abocinado de tamaño moderado (alrededor de 10'16 cm de ancho) provisto de una boquilla en forma de taza” (Piston 1955, 265).

Por último la partitura establece la utilización de:

- Timbales. Los utilizados por el director belga son de afinación fija, esto es, no son de construcción moderna con pedal para cambiar la afinación sino de afinación por llaves o tuercas que estiran directamente los parches superiores. El material de su construcción es de cobre y las baquetas que utiliza el percusionista son baquetas desnudas y pequeñas de sonoridad punzante.

La plantilla tiene una colocación diferente a la de las versiones anteriores. De izquierda a derecha se colocan violines primeros, violines segundos en dos filas. A su derecha se sitúan las violas en una sola fila (que ya alcanzan el centro de la escena); a la derecha de éstas se colocan en primera fila las dos flautas, a su derecha los dos oboes y cerrando el semicírculo por la derecha del director, los dos violonchelos. En la segunda fila, desde donde están las violas se sitúan la trompa y los dos fagotes. Por la izquierda, detrás de los violines, en tercera fila, por tanto, coloca las tres trompetas y los timbales. En el centro, detrás de la fila de violas se sitúan los solistas vocales.

Musicalmente, esta colocación debe ofrecer problemas por cuanto los violonchelos y el contrabajo se encuentran muy alejados de los violines (el arco del semicírculo que rodea al director es más amplio de lo normal –

casi un semióvalo–) y esa distancia no es buena para poder oír los ritmos y la base armónica que producen los instrumentos graves.

Esta plantilla orquestal, por otra parte, es, de las tres versiones que comparamos, la más historicista por su uso de arcos y materiales de la época en los instrumentos de cuerda y por usar instrumentos de viento y percusión sin modernizar.

La orquesta utiliza partituras de la editorial Bärenreiter Kassel

El director dirige sin batuta.

Por lo general, el director procura expresar una especie de misticismo ligeramente teatral que da buena imagen pero que personalmente no termina de convencerme. No es muy dueño de la conjunción técnica porque carece absolutamente de los recursos de la técnica de dirección para controlar y conjuntar al grupo, quizás por eso se dedica más a intentar crear un clima que a matizar, cuadrar y concertar; la clave de su interpretación –y eso ha de ser valorado positivamente a su favor– es la selección del personal: los magníficos solistas, el pequeño y disciplinado coro y los miembros de la orquesta. Pero su rostro sereno y su arrobamiento también parecen estar dirigidos a la cámara que lo está grabando. La sinceridad en la expresión y el trabajo son claves para un resultado honesto; el gesto de Herreweghe, al menos, lo aparenta y eso influye positivamente en el clima de la expresión musical.

• El coro

El coro del Collegium Vocale de Gand se presenta en esta interpretación con 21 miembros, el grupo más minoritario de las tres versiones. Las voces blancas son mujeres sopranos más dos hombres (contratenores) que desempeñan el papel de contraltos; y las voces graves son escasas (en total

sólo 9), pero de sonoridad suficiente. La media de edad de todos es de unos 35 años. El coro está dividido en:

- 12 voces blancas y
- 9 graves.

Las cuales se dividen en:

- 4 sopranos primeras,
- 4 sopranos segundas (que actuarán conjuntamente en los números en los que Bach sólo pida cuatro voces, por tanto 8 sopranos en esos casos),
- 4 contraltos, de ellos, 2 hombres contratenores y dos mujeres,
- 4 tenores y
- 5 bajos.

La característica principal de este grupo coral es la de su número reducido de miembros. Este número sólo es posible por la utilización de instrumentos originales, cuyas sonoridades más apagadas permiten un buen equilibrio con un grupo pequeño. El peso liviano del grupo permitirá velocidades más ligeras.

El Coro utiliza partituras de la editorial Bärenreiter Kassel y de la editorial Peters.

• **Los solistas**

Este director utiliza solistas con técnica barroca: voces con poco vibrato y timbre claro, voces muy cercanas al color natural. La parte de Alto no la desempeña un contratenor (como parecería probable por su acercamiento a lo “historicista”) sino una mujer. Los cuatro solistas tienen edades intermedias entre los 30 y los 40 años.

Los solistas, a diferencia de las otras dos versiones cantan desde detrás de la orquesta y delante del coro.

Los solistas utilizan partituras de la editorial Bärenreiter Kassel.

–*MISA EN SI MENOR* DE J. S. BACH

Cada una de las partes de la *Misa en si menor* fueron creadas con largos períodos de separación y no fue unificada probablemente hasta los últimos años de su vida. Bach terminó la partitura de la *Gran misa en si menor* entre los años 1746 y 1748. La *Missa*, es decir, el *Kyrie* y el *Gloria*, se tocó probablemente el 21 de abril de 1733, con ocasión del homenaje al nuevo príncipe electo de Sajonia –tras la muerte de Augusto el Fuerte–. Fue compuesta para esa ocasión. El *Symbolum Nicenum*, el *Credo*, tuvo que ser compuesto para la solemne inauguración del reformado Colegio de Santo Tomás el 5 de junio de 1732. El *Sanctus* se tocó por primera vez (según Georg von Dadelsen) en la Navidad de 1724. Las secuencias siguientes, *Hosanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* y *Dona nobis pacem*, son sin excepción adaptaciones de composiciones antiguas que fueron incorporadas al volumen junto al *Sanctus* en la conclusión del manuscrito, en los últimos años de vida de Bach.

Tras el fallecimiento del compositor, el volumen de partituras pasó a manos de su hijo Philipp Emanuel. Éste interpretó el *Credo* de la *Gran misa en si menor* en el año 1786, es decir unos cuarenta años después del nacimiento de la obra, y parece que consideró necesario realizar profundas modificaciones. Incorporó numerosas ligaduras a la partitura original de su padre, añadió también anotaciones en cuanto a la dinámica y modificó incluso la instrumentación. Parece ser que sobre todo le desagradaba la mezcla de violines y oboe, tan importante para el sonido orquestal barroco. En el dueto *Et in unum Dominum* borró sin vacilar la prescripción de *et hautbois* junto al primer y al segundo violín (esta tachadura es especialmente radical, puesto que la importante estructuración del concierto en solos y *tutti* está basada en la participación y el silencio de los oboes *d'amore*). También compuso introducciones para algunas frases. Mediante

todas estas enmiendas, la obra quedó tan modificada que el oyente de 1786 podía sentirla como una composición absolutamente moderna.

En el año 1800, Carl Friedrich Zelter se hizo cargo de la Academia de Canto de Berlín. Ésta comenzó a trabajar en los ensayos de la *Gran misa en si menor* a partir de 1811. De momento no llegó a representarse, las dificultades eran demasiadas. Por último, en 1827, Zelter representó el *Et incarnatus est* en un concierto coral y, en 1828, el director de la Ópera de Berlín, Spontini, eligió algunas partes del *Credo*. De todos modos, tras el fallecimiento de Zelter (1832), el coro estaba tan familiarizado con la obra que su sucesor, Rungenhagen, pudo representar amplios fragmentos de la misa ya en 1834. Todas estas representaciones enriquecieron la obra, con composiciones introductorias añadidas y una instrumentación modificada por completo. Se dispusieron coros de, como mínimo, cien personas. Spontini contaba con una orquesta de doce primeros y doce segundos violines, doce violas, doce violoncelos y ocho contrabajos. En cuanto a los instrumentos de viento, tenía clarinetes, trompas, fagotes, ¡pero ningún oboe ni ninguna trompeta! Muchas voces *obbligato* dejaron de tocarse. “El resultado –como dice Harnoncourt– fue un ostentoso monumento sonoro armonizado” (Harnoncourt, 2001, 238-242). En esta época ya se desconocía el contexto en el que se habían compuesto las obras corales de Bach –el Colegio y la iglesia de Santo Tomás, el pequeño coro de niños y jóvenes, la pequeña orquesta–. La obra de Bach fue convertida sin más al romanticismo, tanto sonora como formalmente. Más adelante se desestimaron los retoques más importantes llevados a cabo en la partitura de Bach, pero –como concluye Harnoncourt– “siguió quedando la impresión general de una colosal obra coral llena de enormes dificultades”. Podemos dar por seguro que Bach nunca llegó a dirigir toda la obra.

–ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DIFERENCIADORAS DE CADA UNA DE LAS VERSIONES

* I SECCIÓN

–Kyrie

1. *Kyrie eleison*

Escrito para coro a cinco partes (sopranos I y II, contralto, tenor y bajo), dos flautas, dos oboes *d'amore*, fagot, dos violines, viola y continuo (violonchelo, contrabajo y órgano) en la tonalidad de si menor y en compás de compasillo (4/4). Cinco acordes confiados a coro y orquesta, apasionados, de gran fuerza, abren el *Kyrie*, en estos compases J. S. Bach no establece ni *tempo* ni matiz. Tras una corta introducción orquestal, una fuga gigantesca que Bach establece en un *tempo Largo*, nos encara con el Dios solemne y tenebroso del Antiguo Testamento. Concluye la pieza con un acorde en si mayor, lo que le da a ese final un carácter más brillante y esperanzador.

Al parecer sólo los primeros acordes fueron compuestos originalmente para esta obra; el resto fue adaptado (parodiado) por Bach de alguna composición anterior.

En todo el número no hay escrito un solo matiz agógico (no hay *fortes* ni *pianos*).

El texto dice:

Kyrie eleison Señor, ten piedad de nosotros

Kyrie eleison Señor, ten piedad de nosotros

Kyrie eleison Señor, ten piedad de nosotros

1.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- Los primeros cuatro compases son interpretados a la velocidad de 41 (según el metrónomo Maazel*, a partir de aquí: m.m.) la negra (el m.m. establece que *largo* va de 40 a 60).

· Se interpretan en esta versión en un matiz de *f* (fuerte), solemne, pero no *fortísimo*.

· Propone *ritardando* en las dos últimas partes del compás y hace un ligero calderón sobre la última nota.

- En el quinto compás, donde comienza la fuga, J. S. Bach escribe sobre la partitura el concepto agógico de *Largo* (en la teoría del solfeo hoy está establecido como el más lento de los *tempos*). Georg Christoph Biller plantea una velocidad a esta sección que se mueve en el arco m.m. = 54 – 56 la negra.

Otras características en esta ejecución son las siguientes:

· La orquesta toca sueltas** las series de corchea seguida de negra que se dan a menudo.

· Las series de corcheas del motivo de la fuga las separa muy significativamente (sobre todo cuando la interpretan las voces) enlazando débil con fuerte y acentuando siempre más la segunda. (Véase: sol-fa; do-re; sol-fa; etc. del tema en los tenores en el compás 30 y 31).

· Los niños desafinan bastante en esta versión. Esa, no obstante, es una de sus características, y aunque en puridad sea una incorrección, la sensación de inestabilidad y vulnerabilidad que producen puede ser percibida como parte de su encanto. Sobre todo calan** en los saltos interválicos ascendentes.

* Para la medida del Metrónomo Maazel, 60 es igual a un pulso por segundo. A mayor numeración más velocidad y viceversa.

** Tocar las notas sueltas significa tocar las notas separadas entre sí. Se utiliza sobre todo para los ataques de arco sobre la cuerda e implica cambiar la direccionalidad del arco separándolo de la cuerda un poco entre nota y nota.

** calar: en el argot musical, bajarse de tono, no afinar perfectamente sino un poco por debajo.

- La intensidad de cada una de las voces (melodías) es igual, esto es, no hace destacar la voz que lleva el tema.
- En los compases 61 a 63, cuando las voces imitan el dibujo melódico previamente mostrado por las cuerdas, la intensidad crece a *forte*.
- En el compás 72 el matiz decrece a *mezzo piano*.
- En los compases 94 y 95 hay un pequeño *crescendo*.
- En los compases 99 a 101 la ejecución crece en intensidad y velocidad.
- En los compases 111 y 112 hay un pequeño *decrescendo*.
- Los compases 115 a 118 se interpretan más fuertes.
- La última parte de la pieza se interpreta más ligera a una velocidad de 56 – 59 m.m.
- El director plantea al final de la pieza un ritardando en el último compás al que añade un calderón en la última nota.
- El tiempo total de ejecución de la pieza es de 9 minutos y 33 segundos.

1.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- Los primeros cuatro compases son interpretados a la velocidad de m.m. = 30 – 31 la negra (aunque en realidad lo que hace el director, para ayudarse a hacerlo más lento, es plantear el tempo a corchea, m.m. = 61 – 63).
- Se interpretan en esta versión en un matiz de *f* (fuerte) con ataques más violentos en cada nota.
- Como estos primeros compases van tan lentos, al final de esta sección no plantea ni *ritardando* ni calderón.

- En el quinto compás, donde comienza la fuga al tempo de *Largo*, Enoch Zu Guttenberg plantea una velocidad a esta sección m.m. = 58 la negra cuando comienza sólo la orquesta y de m.m. = 55 la negra cuando comienza el coro, velocidad a la que consigue mantenerse bastante bien.

Otras características en esta ejecución son las siguientes:

- Las series de corcheas del motivo de la fuga las separa muy significativamente (sobre todo cuando la interpretan las voces) enlazando débil con fuerte y acentuando siempre más la segunda. (Véase: sol-fa; do-re; sol-fa; etc. del tema en los tenores en el compás 30 y 31).
- La intensidad de cada una de las voces (melodías) es igual, esto es, no hace destacar la voz que lleva el tema.
- Los compases 57 y 58 se ejecuta más piano.
- En los compases 61 a 63, cuando las voces imitan el dibujo melódico previamente mostrado por las cuerdas, la intensidad crece a *forte*.
- En el compás 102 la ejecución crece en intensidad.
- Los compases 116 y 117 se interpretan más fuertes.
- El director plantea al final de la pieza un ritardando en el último compás sin añadir calderón en la última nota, sólo la duración proporcional al ritardando que venía desplegando.
- El tiempo total de ejecución de la pieza es de 9 minutos y 38 segundos.

1.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- Los primeros cuatro compases son interpretados a la velocidad de m.m. = 33 la negra (aunque en realidad lo que hace el director, para ayudarse a hacerlo más lento, es plantear el tempo a corchea, m.m. = 66).
- En el quinto compás, donde comienza la fuga al tempo de *Largo*, Philippe Herreweghe plantea una velocidad a esta sección m.m. = 65 la negra cuando comienza sólo la orquesta y de m.m. = 60 la negra cuando comienza el coro,

velocidad a la que consigue mantenerse bastante bien. Como se puede observar esta es la versión, de las tres, que consigue ejecutarse a mayor velocidad, posibilidad que se consigue sobretodo por tener un menor peso coral al ser esta formación de menor número.

Otras características en esta ejecución son las siguientes:

- La tercera voz, altos, casi no se oyen a lo largo de todo el número.
- En los compases 101-102 la ejecución crece en intensidad.
- Los compases 116 y 117 se interpretan no más fuertes como en las anteriores versiones, sino más blando, más sentido, con un carácter más espiritual; procurando darle mayor importancia pero no a base de mas intensidad.
- El director plantea al final de la pieza un ritardando en el ataque de la última nota. Añade, además, un gran calderón en la última nota, que la hace pasar de dos partes a seis (¡!).
- El tiempo total de ejecución de la pieza es de 8 minutos y 47 segundos, casi un minuto más rápida que las anteriores.

2. *Christe eleison*

Dúo para soprano I y II en la tonalidad de re mayor y en compás de compasillo (4/4). Utiliza sólo dos violines al unísono y el continuo. La partitura original no establece *tempo* o velocidad para su ejecución, pero sí incluye esta vez conceptos agógicos para la orquesta: *piano* en los compases 12, 43 y 58; y *forte* en los compases 33, 53 y 76.

En impresionante contraste con el número anterior, la figura de Jesucristo es evocada aquí con la familiaridad del Dios hecho hombre del Nuevo Testamento, base del dogma luterano. La atmósfera se ha vuelto serena y confiada. Como la sección anterior, es muy probable que el *Christe eleison* esté adaptado de una partitura previa, seguramente una composición perdida para soprano y contralto.

El texto dice:

Christe eleison	Cristo, ten piedad de nosotros
Christe eleison	Cristo, ten piedad de nosotros
Christe eleison	Cristo, ten piedad de nosotros

2.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- En esta versión, el dúo de sopranos lo realiza una mujer y un hombre, esto condiciona la sonoridad general de la pieza.
- La pieza comienza a la velocidad de m.m.= 75, pero cuando los solistas empiezan a cantar establecen una velocidad de m.m.= 69, a la que se adaptará la orquesta en su siguiente intervención solística. En los compases 53 a 57 la velocidad cae a m.m.= 62. La última intervención de la orquesta sola lo sube a m.m.= 68.
- Los matices de *piano* en los compases 12 y 43 están bien conseguidos, sin embargo, las vueltas a *forte* en 33 y 76 apenas se distinguen.
- En la cadencia del compás 32 se añade un trino por parte del soprano II.
- Fuerza ligeramente los acentos en la primera de cada dos corcheas en los diseños melódicos de los solistas al decir el texto *eleison* en los compases 50-51 y 67-68.
- Realiza un ligerísimo *ritardando* en el último compás.
- La última nota, de valor negra, la transforma en blanca (dobla su valor).
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 10 segundos.

2.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- En esta versión, el dúo de sopranos lo realizan dos mujeres. Su técnica vocal es belcantista, con profusión de vibratos, bien integrados, no obstante.

- La pieza comienza a la velocidad de m.m.= 80. Un elemento determinante en la interpretación de esta pieza en esta versión va a ser precisamente la capacidad por parte de la orquesta de mantener estrictamente el tempo en m.m.= 80 desde el principio al final con una disciplina férrea. Siendo, con diferencia, la más rápida de las versiones. La entrada de las solistas rebaja casi imperceptiblemente (a m.m.= 77/78) la velocidad de la ejecución, pero las partes de la orquesta sin solistas recuperan metronómicamente el m.m.= 80.
 - Esta orquesta sí hace el *forte* llamativamente en el compás 33.
 - El director inventa *pianos* en terraza* en las semifrases del 37 y 38 (en la frase do si la sol# si do re mi y su repetición); igual después en 53 a 58 y en 81 y 82.
 - Crea un *decrecendo* hacia la primera nota del compás 41; con *crescendo* posterior.
 - Las solistas hinchan las notas blancas en el compás 42.
 - Las solistas ejecutan en intensidad *forte* los *eleison* de los compases 50 y 51.
 - En la cadencia del compás 33 se añade un ligero trino pero por parte de la soprano I (en la anterior versión era el soprano II quien lo hacía).
 - Los violines destacan en *forte* tres notas (como en un pretendido diálogo) en el compás 68.
 - En el final se propone un ligerísimo *ritardando* sólo en las dos últimas semicorcheas, y ejecutan el valor de la negra en su estricta medida (es la única de las tres versiones que lo hace).
 - Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 21 segundos.
- Se destaca, por tanto, en esta interpretación: que es la más ligera; que el pulso es estable; que se aportan matices.

* Matices en terraza implica que se cambia la intensidad de las frases o semifrases por bloques de notas no de manera gradual.

2.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- En esta versión, el dúo de sopranos lo realizan dos mujeres. Su técnica vocal es barroca, es decir, voz clara, aññada y sin apenas vibrato alguno.
- La pieza comienza a la velocidad de m.m.= 69. Pero el director, con su gesto, no ayuda en la precisión, dirige, tal como se denomina en el argot: blando. Este tipo de gesto ayuda al decaimiento aún más de los *tempi*, lo que hace que a los pocos compases este *tempo primo* se hunda a m.m.= 67.
- Cuando entran las solistas el tempo decae aún más a m.m.= 65; y las subsiguientes incorporaciones de la orquesta no ayudan a recuperar el *tempo* del comienzo. Esta va a ser una de las características determinantes de la interpretación de esta pieza: lo irregular del pulso y su gran lentitud.
- Esta orquesta no realiza los matices *forte* y *piano* que establece la partitura. La percepción agógica, así pues, es muy plana.
- En la cadencia del compás 33 se añade un ligero trino por parte de la soprano I.
- Los violines destacan las notas picadas de los compases 39 a 41 y en 56.
- En los compases 50 y 51, las solistas hinchán la primera de cada dos corcheas.
- El compás 69 se realiza muy *legato*, con mucha dulzura.
- En el final se propone un ligerísimo *ritardando*. Pero el valor de la última negra es multiplicado por cuatro en un inventado calderón.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 24 segundos.

3. *Kyrie eleison*

Coro a cuatro partes (soprano I y II al unísono), con dos flautas, dos oboes *d'amore*, dos violines, viola y bajo continuo, compuesto en la tonalidad de fa# menor (tonalidad dominante de si menor), concluye en un acorde de

Fa# mayor (repitiendo el mismo juego de un fin optimista que ya planteara en el primer *Kyrie eleison*).

J. S. Bach especifica al comienzo de la pieza *Alla breve*. Estos términos siempre se han entendido como una aclaración para saber que ha de ser dirigido de forma binaria, tal como el propio compás de compasillo binario (la “C” partida con una barra transversal) lo establece. Este compás es en realidad un 4/2, esto es, un compás de cuatro partes donde la unidad de pulso es la blanca en vez de la tradicional negra. Como veremos, los tres directores de las tantas versiones lo marca, precisamente, a cuatro parte; sin embargo, el *alla breve* indicaría que todo debe llevarse marcado a dos partes, por lo que la velocidad sería generalmente más rápida. Estos compases con pulso de blanca se usaban a veces en la época sólo para facilitar la escritura y ahorrarse tener que estar escribiendo barras de corcheas y semicorcheas. Esta música, de hecho, no es nueva, y así lo demuestran la pulcritud con que el manuscrito original recoge la compleja fuga final y el hecho de estar compuesta para cuatro voces (y no para cinco), lo que justificaría que en este “volver a copiar” Bach hubiera querido ahorrarse tinta. El hecho es que, sea por la razón que fuere, el *alla breve* está escrito y muestra que debe ser dinámico y alguna de las interpretaciones que aquí analizaremos y otras que están en el mercado, han sido realizadas especialmente lentas.

Por lo demás, y en relación a su estilo e intencionalidad, hay que señalar que a pesar de retomar el ambiente masivo y oprimente del primer *Kyrie*, este segundo coro es tal vez la sección más bella y triste de todas. Destinada a loar y venerar al Espíritu Santo, completa con los números anteriores el retrato de las tres personas de la Santísima Trinidad.

El texto dice:

Kyrie eleison Señor, ten piedad de nosotros

Kyrie eleison Señor, ten piedad de nosotros

Kyrie eleison Señor, ten piedad de nosotros

3.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El pulso que elige este director es de m.m.= 77, aunque el comienzo es ligeramente más rápido (m.m.= 79), lo que significa teóricamente un andante en sus márgenes más lentos.
- El coro acentúa especialmente las tres primeras notas del motivo de la fuga.
- Aunque apenas se producen cambios de intensidad, al final del compás 27 realizan un *piano*.
- Sorprendentemente, se utiliza un *piano súbito** al final del compás 34.
- Se efectúa un *ritardando* en el último compás.
- En el calderón alarga el valor de la nota el doble de su medida.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 17 segundos.

3.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El pulso que elige este director es de m.m.= 55-53, para caer más adelante en un amorfo m.m.= 50, que teóricamente implicaría el concepto de *largo* (recuérdese que entre este término y el *andante* de la versión anterior, la teoría aún establece los términos de *larghetto* y *adagio*). Esta va a ser la característica especial, la apuesta más arriesgada de las posibilidades de interpretación en este número. Piénsese que de un *alla breve* a un *largo* la diferencia es enorme (por más que siempre pueda ser legítima su interpretación). A esta velocidad, asistimos a una concepción enteramente diferente de la pieza, toda ella mucho más “blanda”, sinuosa y pesada, y el mantenimiento de este pulso le es muy trabajoso al director y a los intérpretes, a veces cae, otras se levanta para poder seguir avanzando.

* *Piano subito*: que la intensidad de la emisión del sonido cae repentinamente en un matiz muy suave.

· A diferencia de las otras versiones, en ésta se realiza un enorme esfuerzo por modificar los matices agógicos:

Al principio, y durante la mayor parte del número, todo se ejecuta con enorme suavidad, siempre en un matiz *piano* y dulce, aunque asegurándose siempre director y músicos de acentuar las tres primeras notas del tema de la fuga, pero sin llegar a *picar** o cortar la emisión del sonido, como sí hacía ligeramente la primera versión.

- En el compás 25 crece la intensidad.
- En el compás 28 también crece la intensidad apoyándose en la subida cromática de los bajos.
- Las entradas sincopadas siempre son presentadas con gran fuerza e intensidad, tanto la de los compases 31 a 33 y la de los compases 43 y 44 como la última, y por ello más fuerte, la de los compases 51 a 53.
- Después de la subida del 31 al 35 hay una bajada a *piano* en el compás 35.
- También se proponen con gran intensidad los ataques a las notas de la segunda parte del compás 48 donde previamente todas las voces han respirado, lo que les permite un ataque más preparado; y el ataque, sobre todo de sopranos y tenores, haciendo un poco de eco del ataque anterior en la última parte del compás 49.
- Aunque las entradas del motivo de la fuga siempre se han destacado en esta versión por los acentos a las tres primeras notas, el director nos muestra por su gesto, y el coro por su intensidad, que la última entrada, la del compás 55, quiere ser la más potente.
- Se efectúa un *ritardando* en el último compás.
- En el calderón alarga el valor de la nota el doble de su medida.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 41 segundos.

* *Picar* o *hacer un picado* significa técnicamente en el argot musical, pellizcar la nota, en teoría no emitir la mitad del valor de la nota.

3.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El pulso que elige este director es de m.m.= 80-81. Un *andante* más ligero que los anteriores.
- Una interesante diferenciación con respecto a las dos anteriores versiones es que no acentúa las tres primeras notas del motivo de la fuga, sino que las presenta muy ligadas.
- Apenas se producen cambios de intensidad, toda la pieza es muy plana en el sentido agógico.
- Aún así, se muestra un piano al final del compás 27 y principio del 28; · Se crece en intensidad en las entradas del compás 31 y siguientes y poco más.
- Se podría decir que el sonido se mueve en olas, como si cada voz estuviera cambiando las intensidades de manera independiente sin preocuparse por coincidir con las demás. (Esta es una técnica muy interesante que respeta el verdadero sentido del contrapunto: independencia de las voces también en sus movimientos agógicos).
- Se efectúa un *ritardando* en el último compás y subdivide la segunda parte de este.
- En el calderón alarga el valor de la nota llegando a sumarle cuatro veces su propia medida.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 2 segundos.

–*Gloria*

El *Gloria*, con ocho números distintos, tiene una estructura perfectamente simétrica; comienza y termina con movimientos emparejados, donde el último acorde de cada uno enlaza con el primero del que le sigue (“Gloria in excelsis Deo”/ “Et in terra” y “Quoniam”/ “Cum sancto Spiritu”) y sitúa

su centro de gravedad en el dúo “Domine Deus”, rodeándolo de sendas arias (“Laudamus te” y “Qui sedes”) y coros (“Gratias” y “Qui tollis”).

4 y 5.- *Gloria in excelsis/Et in terra pax*

Coro a cinco partes, tres trompetas, timbales, dos flautas, dos oboes, fagot, dos violines, viola y continuo. El carácter exultante de todo el número, escrito en la tonalidad de re mayor, viene determinado por el ritmo ondulante e incontenible de la música, que, unido al brillo y contundencia de trompetas y timbales, lo convierten en símbolo de jubilosa celebración.

Rítmicamente, la pieza está dividida en dos partes: la primera, la que desarrolla el texto *Gloria in excelsis Deo*, que está compuesto en un 3/8, ritmo de subdivisión ternaria de carácter alegre que se suele marcar a un tiempo (como así hacen los directores de las tres versiones analizadas) y que enlaza sin solución de continuidad con la segunda parte, que desarrolla el texto *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, escrita en un compás de 4/4 o compasillo, de carácter ligeramente más lento.

J. S. Bach no escribe ningún matiz ni variación de intensidad.

No está claro si es o no una composición original (la quinta voz del coro parece añadida), pero sí que fue reutilizada en el movimiento homónimo de la *Cantata* BWV 191.

El texto dice:

Gloria in excelsis Deo	Gloria a Dios en las Alturas
Et in terra pax hominibus	y en la tierra paz a los hombres
bonae voluntatis.	de buena voluntad.

4 y 5.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

-Primera parte: *Gloria in excelsis*.

- El pulso que elige este director para esta sección es de m.m.= 60 la negra con puntillo o 180 la corchea.
- Se presenta con un carácter brillante en un matiz general de *forte* o más.
- El coro *pica* las tres primeras notas del motivo melódico.
- En el compás 65 la trompeta añade un trino no escrito.
- Tiempo total de la interpretación de esta parte de la pieza: 1 minuto y 43 segundos.

-Segunda parte: *Et in terra*.

- El pulso que elige este director para esta sección al principio en la intervención del coro es de m.m.= 77 la negra; pero cuando entra la orquesta en solitario baja a m.m.= 74; en el compás 24 recupera a 78 pero vuelve a caer a 75 donde se mantiene con bastante estabilidad.
- El coro casi no acentúa las tres primeras notas del motivo melódico. Aunque el bajo continuo en su incorporación del compás 17 lo acentúa más.
- Realizan un *crescendo* desde el final del compás 38 hasta el 44.
- Hacen un piano en el compás 46.
- Por lo general, en esta versión, siempre que tocan las trompetas todos los demás participantes tocan y cantan más fuerte.
- Se elabora un *crescendo* progresivo por bloques en los compases 66 (*p*), 67 (*mf*) y 69 (*f*).
- Se efectúa un *ritardando* en el último compás.
- En el calderón alarga el valor de la nota añadiéndole parte y media más a su medida.

- Tiempo total de la interpretación de esta parte de la pieza: 4 minutos y 33 segundos.

4 y 5.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

-Primera parte: *Gloria in excelsis*.

- El pulso que elige este director para esta sección es de m.m.= 63 la negra con puntillo o 189 la corchea.

- Este Coro aporta un carácter brillante a la interpretación de este número. Es sorprendente porque en su ejecución se ve a muchos de los componentes del coro sonriendo y esa aportación la percibe el oyente.

- El coro *pica* menos que el anterior las tres primeras notas del motivo melódico.

- La trompeta añade un trino no escrito no en el compás 65 como en la versión anterior sino en el 66 terminando la larga nota ofreciendo una sensación de apertura muy interesante.

- El director se preocupa de cortar de manera acentuada la melodía en la primera parte del compás 83.

- Tiempo total de la interpretación de esta parte de la pieza: 1 minuto y 36 segundos.

-Segunda parte: *Et in terra*.

- El pulso que elige este director para esta sección al principio en la intervención del coro oscila entre m.m.= 78 y 80 la negra; y luego sube a 82 manteniéndose en el margen 82-80.

- Esta parte la comienzan en un matiz *piano*.

- Acentúan la primera de cada dos corcheas en el motivo melódico tanto el coro como la orquesta cuando luego lo repite en solitario.

- En el compás 12 realizan un *crescendo* que termina en un *decrecendo* en el 13.

- El matiz principal en el que se desenvuelve casi toda la pieza es el de *piano* hasta la entrada de los instrumentos de viento metal en el compás 39.
- Vuelven a *mezzo piano* en el compás 47 y se mantienen así de nuevo hasta el 57 donde vuelven a entrar los viento metal.
- En el compás 62 se vuelve a destacar un *crescendo y decrescendo*.
- Los timbales tocan en matiz *fortissimo* en los últimos redobles de los dos compases finales.
- Se efectúa un *ritardando* desde la segunda mitad del penúltimo compás.
- En el calderón no alargan el valor de la nota nada.
- Tiempo total de la interpretación de esta parte de la pieza: 3 minutos y 58 segundos.

4 y 5.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

-Primera parte: *Gloria in excelsis*.

- El pulso que elige este director para esta sección oscila entre m.m.= 55-56 la negra con puntillo o 165-168 la corchea*.
- Las tres primeras notas del motivo melódico ni se acentúan ni se pican en esta versión..
- En el compás 65 la trompeta añade un trino no escrito.
- En los compases 83 y 84 se realiza un *decrescendo*.
- Tiempo total de la interpretación de esta parte de la pieza: 1 minuto y 47 segundos.

-Segunda parte: *Et in terra*.

- El pulso que elige este director para esta sección es muy fluctuante. Al principio en la intervención del coro es de m.m.= 72 la negra; pero en el compás 24 sube a 77 pero vuelve a caer a 75 donde se mantiene hasta el

* Se plantea aquí (y más adelante se verá igual en casos similares) el resultado metronómico también en corchea porque alguno de los directores la va a utilizar como unidad de pulso.

compás 62 donde cae a 71, llegando a estar en 70 en los últimos cuatro compases.

- El coro casi no acentúa las tres primeras notas del motivo melódico.
- El carácter que más impregna esta parte de la pieza es el del *legato*.
- No Realizan un *crescendo* en los compases 39 y siguientes como sí han hecho las otras dos versiones.
- Hacen un *piano subito* en el compás 66. Luego realizan un ligero *crescendo* hasta el 70.
- Se efectúa un *ritardando* en el último compás, en el que subdivide la primera parte.
- En el calderón alarga el valor de la nota añadiéndole dos partes más a su medida.
- Tiempo total de la interpretación de esta parte de la pieza: 4 minutos y 14 segundos.

6.- *Laudamus te*

Aria para soprano II con violín *obbligato*, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de la mayor y en compás de compasillo. Esta pieza sí tiene numerosas anotaciones agógicas de *forte* y *piano*.

El sentimiento general es de gran alegría y paz. Resulta sorprendente que Bach, en vez de tratar “*Laudamus te*” en forma de coral (como parece exigir el texto), lo confiara a un único solista e instrumento (tal vez para adaptar el movimiento a las virtuosas condiciones vocales de la soprano Faustina Bordoni), pero es evidente que utilizó para ello una composición ya existente para violín *obbligato* sin voz acompañante.

El texto dice:

Laudamus te	Te alabamos,
Benedicimus te	Te bendecimos,
Adoramus te	Te adoramos,

Glorificamus te Te glorificamos

6.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- En esta versión, la soprano II, como ya quedó dicho, lo realiza un hombre. Su color de voz condiciona la percepción general de la pieza.
- El pulso que elige este director para la pieza es de aproximadamente m.m.= 65 la negra.
- El concertino – solista toca de pie desde su puesto.
- El violín solista suelta la primera corchea de cada frase, esto es, separa restándole valor, la primera de la segunda.
- El violín solista acentúa ostensiblemente la primera nota de cada grupo de tres en los compases 5, 25, 39 y 57.
- En el compás 25 ambos solistas realizan un *crescendo*.
- Aunque no viene establecido en la partitura por anotación alguna, en el compás 46 el continuo y la solista hacen un *ritardando* en la cadencia, e incluso una parada, antes de la reexposición que vuelve *a tempo*.
- Realizan un ligerísimo *ritardando* en la caída de la última nota.
- La última nota, aunque lleva calderón, no es alargada en absoluto.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 6 segundos.

6.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- En esta versión, la soprano II, como ya quedó dicho, lo realiza una mujer con técnica belcantista.
- El pulso que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 70 y 66 la negra. Casi siempre se mantiene en 70 pero en las intervenciones de la solista tiende a bajar (en la segunda, por ejemplo, llega a 66). Después de la reexposición se mantienen todos alrededor de m.m.= 67.

- El concertino – solista toca de pie, situado junto a la solista vocal, fuera de su puesto.
- El solista demuestra problemas en la afinación de estos pasajes tan ligeros.
- En esta versión, también, en el compás 46, el continuo y la solista hacen un *ritardando* en la cadencia, e incluso una parada, antes de la reexposición que vuelve *a tempo*.
- La orquesta sí hace el *pianissimo* del compás 47.
- No se realiza *ritardando* al final.
- El solista de violín introduce en el último acorde un arpeggio de su invención al estilo de las fusas que venía tocando.
- La última nota, aunque lleva calderón, no es alargada en absoluto.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 44 segundos.

6.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- En esta versión, la soprano II, como ya quedó dicho, lo realiza una mujer con técnica barroca.
- El pulso que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 60 y 57 la negra.
- Los directores de las versiones ya comentadas dirigen este número a cuatro partes, sin embargo, se diría que este director, dentro del caos técnico (pero florido) de su dirección, va marcando a corchea (esto es, no a cuatro partes sino a ocho), lo que implica potenciar el tempo más lento.
- La concertino – solista (una mujer) toca sentada en su puesto y esto hace que la sonoridad del violín no se proyecte tanto como en las otras versiones, proyectando así la sensación de que este es un número más para solista vocal que para dúo.

- La violín solista, bien seguida por la orquesta, hace un pequeño *ritardando* sobre el trino del compás 10.
- En esta versión, también, en el compás 46, el continuo y la solista hacen un *ritardando* en la cadencia, e incluso una parada, antes de la reexposición que vuelve *a tempo* (por cierto que se ve claramente en la grabación que la solista empieza sin el director).
- La orquesta no hace los *forte* establecidos.
- Se realiza un *ritardando* en el último compás haciendo esperar mucho la caída de la última nota.
- El valor que el director concede al calderón de la última nota es de una parte y media más de su valor
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 15 segundos.

7.- *Gratias agimus*

Coro a cuatro partes (soprano I y II al unísono), tres trompetas, timbales, dos flautas, dos oboes, fagot, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de re mayor.

Al igual que en el segundo *Kyrie eleison*, J. S. Bach especifica al comienzo de la pieza *Alla breve*. Ya hemos comentado arriba que estos términos siempre se han entendido como una aclaración para saber que ha de ser dirigido de forma binaria, tal como el propio compás de compasillo binario (la “C” partida con una barra transversal) lo establece. Esto muestra que debe interpretarse de forma dinámica. Sin embargo, todas las interpretaciones que aquí analizamos lo marcan a 4, aunque, al menos la última intenta acercarse a su correspondencia teórica.

Por lo demás, esta pieza fue adaptada de la *Cantata* BWV 29 y contiene dos temas diferenciados, uno para el “*gratias*” y otro para el “*propter magnam*”; desarrolla una gigantesca fuga a cuatro partes, con un

impulso melódico irresistible (melisma sobre la palabra “gloriam”) y consigue producir, al hilo de lo que su texto dice, un efecto grandioso.

El texto dice:

Gratis agimus tibi	Te damos gracias
Propter magnam gloriam tuam.	por tu inmensa gloria.

7.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El pulso que elige este director es de m.m.= 71 la blanca (*Adagio*), y es el único de los tres que consigue mantener el *tempo* bastante cuadrado. No obstante, como en las otras dos versiones, cuando llega el tema del *propter magnam* tienden a acelerarse.
- Comienzan con una intensidad de *mf*.
- El Director solicita un pequeño regulador en *crescendo* en las tres notas del tema del *Gratias*.
- En el compás 19 ejecutan en matiz *piano* el tema escrito en corcheas, pero al momento la intensidad crece al *mf* normal del principio.
- Igualmente intentan crear una sensación de matiz *piano* en la presentación del tema nuevamente en el compás 33 (última nota de altos; pero todo se convierte en *fortissimo* con la entrada de la percusión en 35, para llegar al normal final apoteósico.
- El percusionista añade notas haciendo un redoble esplendoroso, donde no está escrito, en el comienzo de su incorporación en el compás 35.
- Se realiza *ritenuto* sólo en la última parte del penúltimo compás, la cual subdivide.
- En el calderón alarga el valor de la nota en una parte más de su medida.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 52 segundos.

7.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El pulso que elige este director es muy fluctuante entre m.m.= 67 y 61 la blanca (*cuasi un larghetto*, más lento que *Adagio*), con continuas subidas y bajadas de velocidad que realmente no parece controlar. Como en las otras dos versiones, cuando llega el tema del *propter magnam* tienden a acelerarse.
- Comienzan con una intensidad de *mf*.
- Lo demás continúa casi sin variaciones agógicas. Es todo muy explosivo y gritado.
- Apenas se realiza *ritardando*. Aunque sí subdivide la última parte del penúltimo compás.
- En el calderón no alarga el valor de la nota en absoluto.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos.

7.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El pulso que elige este director es mucho más ligero que los anteriores y muy fluctuante: entre m.m.= 87 y 81 la blanca (un *andante*, según la teoría musical), con continuas subidas y bajadas de velocidad. Como en las otras dos versiones, cuando llega el tema del *propter magnam* tienden a acelerarse.
- Comienzan con una intensidad de *mf*.
- Lo demás continúa casi sin variaciones agógicas.
- El director pide que se cante en matiz *piano* en un sitio difícil pues las trompetas siguen sonando, esto es en la entrada de contraltos del compás 33, aguantándolo durante el compás 34, propiciando, así, que la entrada de los timbales sea más espectacular.
- Realiza un *ritardando* en la caída de la última nota.
- En el calderón alarga el valor de la nota dos partes más.

· Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 23 segundos (que es una gran diferencia con las otras dos versiones para tan corta pieza).

8.- *Domine Deus*

Dúo de soprano y tenor, con *obbligato* de flauta, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de Sol mayor y que termina en la de Si menor para enlazar directamente con el *Qui tollis peccata mundi*. Su compás es el de compasillo (4/4) y enlaza con un $\frac{3}{4}$. Ninguno de los dos números tiene anotación de *tempo*. Los violines y violas tienen aviso de tocar *con sordino*^{*}, y así lo hacen los miembros de las tres orquestas que analizamos. Además, hay anotaciones de matices *forte* y *piano*.

El corazón de todo el *Gloria* es también uno de los números más justamente famosos. Contrasta con los números anteriores y destaca por la ornamentada presencia del estilo galante del siglo XVIII, en medio de la austera solemnidad de la misa. Hay que destacar asimismo que, siguiendo las directrices luteranas de la época y alterando el texto de la liturgia latina, Bach añadió la palabra “*altissime*” después de “*Jesu Christe*”, buscando tal vez representar musicalmente la comunión física de Padre e Hijo.

El texto dice:

Domine Deus, Rex celestis	Señor Dios, Rey celestial
Deus Pater omnipotens	Dios Padre todopoderoso,
Domine Fili unigenite	Señor Hijo unigénito,
Jesu Christe Altissime	Jesucristo, Altísimo
Domine Deus, Agnus Dei,	Señor Dios, Cordero de Dios,
Filius Patris.	Hijo del Padre.

* *Sordino*, sordina en español, es una pequeña pieza de goma que cuando se usa es colocada por los instrumentistas de cuerda sobre el puente tocando también a las dos cuerdas centrales. El sonido se amortigua porque el puente vibra menos y, de ahí, se traspaasa menos vibración a todo el violín. Su sonoridad no sólo se ve afectada en la intensidad sino también en el color que se vuelve más espumoso.

8.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El pulso que elige este director para esta pieza es de m.m.= 70-68 la negra.
- Lo que va a hacer más diferente a esta versión de las otras (y de casi cualquier otra) es que el solo de flauta es interpretado por dos flautas a la vez (un hecho realmente insólito, ya que conseguir que dos flautas toquen en unísono en perfecta afinación es realmente difícilísimo, y mucho más cuando se trata de un solo lleno de ágiles dibujos de semicorcheas). No obstante su dificultad, la sonoridad es clara y perfecta, si acaso afecta en algo a la interpretación es que posiblemente en los ensayos haya obligado a establecer un *tempo* ligeramente más lento del apetecido para un solista.
- Los dos solistas de flauta tocan de pie desde su puesto.
- Las flautas son flautas traveseras de plata.
- Los dos solistas vocales cantan desde la derecha del director delante de la orquesta, lo que les debió dificultar la buena compenetración con los flautas solistas.
- Ambas voces no tienen excesivo vibrato.
- Las flautas no hacen el *forte* indicado en el compás 60 ni en el 80.
- La orquesta no realiza el *forte* del compás 61 ni casi ninguno.
- El sonido de la orquesta es muy plano en matices, condicionados, tal vez, por el uso de la sordina.
- Los flautas y el continuo realizan un original *ritardando* para dar paso al compás 91 que, en esta versión, suena casi como un recitativo doble.
- Se realiza *ritenuto* en el compás de enlace con el *Qui tollis...*
- Pero, aunque entre el *Domine Deus* y el *Qui tollis...* no hay ningún espacio de separación, el director corta el *ritenuto* y da la entrada en la cuarta parte al coro, creando en este corte un silencio de negra que en la partitura no existe.

- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 46 segundos.

8.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El pulso que elige este director para esta pieza es de m.m.= 77 la negra, considerablemente más ligera que las otras dos versiones.
- El solo de flauta es interpretado por una flauta travesera de oro.
- El solista de flauta toca de pie delante de la orquesta, pegado –a la izquierda del director– a los dos solistas vocales.
- Los dos solistas vocales cantan con técnica ligeramente verista, con más vibrato y sonoridad que los otros solistas.
- Los graves de este tenor se oyen más que los de las otras versiones.
- La soprano no realiza el trino indicado en el compás 20.
- La orquesta no realiza el *forte* del compás 22 ni el del 61.
- El director se preocupa por conseguir tanto en la orquesta como en los solistas un *piano* en el compás 39.
- El dúo solista pasa verdaderas dificultades para afinar el difícil compás 53, sobre todo el tenor.
- La soprano canta un trino no escrito en el fa# del compás 59.
- Las flautas no hacen el *forte* indicado en el compás 60 ni en el 80.
- La orquesta no realiza el *forte* del compás 61 ni casi ninguno.
- La cuerda hace un *crescendo* en la segunda secuencia de la progresión del compás 64 y del compás 81.
- La cuerda da más intensidad e incluso duración a la primera nota de las parejas de corcheas ligadas, llegando a veces a casi no percibir la segunda corchea de cada pareja.
- Se realiza un ligero *ritardando* en el compás de enlace con el *Qui tollis...*
- Pero entre el *Domine Deus* y el *Qui tollis...* no dejan ningún espacio y lo enlazan directamente. (Hay que aclarar, no obstante, que es un enlace falso,

ya que ambas grabaciones están hechas en tomas de sonido y visión separadas. Ya se explicó más arriba que de las tres versiones ésta es la única que no está grabada en un concierto en directo).

- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 6 segundos.

8.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El pulso que elige este director para esta pieza es de m.m.= 70-68 la negra.
- El solo de flauta es interpretado por una flauta traveso de madera (este cambio condicionará mucho la sonoridad de la pieza).
- El solista de flauta toca sentado en su puesto.
- Los dos solistas vocales cantan con técnica barroca. En especial la soprano tiene un timbre maravilloso, claro, sin apenas vibrato y con un color casi infantil.
- No obstante, las notas graves en la partitura de soprano no consiguen mucha proyección.
- La soprano canta un trino no escrito en el fa# del compás 59 y otro en el último compás.
- La orquesta no realiza el *forte* del compás 22 ni el del 61.
- Las flautas no hacen el *forte* indicado en el compás 60 ni en el 80.
- La orquesta no realiza el *forte* del compás 61 ni casi ninguno.
- Se realiza un ligero *ritardando* en el compás de enlace con el *Qui tollis...*
- Pero entre el *Domine Deus* y el *Qui tollis...* no dejan ningún espacio y lo enlazan directamente.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 30 segundos.

9.- *Qui tollis peccata mundi*

Coro a cuatro partes con dos flautas, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de si menor y que termina en fa# mayor y en compás de 3/4 sin aclaración de *tempo*.

Emparejado con el número anterior, la última nota del “Domine Deus” enlaza sin pausa con las aplastantes primeras frases del “Qui tollis”, encomendadas a las contraltos. El clima cambia por completo y entramos de lleno en el mundo de las dolientes tonalidades (Si menor) del *Kyrie* inicial. Está parodiado de la *Cantata* BWV 46, con la que comparte tanto la música como el espíritu doloroso del texto. Es, realmente, uno de los grandes momentos emotivos de la obra, quizás por eso alguna de las interpretaciones por querer hacerla tan “sentida” la destroza.

El texto dice:

Qui tollis peccata mundi	Tú que quitas los pecados del mundo
miserere nobis.	ten piedad de nosotros.
Qui tollis peccata mundi	Tú que quitas los pecados del mundo
suscipe deprecationem nostram.	acoge nuestra súplica.

9.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El pulso que elige este director al comienzo de la pieza es de m.m.= 65 la negra, esto es, un *larghetto*. Pero luego el tempo va cayendo hasta estabilizarse en m.m.= 59.
- Los dos solistas de flauta tocan de pie desde su puesto.
- Cada cuerda del coro se preocupa de acentuar las tres notas iguales del tema primero (*tol – lis pec*), los acentos son incisivos, casi *picados*. Aunque con el devenir de la interpretación cada vez los van marcando menos.
- La segunda flauta apenas se oye.
- El coro es reducido de su tamaño general.
- En general, en este número, se aprecian ampliamente las desafinaciones.

- La entrada de los bajos con el tema, sobre todo en el compás 16, no se oye.
- Al final de la pieza se realiza un corte inexplicable después de la tercera sílaba de la palabra *deprecationem* donde todo el coro respira (en la técnica del canto coral está totalmente difundida la teoría de que ninguna palabra se puede cortar por medio, en caso de necesitar respirar por ser demasiado larga hay que ejecutarlo sin que se oiga –generalmente se utiliza la técnica de respiración en cadena).
- Realiza un *ritardando* en la penúltima nota.
- Aunque en la última nota no hay calderón, la prolongan dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 42 segundos.

9.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* en esta pieza, además de comenzar muy lento, va cayendo progresivamente a lo largo de toda la interpretación. Comienza en m.m.= 57 la negra (o sea *Largo*), y va pasando por pequeños períodos de estabilidad hasta ponerse en 48, síntoma todo ello inequívoco de rigor técnico. A esta velocidad tan lenta y con esa caída continua todo deviene en una enorme plasta armónica incomprensible.
- Los dos solistas de flauta (hombre y mujer) tocan de pie en teoría desde delante de la orquesta, pero en alguna toma general se puede apreciar que estos solistas han debido de grabar su intervención con posterioridad a la grabación del coro y la orquesta.
- La entrada de los bajos con el tema, sobre todo en el compás 16, no se oye.
- Se realiza un *ritardando* en el último compás.

- Aunque en la última nota no hay calderón, la prolongan una parte más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 7 segundos.

9.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director al comienzo de la pieza es de m.m.= 60 la negra, esto es, un *larghetto*, pero progresivamente lo va subiendo hasta estabilizarse en 63.
- Los dos solistas de flauta tocan sentados desde su puesto y apenas se les oye. Esto crea una sensación distinta a la de las anteriores versiones: las flautas no “dialogan” con el coro sino que lo “sobrevuelan”.
- La entrada de los bajos con el tema, sobre todo en el compás 16 y en el 27, no se oye.
- Se realiza un *ritenuto* sólo en la caída hacia la última nota.
- Aunque en la última nota no hay calderón, la prolonga dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 31 segundos.

10.- *Qui sedes ad dexteram Patris*

Aria para contralto (alto), oboe *d'amore obbligato*, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de si menor y en compás de 6/8. Este compás, de subdivisión ternaria, se ha utilizado en innumerables ocasiones para *tempi* lentos, pero por su carácter parecería más propicio para ritmos ligeros (todo en esta música, como se verá, parece ocultar un aliento bailable). Esta pieza contiene numerosas indicaciones agógicas, y no sólo *forte* y *piano*, sino también *pianissimo*.

Cuando se le da este uso se marca como un sencillo compás de 2/4, pero cuando se usa para tiempos lentos la mayor parte de los especialistas

se inclinan por marcarlo en forma de cruz (como un 4/4) pero subdividiendo (volviendo a marcar) la primera y la tercera parte. De esta manera se respetan las partes fuertes y débiles del compás trasladando estos items a una morfología del movimiento idealmente adecuada. (Se explica todo esto porque, como se verá en el análisis, va a dar problemas).

El *Qui sedes ad dexteram Patris* es el reflejo simétrico del *Laudamus te*, otro aria con instrumento solista, y une a la belleza del oboe *d'amore* una sucesión de refinamientos melódicos y rítmicos impropios de una misa.

El texto dice:

Qui sedes ad dexteram Patris	Tú que estás sentado a la diestra del Padre
miserere nobis	ten piedad de nosotros.

10.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza es de m.m.= 117 la corchea (lo que implicaría 39 la negra con puntillo).
- El director lo marca a corchea y lo dirige en forma de cruz con la primera y tercera parte de la cruz rebatida. Dirige con batuta.
- El papel de alto lo desempeña un contratenor.
- El oboe *d'amore* toca sentado en su puesto.
- Un aspecto sorprendente de esta versión es que los violines y las violas tocan con sordina, cuando la partitura no lo establece.
- No ejecutan los matices escritos en la partitura.
- El contratenor añade un trino sobre la primera sílaba de la palabra *nobis* en el compás 30.
- En el compás 68, en la cadencia, realizan un *ritardando* con parada.
- En el *adagio* del compás 74, el director dirige la cadencia: alarga la que es la última nota para la orquesta y la penúltima para el alto y el continuo, con su gesto corta la duración de la nota y con otro gesto más da la entrada a la

reanudación. En este gesto de cortar y dar la entrada, pierde un pulso de corchea porque crea (quizás sin quererlo) un silencio de esa duración.

- No se realiza *ritardando* en el final de la pieza
- El oboe *d'amore* añade un trino inexistente en la partitura en la última nota.
- La nota final está medida perfectamente.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 53 segundos.

10.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza es de m.m.= 121 la corchea (lo que implicaría algo más de 40 la negra con puntillo).
- El director lo marca a corchea y lo dirige en forma de cruz con la primera y tercera parte de la cruz rebatida. Dirige sin batuta y en este caso en particular resta mucha precisión en un lugar que la necesitaría.
- El papel de contralto alto lo desempeña una mujer.
- El oboe *d'amore* toca de pie junto a la solista vocal.
- Sí ejecutan los matices escritos en la partitura, aunque el *pianissimo* casi no se diferencia del *piano*. Pero en general se ve que este número y su interpretación está muy trabajada.
- En el compás 68, en la cadencia, realizan un *ritardando*.
- No se realiza *ritardando* en el final de la pieza
- El oboe *d'amore* añade un retardo inexistente en la partitura en la última nota, tocando do negra con puntillo para dejarse caer en el si corchea con puntillo.
- La nota final está medida perfectamente.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 18 segundos.

10.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza es de m.m.= 120 la corchea (lo que implicaría 40 la negra con puntillo).
- El director marca cada compás de 6/8 erróneamente en dos compases de 3/8. No es lo mismo dos de tres que uno de seis: los músicos que, en caso de sentirse perdidos, deseen saber por dónde van no pueden distinguir si van por los primeros tres o los segundos tres de un compás de 6; los músicos que deben contar compases de espera lo tienen doblemente difícil y, además, y quizás lo más importante, las intensidades de las partes fuertes de un compás de 6 no son las mismas que las de dos compases de 3.
- Además, dirige sin batuta y eso le resta mucha precisión.
- El papel de contralto alto lo desempeña una mujer.
- El oboe *d'amore* es un instrumento construido en imitación a los antiguos, hecho en madera y sin llaves. Su color es más dulce y se acopla mejor con la voz de la solista.
- El oboe *d'amore* toca sentado en su puesto.
- Sí ejecutan los matices escritos en la partitura, pero sin crear grandes contrastes, de una manera, se podría decir, muy elegante.
- En los compases 30 y 66 la solista introduce sendos trinos que no aparecen en la partitura.
- La contralto cambia la ubicación de la letra para con la música en el compás 55.
- En el compás 68, en la cadencia, realizan una parada pero no un *ritardando*.
- El continuo acompaña a la solista en un delicado *ritardando* que ella hace en sus cuatro últimas semicorcheas.
- La solista canta con mucho recogimiento, expresividad y sentimiento.
- No se realiza *ritardando* en el final de la pieza

- El oboe *d'amore* añade un retardo inexistente en la partitura en la última nota, tocando do negra con puntillo para dejarse caer en el si corchea con puntillo.
- Al acorde final, aunque no lleva calderón, el director le añade una parte más.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 13 segundos.

11.- *Quoniam tu solus sanctus*

Aria para bajo, con trompa (*corno da caccia*), dos fagotes y continuo, está escrita en la tonalidad de re mayor y en compás de 3/4. Claramente destinado a glorificar la majestad de Cristo dentro de la Trinidad, destaca por las connotaciones de suprema realeza que le otorgan la tonalidad elegida más el uso de la trompa y el bajo. Esta pieza sí contiene matices escritos y numerosos trinos, aunque algunos intérpretes añaden algunos de su propia invención. El número enlaza directamente con el *Cum Sancto Spiritu*.

Practica J. S. Bach en este número con sus, muchas veces utilizados, juegos de simbolismo por el que una palabra es imitada en su significado por el movimiento melódico. Así, la palabra *altissimus* (altísimo) cuando es puesta en boca del Bajo suele entonarse en notas muy altas que para la tesitura del cantante son extremas (como en los compases 57-58, 59-60, 79-80 y 81-82, siendo imitado después en algunos puntos por las palabras *Jesu Christe*, lo que podría querer hacer significar, de manera simbólica, que Jesucristo es el Altísimo. Este mismo tipo de juego lo utilizó numerosas veces en sus Cantatas, en la Pasión según San Mateo, siendo un caso muy significativo y parecido el utilizado en el texto *Et exaltabit* del *Deposit* *potentes in sede* del Magnificat, donde cuando dice el texto que Dios derribará a los poderosos la línea melódica descende, y cuando dice que elevará a los humildes, la línea melódica asciende.

El texto de esta pieza dice:

Quoniam tu solus sanctus.	Porque Tú sólo eres Santo.
Tu solus Dominus.	Tú sólo, Señor.
Tu solus Altissimus	Tú sólo, Altísimo,
Jesu Christe.	Jesucristo.

11.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para comenzar la pieza es de m.m.= 92 la negra, pero rápidamente desciende hasta 84-82 donde permanece muy establemente, todo, pues, siempre dentro de un *tempo Andante*.
- La trompa es de construcción moderna, pero aún teniendo tres llaves el recorrido de sus tubos es más corto de lo habitual.
- La trompa y los dos fagotes tocan sentados desde su puesto.
- La trompa añade un trino no escrito en la cadencia del compás 11 y del 126.
- La trompa añade un trino no escrito en la nota sol# de los compases 106 y 120.
- La sonoridad de los fagotes, en esta versión queda en un segundo plano sonoro siendo el solista vocal y la trompa los protagonistas.
- Los cambios de matices establecidos en la partitura para los fagotes, sobre todo los *piano* no se perciben en esta versión.
- El bajo añade un trino no escrito en la cadencia de los compases 66, 96 y 115.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 53 segundos.

11.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 87-85 la negra (*Andante*), un pulso, como se ve, mucho más estable que el de la anterior versión.
- La trompa es de construcción moderna.
- La trompa y los dos fagotes tocan de pie detrás de la orquesta y delante del coro.
- El bajo canta delante de la orquesta pero a la izquierda del director, cuando lo normal es que lo haga a su derecha, en la misma situación en la que se coloca la orquesta y el coro.
- Este bajo, Albert Dohmen, no será el mismo que cante en esta misma versión el otro aria de bajo de la obra (*Et in spiritum sanctum Dominum*), que será encargada a un barítono (Dietrich Henschel).
- La sonoridad de los fagotes resalta mucho más en esta versión que en la primera.
- Se percibe en los fagotes los cambios de intensidad propuestos en la partitura, sobre todo los ataques en *forte*.

- La trompa añade un trino no escrito en la cadencia del compás 11 y del 126.
- La trompa añade un trino no escrito en la nota sol# de los compases 106 y 120.
- Para el trompa el hecho de que sea una grabación por partes no en directo le habrá proporcionado la posibilidad de calentar su instrumento y su propia técnica corporal.
- Es muy interesante observar que la trompa no mantiene la duración de las notas blanca con puntillo de los compases 29 y 31 en lo que parece no un error sino una elección personal estilística.
- El bajo añade un trino no escrito en la cadencia del compás 66.

- El bajo cambia en el compás 95 el valor rítmico de algunas notas y añade una. Donde pone fa mi sol corcheas, hace fa corchea, mi fa semicorchea y sol corchea.
- El bajo en el compás 102 suprime el sol convirtiendo el la semicorchea en corchea.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 47 segundos.

11.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para la pieza es de m.m.= 88 la negra (*Andante*), un pulso, como se ve, mucho más estable que el de la primera versión.
- La trompa es natural (esto es, una trompa sin válvulas) con la característica específica de tener, este modelo en particular, una curiosa y poco frecuente forma en 8. Al no tener válvulas, sus posibilidades sonoras son menores y la dificultad para su utilización es mayor. Todas las notas han de ser *cantadas* en el interior aunque el instrumento transforma el sonido que recibe, por lo cual el instrumentista debe cantar, a veces, no la nota que desea escuchar sino la nota que, al transformarse, se convertirá en la que desea escuchar. Este mecanismo (que sigue siendo el utilizado en la trompa moderna pero con más facilidades) da muchos problemas al intérprete de esta versión en esta pieza ya que desafina muchísimo a lo largo de su ejecución. A la dificultad propia de utilizar una trompa no evolucionada técnicamente, hay que añadirle que durante toda la ejecución hasta ese momento el trompa no ha tocado, por lo que su instrumento no está suficientemente tonificado y el propio intérprete no ha podido realizar ejercicios de calentamiento, sobre todo en esta grabación que es en directo. (Durante el número anterior a este se le ve humedeciendo sus labios e insuflando aire caliente a la embocadura de su instrumento).

- La trompa y los dos fagotes tocan sentados desde su puesto.
- La trompa añade un trino no escrito en la nota sol# de los compases 106 y 120.
- La sonoridad de los fagotes, en esta versión queda en un segundo plano sonoro siendo el solista vocal y la trompa los protagonistas.
- Los cambios de matices establecidos en la partitura para los fagotes no se perciben en esta versión.
- El bajo añade un trino no escrito en el compás 99 y en la cadencia del compás 102.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 23 segundos.

12.- *Cum sancto spiritu*

Coro a cinco partes, con tres trompetas, timbales, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos violines, viola y continuo, escrito en el compás de 3/4 y con la anotación agógica de *Vivace*. Sin un respiro y con efecto indescriptible, las últimas notas del aria dan paso a un coro arrebatador, desbordante de luminosidad (trompetas) y grandeza, que cierra el *Gloria* en una triunfal tonalidad de Re mayor.

El texto dice:

Cum Sancto Spiritu,	Con el Espíritu Santo,
In Gloria Dei Patris.	en la Gloria de Dios Padre.
Amén.	Amén.

12.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila alrededor de los m.m.= 97 la negra.
- Los bajos del coro pican las corcheas de los compases 5 y siguientes.

- Todas las voces acentúan la primera parte de las notas blancas ligadas de los compases 13 y siguientes, y en su siguientes repeticiones.
- En el tema fugado (37 y siguientes) todas las voces pican cuando les corresponde las tres corcheas ascendentes que se cantan con la sílaba *glo* del *gloria*.
- En el compás 18 realizan un *piano*. Y luego efectúan un *crescendo* desde *mezzopiano* del compás 21 al 24.
- Las sopranos segundas tienen mucha fuerza y destacan a menudo por encima de las demás voces.
- El final se ejecuta sin apenas *ritardando*.
- El último acorde, que viene coronado con un calderón, se alarga una parte más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 5 segundos.

12.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila alrededor de los m.m.= 112 la negra, un *tempo* demasiado ligero que le va a dar problemas para que se comprenda el contrapunto.
- Todas las voces acentúan la primera parte de las notas blancas ligadas de los compases 13 y siguientes, y en su siguientes repeticiones.
- En el tema fugado (37 y siguientes) todas las voces pican cuando les corresponde las tres corcheas ascendentes que se cantan con la sílaba *glo* del *gloria*.
- El final se ejecuta sin apenas *ritardando*.
- El último acorde, que viene coronado con un calderón, no se alarga en absoluto.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 28 segundos.

12.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre los m.m.= 100 y los 103 la negra, un *tempo* demasiado ligero que le va a dar problemas para que se comprenda el contrapunto.
- Las voces no acentúan, como en las otras versiones, la primera parte de las notas blancas ligadas de los compases 13 y siguientes, y en su siguientes repeticiones.
- En el tema fugado (37 y siguientes) las voces no pican las tres corcheas ascendentes que se cantan con la sílaba *glo* del *gloria*.
- El final se ejecuta con *ritardando* en la caída hacia la última nota.
- El último acorde, que viene coronado con un calderón, se alarga dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 58 segundos.

* II SECCIÓN

CREDO. SYMBOLUM NICENUM

Sobre la segunda sección, el *Symbolum Nicenum* o *Credo*, en realidad una composición autónoma. Su manuscrito es independiente y tiene su propio título, lo cual podría indicar que Bach lo compuso con fines litúrgicos. Resulta portentosa la estructura en espejo, casi simétrica, de sus ocho números: el *Crucifixus*, corazón de todo el *Credo* (y de la *Misa*), está flanqueado por dos coros centrales (*Et incarnatus* y *Et resurrexit*) y dos números para solistas (*Et in unum* y *Et in Spiritum*). Dos coros gemelos y emparejados abren y cierran el *Credo* (*Credo/Patrem* y *Confiteor/Et expecto*) utilizando formas antiguas para la primera parte (*cantus firmus* gregoriano) y un estilo galante y festivo para la segunda.

1.- *Credo in unum Deum*

Coro a cinco partes, dos violines y continuo, escrita en una armadura de re mayor pero construida realmente en la mayor y en un compás de compasillo binario que tiene por unidad de compás la cuadrada y, según el compasillo binario debería tener por unidad de pulso la redonda, pero nadie la respeta, pues casi siempre es medido a cuatro con unidad de pulso la blanca.

Bach utilizó la tradicional melodía gregoriana que había identificado el *Credo* durante catorce siglos. Esta melodía es presentada en solitario y es fácil que sea un símbolo en música de lo que se quiere decir con el texto: uno solo.

El texto dice:

Credo in unum Deum,	Creo en un sólo Dios,
Patrem omnipotentem,	Padre todopoderoso,

1.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 92 y 90 la blanca.
- El director marca a cuatro partes, aunque la partitura establece compás binario.
- El tema se presenta con acento en cada nota, pero cuando las demás voces van entrando y repitiendo el tema los acentos –que continúan– se van diluyendo.
- La entrada de los violines primeros en el compás 14 apenas se oye, y demuestra que son pocos en número para equilibrarse con el tamaño de ese coro.
- En general en esta versión –ya se ha dicho– desafinan continuamente, pero en particular los sopranos primeros en el sol agudo del compás 39 se quedan muy bajos.
- La entrada de sopranos primeros en el la agudo del compás 40 es muy insuficiente en su volumen.
- El final se ejecuta sin apenas *ritardando*.
- El último acorde, que viene coronado con un calderón, se alarga dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 10 segundos.

1.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 93-90 y 95-97 la blanca, pues él insiste por medio de sus gestos en acelerar el *tempo*.
- El director marca a cuatro partes, aunque la partitura establece compás binario.

- La entrada de los violines primeros en el compás 14 se oye suficientemente pero no con la fuerza que sería necesaria para equilibrarse con el tamaño de ese coro.
- Los violines tocan el tema acentuando y desinflando cada nota. Tanto desinflan que llega a perderse el sonido después de cada ataque, perdiéndose así la mitad del valor de cada nota.
- El director demuestra con su gesto enormemente desmesurado que desea que la entrada del la agudo de las sopranos primeras en el compás 40 tenga gran violencia, pero no lo consigue. En estos casos, en el oyente se produce una sensación de frustración al esperar gran sonoridad y recibir lo mismo que ya se estaba dando.
- El final se ejecuta con *ritardando* en la segunda parte del último compás.
- El último acorde, que viene coronado con un calderón, es alargado por el coro y la orquesta en dos partes más de su valor; sin embargo el director lo corta con su gesto dos partes antes, o sea, como si no hubiera calderón, pero nadie le hace caso.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 1 minuto y 54 segundos.

1.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 102 y 99 la blanca.
- El director marca a cuatro partes, aunque la partitura establece compás binario.
- La entrada de los violines primeros en el compás 14 apenas se oye.
- El final se ejecuta con *ritardando* en la segunda parte del último compás.
- El último acorde, que viene coronado con un calderón, se alarga 4 (!) partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 1 minuto y 50 segundos.

2.- *Patrem omnipotentem*

Coro a cuatro partes (soprano I y II al unísono), tres trompetas, timbales, dos oboes, dos violines, viola y continuo, escrita con la armadura de re mayor pero en la tonalidad de la mayor en su comienzo desde la que modula a Re mayor, y estructurada rítmicamente dentro de un compás de 2/2. En marcado contraste con el coro precedente, la exposición del *Credo* es aquí enérgica y confiada, llena de brillo y emoción. Tiene el efecto de un “relámpago cegador” (de las Heras, en *Música Sacra*, 436), porque desaparece tan de repente como había llegado. La música es una parodia de la *Cantata* BWV 171.

El texto dice:

Factorem coeli et terrae,	Creador del cielo y de la tierra
Visibilium omnium et invisibilium.	de todo lo visible y lo invisible.

2.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 95 y 91 la blanca.
- Todo el número posee una articulación muy suelta, todas las notas tienen un carácter picado.
- En general el matiz en el que se interpreta es en el de *forte*.
- En el compás 69 realizan un *piano* súbito no escrito al que le sigue un *crescendo*.
- El final se ejecuta con un ligero *ritardando* en la última parte del penúltimo compás.
- El último acorde, que viene coronado con un calderón, se alarga dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 11 segundos.

2.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* en esta pieza se va acelerando desde un m.m.= 98 inicial la blanca hasta 105 donde se estabiliza casi al final.
- La excesiva velocidad, sobre todo con un coro tan grande, afecta a la comprensión del contrapunto, de hecho, del compás 32 a 40 todo suena embrollado y suena mal.
- Los oboes pican todas las notas.
- El coro también trabaja con una articulación muy suelta.
- En general el matiz en el que se interpreta todo el número es el de *forte*.
- En el compás 69 realizan un *piano* súbito no escrito al que le sigue un *crescendo*.
- El final se ejecuta con un *ritardando* en el penúltimo compás.
- El último acorde, que viene coronado con un calderón, no se alarga en absoluto, de hecho, casi se corta antes de concluir su *tempo* escrito.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 1 minutos y 43 segundos.

2.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para la pieza es tremendamente estable en torno a m.m.= 99 la blanca.
- Las intervenciones de las trompetas –en las otras versiones brillantes y poderosas– aquí apenas se distinguen, suenan como un acompañamiento más, como si esa parte la estuvieran tocando tres oboes más, dejando todo el protagonismo para el coro.
- En general el matiz en el que se interpreta es en el de *forte*.
- En el compás 69 realizan un *piano* súbito no escrito al que le sigue un *crescendo*.
- El final se ejecuta con un *ritardando* en el penúltimo compás.

- El último acorde, que viene coronado con un calderón, se alarga 4 partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 1 minutos y 48 segundos.

3.- *El in unum Dominum*

Dúo para soprano y contralto, dos oboes, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de sol mayor y en compás de compasillo (4/4). El tempo, esta vez sí, está establecido en *andante*.

Es esta pieza una filigrana contrapuntística que trata a las dos voces en canon estricto para representar la Unidad de Padre e Hijo en una sola persona. La emocionante figura descendente de los violines ilustra significativamente las palabras *descendit de coelis*, como ya antes hizo en el *Quoniam tu solus sanctus*.

El texto dice:

Et in unum Dominum Jesus Christum,	Y en un sólo Señor Jesucristo,
Filium Dei unigenitum	Hijo único de Dios.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.	Nacido del Padre antes de todos los siglos
Deum de Deo.	Dios de Dios.
Lumen de lumine,	Luz de luz,
Deum verum de vero.	Dios verdadero de Dios verdadero.
Genitum non factum,	Engendrado, no hecho,
consubstantialem Patri,	de la misma naturaleza del Padre,
per quem omnia facta sunt.	por quien fue hecho todo lo que es.
Qui propter nos homines	Quien por nosotros los
	hombres

et propter nostram salutem
descendit de coelis.

y por nuestra salvación
bajó de los cielos.

En esta pieza vemos por primera vez diferencias sustanciales entre la edición Breitkopf & Härtel y la Bärenreiter Kassel. La Bärenreiter urtext propone como variante nº 3 la que Breitkopf & Härtel da por buena. La diferencia fundamental entre ambas versiones es que la Breitkopf & Härtel o la variante nº 3 de la Bärenreiter urtext distribuye el texto de las cantantes de manera más fluida, otorgando más cantidad de música a menos de texto. La Bärenreiter Kassel, repitiendo más el texto, atribuye más cantidad de texto a la música. El resultado de la primera es más natural, más “instrumental”; no obstante, la segunda se oye sin ningún problema.

3.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 75 y 72 la negra (algo menos de lo que la teoría establece para un andante –de 76 a 108).
- Los solistas (recordemos: mujer y hombre) utilizan la edición Breitkopf & Härtel.
- La soprano añade trinos no escritos en las cadencias de los compases 16 y 76.
- La cuerda, sorprendentemente, utiliza sordina sobre sus instrumentos aunque no lo establece la partitura.
- Los solistas cantan en matiz *forte* el compás 56.
- La orquesta hace un ligerísimo *ritardando* en el compás 62.
- La orquesta ataca el compás 70 en matiz *forte*.
- El final se ejecuta sin *ritardando*.
- El último acorde, que no tiene calderón, es alargado, sin embargo, una parte más de su valor.

- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 44 segundos.

3.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 75 y 73 la negra.
- Las solistas utilizan la edición Breitkopf & Härtel.
- Las solistas se sitúan a la izquierda del director, la soprano más cerca de él que la contralto, al revés de lo tradicional, ya que los graves de la orquesta se sitúan más a la derecha.
- El sonido de los oboes es más protagonista que el de las otras versiones.
- La orquesta hace los *piano* del compás 10.
- La soprano añade trinos no escritos en las cadencias de los compases 16 y 76.
- La contralto solista por lo general proyecta más volumen que la soprano sobresaliendo su voz numerosas veces por encima de ella.
- La contralto realiza sendos trinos no escritos en la cadencia de los compases 62 y 76.
- Los solistas cantan en matiz *forte* el compás 56.
- La orquesta interpreta en matiz *piano*, no escrito, desde los compases 63 a 69.
- El final se ejecuta sin *ritardando*.
- El último acorde, que no tiene calderón, es ejecutado exactamente según su medida.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 21 segundos.

3.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 78 y 75 la negra.
- Las solistas utilizan la edición Bärenreiter urtext.
- La soprano tiende a enfatizar haciendo crecer la intensidad del matiz en los picos altos de las melodías.
- La soprano añade trinos no escritos en las cadencias de los compases 16, 27, 41, 55 y 76.
- La orquesta añade trinos no escritos en los compases 33 y 47.
- Los violines primeros añaden trinos no escritos en los compases 4 y 8.
- La contralto añade trinos no escritos en los compases 27, 55 y 76.
- La orquesta hace un ligero *ritardando* en el compás 62.
- La orquesta ataca el compás 70 en matiz *forte*.
- El final se ejecuta con *ritardando* en las dos últimas partes del penúltimo compás.
- El último acorde, que no tiene calderón, es alargado, sin embargo, tres partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 22 segundos.

4.- *Et incarnatus est*

Coro a cinco partes, dos violines y continuo escrito en la tonalidad de si menor y en compás de 3/4, sin anotación de velocidad. Es un movimiento conmovedor donde el coro se ve cubierto por unas melodías repetitivas que dibujan los violines. Estas melodías, decía el estudioso de Bach y director de orquesta Helmuth Rilling en sus cursos de verano de Santiago de Compostela, guardaban un dibujo oculto: el de la cruz. La cruz, que desde el momento de la encarnación (el *Crucifixus* es el siguiente número al que éste va íntimamente unido) ya estaba implícita en la vida de Jesús. Esta cruz –decía– se podía ver si uníamos por una línea la nota más aguda con la más baja de la secuencia (en el primer grupo, por ejemplo, uniendo fa con

la#) y la cruzábamos con las dos transversales (en el ejemplo: do y re). Otra posible interpretación, que el dibujo del tema vocal realiza inequívocamente es la de mostrar la encarnación como algo que viene de arriba para aposentarse en lo terreno, por eso el arpegio de *Et incarnatus est* es descendente y el de los violines también lo podría ser.

El texto dice:

Et incarnatus est de Spiritu Sancto	Y se encarnó por obra del Espíritu Santo
ex María Virgine;	de María Virgen;
et homo factus est.	y se hizo hombre.

4.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para la pieza es de m.m.= 53 la negra (un *Largo* para la teoría musical).
- La cuerda, sorprendentemente, utiliza sordina sobre sus instrumentos aunque no lo establece la partitura.
- Al final del compás 27 todos cantan en matiz *forte*.
- Los sopranos primeros realizan un largo trino que no establece la partitura en la nota blanca con puntillo del compás 31.
- Los sopranos segundos realizan un largo trino que no establece la partitura en la nota blanca del compás 38.
- Todos realizan un *crescendo* del compás 41 al 44 y del 45 al 46.
- El final se ejecuta sin *ritardando*.
- El último acorde, que tiene calderón, es alargado dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 53 segundos.

4.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 52 y 48 la negra (un *Largo* para la teoría musical).
- El coro realiza un *crescendo* del compás 41 al 44 y después se mantienen en *fortissimo* hasta el 47 donde ya hay un *decrecendo* hasta el final.
- El final se ejecuta sin *ritardando*.
- El último acorde, que tiene calderón, es alargado dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 5 segundos.

4.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para la pieza oscila entre m.m.= 54 y 52 la negra (un *Largo* para la teoría musical).
- El carácter de la pieza está muy bien conseguido con un tono lánguido y melancólico; los intérpretes parecen vivirlo.
- Todo se interpreta en un matiz *piano*.
- Realizan pequeños *crescendo* y *diminuendo* pero siempre dentro del matiz, no exagerados.
- El final se ejecuta con *ritardando* sobre la caída del último acorde.
- El último acorde, que tiene calderón, es alargado dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 57 segundos.

5.- *Crucifixus*

Coro a cuatro partes, dos flautas, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de mi menor y en compás de 3/2. Una de las músicas más hermosas jamás compuestas, el *Crucifixus* combina el dolor lacerante

de la tragedia con la ternura del sacrificio voluntario. Tiene forma de *chacona-passacaglia* y se apoya en un hipnótico bajo *ostinato* que se repite 13 veces, con una progresión angustiosa hasta llegar a la palabra “*crucifixus*”. Callan los instrumentos y sólo quedan las voces desoladas del coro, mientras los bajos alcanzan su registro más profundo al entonar el “*et sepultus est*”. El tema melódico presentado por la palabra *Crucifixus* ha sido siempre tratado como los golpes para clavar los clavos en la cruz, por eso veremos que alguna de las versiones acentúan intensamente esas notas.

A pesar de toda su trascendencia y peso emocional, este movimiento no es original sino una adaptación del coro inicial de la *Cantata* BWV 12.

El texto dice:

Crucifixus etiam pro nobis:	Fue crucificado también por nosotros:
sub Poncio Pilato,	bajo el poder de Poncio Pilatos,
passus, et sepultus est.	padeció y fue sepultado.

5.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El director de esta versión plantea al comienzo de esta pieza un *tempo* excesivamente rápido (m.m.= 77 la blanca, *andante*) que al momento decae (m.m.= 68-64, entre *adagio* y *larghetto*) o por su propio deseo o porque no fue ensayado así y todos vuelven a lo practicado.
- El tema se presenta con acentos y picado hasta el compás 13.
- El coro hincha el volumen de las notas redondas ligadas que terminan en parte fuerte.
- Cuando llega el texto *passus* (padeció) todos hacen un pequeño regulador en *crescendo* que los lleva a un matiz de *fortissimo* en el compás 33 luego hay un regulador en *decrecendo* en los compases 35 y 36.
- En los compases 47 y 48 cantan *mezzo piano*.
- Al final, en los últimos cuatro compases, cuando se está diciendo *sepultus est* todo es cantando en *piano* y con *ritardando*.

- El último acorde, que tiene calderón, es alargado tres partes más de su valor, o sea es multiplicado por dos.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 34 segundos.

5.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para la pieza es de m.m.= 58 la blanca (un *Largo* para la teoría musical).
- Las flautas pican las notas blancas, aunque no lo establece así la partitura.
- El tema se presenta con acentos y en matiz *fortissimo* hasta el compás 13. A partir de ahí sigue *legato*.
- La orquesta realiza un *crescendo* en las dos últimas partes del compás 4 y primera del 5.
- Antes de que llegue el texto *passus* (padeció) todos hacen un pequeño regulador en *decrecendo*, luego crecen a *fortissimo* en el compás 33 y hacen un regulador en *decrecendo* en los compases 35 y 36. Pero de nuevo vuelven a *forte* en 37 con la palabra *Crucifixus*.
- A partir del compás 45 comienzan un *mezzo piano*.
- Desde 49 cumplen con el matiz escrito de *piano*.
- Al final, realizan *ritardando* sólo en la caída hacia la última nota.
- El último acorde, que tiene calderón, es alargado una parte más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 53 segundos.

5.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El director de esta versión plantea al comienzo de esta pieza un *tempo* un poco rápido (m.m.= 62 la blanca, *larghetto*) que va decayendo hasta m.m.= 56-58, *largo*).
- El tema se presenta con pequeños y elegantes acentos hasta el compás 13.
- La participación de las flautas apenas es percibida.
- Cuando llega el texto *passus* (padeció) se canta en matiz de *forte*.
- Las sopranos hinchán por petición del director el volumen de las notas redondas ligadas que terminan en parte fuerte de los compases 43 y 45.
- Al final, en los últimos cuatro compases, cuando se está diciendo *sepultus est* todo es cantando en un matiz *pianissimo*.
- El último acorde, que tiene calderón, es alargado dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 1 segundo.

6.- *Et resurrexit*

Coro a cinco partes, tres trompetas, timbales, dos flautas, dos oboes, dos violines, viola y continuo, escrito en re mayor y en compás de 3/4, sin tempo establecido. Contiene una larga frase atribuida a las voces de bajos (compases 74 a 86) que, tradicionalmente, aunque ninguna edición lo avala por escrito, ha sido interpretada tanto por los bajos del coro como el bajo solista.

La pieza comienza con un ensordecedor estallido de júbilo de las sopranos (“resurrexit”) que fulmina las tinieblas del *Crucifixus*. Es imposible imaginar un contraste más contundente y maravilloso contenido en tan pocos segundos. No hay ninguna introducción que marque la transición entre este número y el anterior, con lo que el efecto de los dos coros embistiéndose de forma repentina resulta aniquilador y es único en

toda la Misa. También aquí Bach dibuja símbolos con los sonidos. Especialmente evidente es la emanación desde las notas más graves (compás 9 y siguientes) de ese *et resurrexit*, como si de las profundidades surgiera la vida que brota en borbotones de semicorcheas ascendentes. El mismo juego que más adelante harán las sopranos desde el compás 28 al 32. Lo mismo ocurre con el texto de *ascendit* que siempre es ascendente su música, en las sopranos primeras, desde el compás 50 al 53 y con dibujos similares desde 58 a 71 con ese la agudo. Más adelante, en la frase en la que se dice que ha de venir otra vez a juzgar “a los vivos y a los muertos”, cuando dice *vivos* la notación es muy alta, y cuando dice *mortuos* la melodía baja casi una octava para describir su oscuridad, subiendo al momento porque vuelve a repetir *vivos*.

No es baladí pensar que la reexposición del juego de *crescendi* contrapuntísticos que definió el *et resurrexit* pero con el texto *cuius regni non erit finis* (y cuyo reino no tendrá fin) lo vuelva a utilizar Bach por un auténtico significado simbólico. El reino que no tiene fin no lo tiene en virtud de la futura resurrección de todos los muertos en el día del juicio final, por eso podría parecer tan coherente que se volviera a repetir el brotar de almas para decir que su reino brotará y brotará.

El texto dice:

Et resurrexit tertia die secundum Scripturas.	Y resucitó al tercer día según las Escrituras.
Et ascendit in coelum:	Y subió al cielo:
Sedet ad dexteram Patris	está sentado a la derecha del Padre
Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos, et mortuos, cuius regni non erit finis.	y ha de venir otra vez con Gloria a juzgar a los vivos y a los muertos, y su reino no tendrá fin.

6.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El director de esta versión plantea al comienzo de esta pieza un *tempo* rápido (m.m.= 97 la negra) que con la entrada del coro decae a m.m.= 95, y sigue haciéndolo hasta 90, aunque con la orquesta se recupera y continúa hasta el final entre 94 y 95.
- La cuerda toca dentro de un carácter picado realizando *saltarellos**.
- Las flautas pican sus corcheas.
- La participación de los oboes en este número apenas se percibe.
- El bajo continuo siempre va picando, como imitando a un *pizzicato*.
- La entrada del coro se plantea en un matiz de *fortissimo*, matiz que va a condicionar a casi toda la pieza.
- En el compás 20 y siguientes bajan a un *mezzo forte*.
- En los compases 32 a 34 hay un ligero *decrecendo*.
- Realizan un *decrecendo* muy rápido en el compás 88 donde la primera nota es *forte* y la segunda *piano*.
- Las sopranos primeras acentúan la primera parte de la blanca con puntillo ligada de los compases 105 y 107.
- El final se ejecuta sin apenas *ritardando*.
- El último acorde, que tiene calderón, no es alargado en absoluto.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 13 segundos.

6.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para la pieza ronda los m.m.= 104-105 la negra.
- La cuerda toca dentro de un carácter picado realizando *saltarellos*.
- La participación de los oboes en este número se percibe más que en la anterior versión.

* *Saltarello*: técnica de arco por la cual después de cada nota el arco se levanta como después de un bote, como saltando.

- El bajo continuo siempre va picando, como imitando a un *pizzicato*.
- La entrada del coro se plantea en un matiz de *fortissimo*, matiz que va a condicionar a casi toda la pieza.
- En el compás 20 y siguientes bajan a un *mezzo forte*.
- La entrada de la trompeta primera en el compás 119 y toda su participación hasta el final no se oye.
- El final se ejecuta sin apenas *ritardando*.
- El último acorde, que tiene calderón, no sólo no es alargado en absoluto sino que es recortado en una parte.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 38 segundos.

6.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para la pieza ronda los m.m.= 105-104 la negra.
- La cuerda toca dentro de un carácter picado realizando *saltarellos*.
- Los oboes en este número y en esta versión se perciben muy tenuemente.
- El bajo continuo siempre va picando, pero no tanto como imitando a un *pizzicato*.
- La entrada del coro se plantea en un matiz de *forte*, matiz que va a condicionar casi toda la pieza.
- Las sopranos primeras acentúan la primera parte de la blanca con puntillo ligada de los compases 105 y 107.
- En el compás 34 hay un ligero *decrecendo*.
- Quizás el elemento más diferencial que distinga a esta versión de las anteriores en esta pieza es que la frase escrita para los bajos (compases 74 a 86), de la que antes ya se habló, es interpretada por el bajo solista.
- El final se ejecuta con *ritardando* sobre la caída del último acorde.

- El último acorde, que tiene calderón, es alargado tres partes más de su valor, o sea, el doble.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 4 segundos.

7.- *Et in Spiritum Sanctum*

Aria para bajo, dos oboes *d'amore* y continuo, escrita en la mayor y en compás de 6/8, con anotaciones de matices *fortes* y *piano*. Un aria llena de serenidad y de una duración inusitada, con grandes dificultades vocales (el bajo tiene que alcanzar repetidamente los extremos de su tesitura). En oposición al colosal número siguiente, éste sigue las formas del estilo galante, y basa su espíritu jubiloso en una *giga-pastoral* de estructura libre.

El texto dice:

Et in Spiritum Sanctum,	Y en el Espíritu Santo,
Dominum et vivificantem.	Señor y vivificador.
Qui ex Patre, Filioque procedit.	Que procede del Padre y del Hijo.
Qui cum Patre et Filio	Que con el Padre y el Hijo
Simul adoratur, et conglorificatur;	es igualmente adorado y glorificado;
Qui locutus est per Profetas.	y habló por boca de los Profetas.
Et in unam, sanctam, catholicam	Y en una, santa, católica
et apostolicam Ecclesiam	y apostólica Iglesia.

7.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para la pieza es de m.m.= 60 la negra con puntillo.
- El continuo está formado por: un contrabajo (¡!), el órgano y un fagot.
- Los oboes tocan sentados en su puesto.
- En las partituras de los oboes aparecen a menudo escritos trinos que en esta versión son realizados sólo como semitrinos.

- Los oboes no realizan el *forte* del compás 49 ni el del 75.
- El bajo solista realiza un *ritardando* no escrito en las tres últimas corcheas del compás 91, así como en las cadencias de los compases 131-132.
- El final se ejecuta con un ligero *ritardando* en las tres últimas corcheas.
- El último acorde, que no tiene calderón, es, sin embargo, alargado en un pulso más, o sea, el doble de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 4 segundos.

7.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para la pieza fluctúa entre m.m.= 64 y 62 la negra con puntillo.
- El continuo está formado por: un violonchelo, el órgano y un fagot.
- Los oboes y el fagot tocan de pie detrás de la orquesta y delante del coro.
- El bajo solista canta a la izquierda del director, cuando lo normal es que lo hiciera a su derecha, para estar más cerca de los sonidos graves de la orquesta.
- Este barítono, Dietrich Henschel, no es el mismo que ha cantado en esta misma versión el otro aria de bajo de la obra (*Quoniam tu solus sanctus*), que ha sido encargada a un bajo (Albert Dohmen).
- Los oboes establecen una dinámica por la cual siempre que aparecen dos grupos de seis notas que se repiten, el primero lo tocan fuerte y el segundo piano (así en los compases: 2 y 3, 50 y 51, 76 y 77 y 133 y 134).
- Estos oboes se preocupan por realizar continuamente matices, al contrario de los oboes de las otras versiones.
- Los trinos que aparecen escritos en la partitura son correctamente realizados, no como en la primera versión.
- El bajo solista canta en matiz *forte* (o más) la palabra *vivificantem* de los compases 29-30.

- Los oboes pican la 2ª y 5ª nota del compás 47.
- Los oboes, como han establecido su propio sistema de matices (el juego *f* – *p*) no realizan el *forte* del compás 49 ni de los compases 92-93, ni realizan el *piano* del 79.
- El bajo solista realiza un *ritardando* no escrito en las tres últimas corcheas del compás 91.
- El final se ejecuta casi sin *ritardando*.
- El último acorde, que no tiene calderón, es, sin embargo, alargado en un pulso más, aunque parece que los oboes sí cortan según lo escrito pero el chelo y el órgano no, y su sonido queda flotando.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 39 segundos.

7.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para la pieza fluctúa entre m.m.= 60 y 64 la negra con puntillo.
- El continuo está formado por: el órgano y un fagot.
- Los oboes y el fagot tocan sentados en sus puestos.
- El bajo solista canta detrás de la orquesta y delante del coro.
- El sonido de los oboes, por ser instrumentos que imitan a los de la época, tienen una sonoridad más dulce, empastando mejor entre sí y con el solista con el que actúan realmente como acompañamiento y no como instrumentos en diálogo con él.
- Por esta razón, los cambios de matices escritos en la partitura y las articulaciones apenas se notan (pero están).
- El bajo solista realiza un ligero *ritardando* no escrito en las tres últimas corcheas del compás 91 y del 131.
- El final se ejecuta con *ritardando* sobre la caída del último acorde.

- El último acorde, que no tiene calderón, es, sin embargo, alargado en tres pulsos más, o sea el triple.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 39 segundos.

8.- *Confiteor unum baptisma*

Coro en dos secciones: la primera (*Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum*), a cinco partes y continuo, escrita en fa# menor y en compás de compasillo binario (2/2), sin anotaciones de matices al comienzo de la pieza pero sí en los últimos 25 compases donde se establece el *tempo* de *Adagio*. La segunda sección (*Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi*), a cinco partes, con tres trompetas, timbales, dos flautas, dos oboes, dos violines, viola y continuo, escrita en re mayor, con el mismo compás y con anotación de *tempo Vivace e Allegro*.

Como el *Credo in unum Deum*, utiliza el estilo *antiquo* y la melodía gregoriana, aunque esta vez en la fuga de los bajos y las contraltos. Cada palabra se ilustra con claridad: los bajos entonan el *resurrectionem* en la zona más alta de su tesitura y utilizan sus registros más graves para exhalar el *mortuorum*. Es un movimiento triste, cargado de temor y súplica hasta la entrada de la segunda sección (a partir de *et expecto*) donde, en una transformación incomparable y con efecto mágico, la fe parece brotar espontánea e incontenible del corazón del coro y la orquesta. Está tomado de la Cantata BWV 120.

El texto dice:

Confiteor unum baptisma	Confieso que hay un solo bautismo
in remissionem peccatorum.	para la remisión de los pecados.
Et expecto resurrectionem mortuorum	Y espero la resurrección de los
	muertos
et vitam venturi saeculi.	y la vida del mundo futuro.
Amen	Amen

8.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

-Primera sección:

- El *tempo* que elige este director para esta primera sección hasta antes de llegar al *Adagio* fluctúa entre m.m.= 85 y 92 la blanca.
- El bajo continuo siempre va picando, como imitando a un *pizzicato*.
- Los sopranos primeros de esta versión, como en algunos números anteriores, desafinan las notas agudas.
- Los retardos contrapuntísticos que van realizando los sopranos segundos en los compases 27 a 30, son muy destacados en esta versión.
- El coro realiza un *piano* no escrito en la segunda parte del compás 69.
- Los bajos entran con mucha fuerza en el compás 73.
- Todos realizan un *ritardando* desde dos compases antes de donde está establecido el *tempo* de *adagio*.

-Sección de enlace: *Adagio*:

- El director sigue marcando a dos.
- El *tempo* que elige este director para esta sección baja a m.m.= 65 la blanca (para la teoría un *larghetto*).
- Realizan un *ritardando* que casi los detiene en los compases 136-137.
- Después del 137 el *tempo* baja aún más a m.m.= 45 (ahora para la teoría *Largo*).
- Tiempo total de la interpretación de esta primera sección: 3 minutos y 47 segundos.

-Segunda sección:

- El *tempo* que elige este director para esta sección (*Vivace e allegro*) ronda los m.m.= 106-100 la blanca.
- La entrada del coro se plantea en un matiz de *fortissimo*, matiz que va a condicionar a casi toda la pieza.
- En el compás 53 pasan a *mezzo piano*.
- El final se ejecuta sin *ritardando*.

- El último acorde, que no tiene calderón, es medido exactamente.
- Tiempo total de la interpretación de esta segunda sección: 2 minutos y 25 segundos.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 6 minutos y 12 segundos.

8.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

-Primera sección:

- El *tempo* que elige este director para esta primera sección hasta antes de llegar al *Adagio* fluctúa entre m.m.= 92 y 95 la blanca.
- El carácter general de la pieza en picado.
- La entrada del coro se plantea en un matiz de *fortissimo*, matiz que va a condicionar a casi todo el número.
- En esta versión y en este número hay un gran trabajo de matices:
- Desde el compás 16 al 31 se interpreta en *piano*.
- Los retardos contrapuntísticos que van realizando los sopranos segundos en los compases 27 a 30, son muy destacados en esta versión.
- Realizan un *piano* no escrito en el compás 47.
- Las sopranos primeras cantan en *forte* en la entrada del compás 60.
- El coro realiza un *piano* no escrito en la segunda parte del compás 69.
- Los bajos entran con mucha fuerza a partir del compás 73 y se mantienen en *fortissimo* mientras las demás voces cantan en un matiz más *piano* hasta el compás 87.
- Los tenores participan de un juego similar a partir de la entrada de su *cantus firmus* desde el compás 92 al 118.
- Todos realizan un *ritardando* desde la segunda parte del compás 118 para preparar la llegada del *tempo adagio* del compás 121.

-Sección de enlace: *Adagio*:

- El director comienza a marcar a cuatro.

- El *tempo* que elige para esta sección baja a m.m.= 56 la blanca (para la teoría un *largo*).
- Toda esta sección al interpretarse tan lenta se descuadra y las armonías parecen no coincidir.
- Después de la sección oscura del *mortuorum* de los compases 131 a primera mitad del 137, el director hace una pausa llegando a cortar y dando de nuevo la entrada, con lo que añade un silencio de blanca no escrito.
- Tiempo total de la interpretación de esta primera sección: 4 minutos y 27 segundos.
- Segunda sección:
 - El *tempo* que elige para esta sección (*Vivace e allegro*) ronda los m.m.= 106 la blanca.
 - La entrada del coro se plantea en un matiz de *fortissimo*, matiz que va a condicionar a casi toda la pieza.
 - En el compás 53 proponen un juego muy estudiado de *crescendo* por bloques o terrazas: compás 53 *piano*, 54 *mp*, 55 *mf*, 56 *f*, 57 *ff*. Y a los dos compases comienzan a descender: 59 *mp*, 60 *p*.
 - El director se preocupa en darle mucho protagonismo a las trompetas, y lo consigue, en los compases 77 y siguientes.
 - El final se ejecuta sin *ritardando*.
 - El último acorde, que no tiene calderón, es medido exactamente.
 - Tiempo total de la interpretación de esta segunda sección: 2 minutos justos.
 - Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 6 minutos y 27 segundos.

8.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

-Primera sección:

- El *tempo* que elige este director para esta primera sección hasta antes de llegar al *Adagio* es de m.m.= 96 la blanca, la más rápida de las versiones.
 - El bajo continuo siempre va picando, como imitando a un *pizzicato*.
 - El coro realiza un *piano* no escrito en la segunda parte del compás 16.
 - El coro realiza un *piano* no escrito desde la segunda parte del compás 69 hasta 71. Y luego en el 88.
 - Todos realizan un *ritardando* desde dos compases antes de donde está establecido el *tempo* de *adagio*.
- Sección de enlace: *Adagio*:
- El director sigue marcando a dos.
 - El *tempo* que elige este director para esta sección es tan fluctuante dentro de la lentitud que es difícil de especificar, pero ronda los m.m.= 54 a 46 la blanca (para la teoría un *largo*).
 - Después del 137 el *tempo* baja aún más a m.m.= 46 (ahora para la teoría *Largo*).
 - Después del 137 el director comienza a marcar a cuatro.
 - Tiempo total de la interpretación de esta primera sección: 3 minutos y 47 segundos.
- Segunda sección:
- El *tempo* que elige este director para esta sección (*Vivace e allegro*) ronda los m.m.= 101-98 la blanca.
 - La entrada del coro se plantea en un matiz de *fortissimo*, matiz que va a condicionar a casi toda la pieza.
 - En el compás 53 pasan a *piano* y desde ahí hacen un *crescendo* que vuelve a caer a *piano* en el compás 61. Luego sigue casi siempre en *fortissimo*.
 - El final se ejecuta sin *ritardando*.
 - El último acorde, que no tiene calderón, es medido exactamente.

- Tiempo total de la interpretación de esta segunda sección: 2 minutos y 4 segundos.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 51 segundos.

SANCTUS

El *Sanctus*, compuesto en 1724, forma la tercera sección y es, como el *Credo* una de las partituras que Bach recopiló al final de su vida, para dar forma definitiva a la *Misa en Si menor*. Es una pieza completa en sí misma, original e independiente y la única de la que podemos afirmar con seguridad que fue utilizada dentro de la liturgia luterana (se estrenó en la Navidad de 1724). A pesar de que la disposición estructural del texto original le impida emular la perfecta simetría del *Gloria* y el *Credo*, el *Sanctus* es considerado por muchos como el número más hermoso de todos.

1.- *Sanctus*

Coro a seis partes (contraltos divididas), con tres trompetas, timbales, tres oboes, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de re mayor, imita la forma de una *ouverture* francesa (con preludio y fuga). El preludio se abre con una alegre tocata de trompetas escrito en compás de compasillo (4/4) que da paso a un grandioso coro; la fuga surge a partir de un súbito cambio de ritmo en *pleni sunt coeli*, escrito en 3/8, de inextricable densidad polifónica.

El texto dice:

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus,	Santo, Santo, Santo es el
	Señor,
Dominus Deus Sabaoth.	Señor, Dios de los ejércitos.
Pleni sunt coeli et terra gloria eius	Llenos están los cielos y la
	tierra de tu gloria.

1.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

-Primera sección:

- El *tempo* que elige este director para esta primera sección fluctúa entre m.m.= 72 y 68 la negra.
- La entrada del coro se plantea en un matiz de *fortissimo*, matiz que va a condicionar a casi toda la pieza.
- En la mitad del compás tercero y durante el cuarto hacen un matiz *piano*.
- Luego establecen una dinámica de actuación que consistente en hacer la primera mitad de los compases 7, 8 y 9 fuerte; y la segunda mitad de esos mismos compases más el 10 al completo *piano*. Lo mismo es repetido después en los compases 13 al 16.
- En el compás 30 realizan un *mezzo piano* al que luego le sigue un *crescendo*.

-Segunda sección:

- El director marca esta sección a uno.
- El *tempo* que elige este director para esta sección es de m.m.= 65 la negra con puntillo (por tanto: 195 la corchea).
- Todas las voces realizan un trino no escrito en el final del tema (o motivo) de la fuga.
- El director marca correctamente las hemiolas* en la preparación de las cadencias del tema fugado.
- Realizan un *crescendo* en el compás 153 y siguientes.
- El final se ejecuta con un *ritardando* en las dos últimas partes del penúltimo compás.
- Al último acorde, que tiene calderón, le añade dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 51 segundos.

* Hemiolas: ritmos sincopados en compases ternarios. En el barroco suele darse la unión de dos compases en los que los acentos van en primero, tercero, segundo y primero. Suelen marcarse los dos compases de tres como tres de dos.

1.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

-Primera sección:

- El *tempo* que elige este director para esta primera sección fluctúa entre m.m.= 64 y 63 la negra.
- La entrada del coro se plantea en un matiz de *fortissimo*, matiz que va a condicionar la audición de casi toda la pieza.
- En la mitad del compás tercero y durante el cuarto hacen un regulador en *crescendo*.
- Luego establecen una dinámica de actuación que consistente en matices por olas: *crescendos* y súbitos *pianos*. Así: en la segunda mitad del compás 9 nace del *piano*, crece y en la mitad del 10 *piano* súbito.
- Igual, después, en los grupos de tres corcheas del 15 y 16.
- En el compás 39 se le da mucha preponderancia a la trompeta.

-Segunda sección:

- El director marca esta sección a uno.
- El *tempo* que elige este director para esta sección fluctúa alrededor de los valores m.m.= 63-65 la negra con puntillo (por tanto: 189-195 la corchea).
- Todas las voces realizan un ligero trino no escrito en el final del tema (o motivo) de la fuga.
- El coro canta correctamente los acentos de las hemiolas en la preparación de las cadencias del tema fugado.
- El final se ejecuta con un *ritardando* desde el penúltimo y antepenúltimo compás, haciendo esperar la caída del último acorde.
- Al último acorde, que tiene calderón, le añade una parte más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 5 segundos.

1.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

-Primera sección:

- El *tempo* que elige este director para esta primera sección fluctúa entre m.m.= 68 y 73 la negra.
- La entrada del coro se plantea en un matiz de *fortissimo*, matiz que va a condicionar la audición de casi toda la pieza.
- realizan un *mezzo piano* de los compases 30 al 34.

-Segunda sección:

- El director marca esta sección a tres.
- El *tempo* que elige este director para esta sección fluctúa alrededor de los valores m.m.= 189-183 la corchea (por tanto: 63-61 la negra con puntillo).
- El director marca y el coro canta correctamente los acentos de las hemiolas en la preparación de las cadencias del tema fugado.
- El final se ejecuta con un *ritardando* desde el penúltimo y antepenúltimo compás, haciendo esperar la caída del último acorde.
- Al último acorde, que tiene calderón, le añade dos partes más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 47 segundos.

* **III SECCIÓN*****OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI Y DONA NOBIS PACEM***1.- *Osanna in excelsis*

Coro a ocho partes, con tres trompetas, timbales, dos flautas, dos oboes, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de re mayor y en compás de 3/8, contiene algunas anotaciones de intensidad. Este mismo coro, dividido en dos secciones enfrentadas, vuelve a aparecer en la cantata profana *Preise dein Glücke* (BWV 215) y, a excepción de algunos pasajes que están cantados al unísono, sigue una escritura claramente antifonal.

El texto dice:

Osanna in excelsis.

Hossana en las alturas.

1.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza es de m.m.= 62 la negra con puntillo (o 186 la corchea).
- El director marca esta pieza a uno.
- La entrada de los coros se plantea en *forte*, matiz que va a permanecer durante toda su ejecución, a excepción de los escasos lugares (compases 104 a 114) donde Bach realiza anotaciones de intensidad.
- *Osanna* viene articulado en carácter picado.
- Las anotaciones de intensidad escritas son respetadas en esta versión.
- En esta interpretación, además, efectúan un *mezzo piano* no escrito en los compases 15 a 26.
- El final se ejecuta con un *ritardando* en el penúltimo compás.
- Al último acorde, que tiene calderón, le añade el valor de una negra.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 42 segundos.

1.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza es de m.m.= 68 la negra con puntillo (o 204 la corchea).
- El director marca esta pieza a uno.
- *Osanna* viene articulado en carácter picado.
- Al comienzo (compases 7 al 10), por ir a tanta velocidad, se produce una descoordinación entre las voces que impide el entendimiento de las armonías y contrapuntos.
- Casi todo se interpreta en matiz *forte*.
- Las anotaciones de intensidad escritas son respetadas en esta versión.
- El final se ejecuta sin *ritardando*.
- Al último acorde, que tiene calderón, no se le añade valor alguno.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 27 segundos.

1.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza es de m.m.= 180 la corchea (ó 60 la negra con puntillo), pero luego, cuando se queda la orquesta sola llega a subir a 195 la corchea (65 la negra con puntillo).
- El director marca esta pieza a tres, algo que es muy sorprendente porque a esa velocidad y con ese compás es absolutamente desaconsejable.
- Casi todo se interpreta en matiz *forte*.
- Las anotaciones de intensidad escritas también son respetadas.
- El final se ejecuta con un *ritardando* en el penúltimo compás y sobre todo en la caída al último acorde.
- A este último acorde, que tiene calderón, le añade el valor de una negra con puntillo más.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 31 segundos.

2.- *Benedictus*

Aria para tenor, *obbligato* de flauta y continuo, escrito en la tonalidad de si menor y en compás de 3/4, sin anotaciones de matices ni *tempo*. Tras el derroche de esplendor de los dos coros anteriores, este número, una confesión íntima y sosegada, nos devuelve la calma de una oración. Bach olvidó especificar qué instrumento solista debía acompañar al tenor y, aunque las primeras ediciones optaron por el violín, parece claro que la tesitura y el estilo de la escritura se adaptan mejor a las características de la flauta travesera.

Inmediatamente después del *Benedictus*, se repite (*da capo* el *Osanna in excelsis* –21–).

El texto dice:

Benedictus qui venit	Bendito el que viene
in nomine Domini.	en nombre del Señor.
Osanna in excelsis.	Hossana en las alturas.

2.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza es de m.m.= 47 la negra, aunque después va bajando y ronda los 45.
- El continuo en esta ocasión está formado por violonchelo y órgano.
- El tenor canta delante de la orquesta y a la derecha del director.
- El tenor realiza un ligero *ritardando* en la cadencia del compás 47.
- El flauta solista toca sentado desde su puesto.
- El flauta solista toca un retardo ascendente no escrito en la primera parte del compás 56 que imita al del compás 11.
- El final se ejecuta con un *ritardando* en la última parte del penúltimo compás.
- Al último acorde, que tiene calderón, no sólo no le añade valor sino que le resta la duración de una negra.

- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 10 segundos.

2.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza se mueve entre m.m.= 51 y 48 la negra.
- El continuo en esta ocasión está formado por violonchelo y órgano.
- El tenor canta delante de la orquesta y a la izquierda del director.
- El flauta solista toca de pie delante de la orquesta.
- El flauta solista cambia la medida del primer tresillo de semicorcheas alargando la primera nota.
- El flauta solista toca un retardo ascendente no escrito en la primera parte del compás 56 que imita al del compás 11.
- El final se ejecuta con un *ritardando* sólo en la penúltima nota.
- Al último acorde, que tiene calderón, le añade valor de una corchea.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 3 minutos y 38 segundos.

2.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza es de m.m.= 50 la negra, aunque después va bajando y ronda los 45.
- El continuo en esta ocasión está formado por violonchelo y órgano.
- El tenor canta detrás de la orquesta y a la derecha del director.
- El flauta solista toca sentado desde su puesto.
- El flauta solista toca un retardo ascendente no escrito en la primera parte del compás 56 que imita al del compás 11.
- El final se ejecuta con un *ritardando* en la última parte del penúltimo compás.

- Al último acorde, que tiene calderón, no sólo no le añade valor sino que le resta la duración de una negra.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 3 segundos.

3.- *Osanna in excelsis* (repetición).

Coro, de nuevo, a ocho partes, con tres trompetas, timbales, dos flautas, dos oboes, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de re mayor y en compás de 3/8, contiene algunas anotaciones de intensidad. Se repite aquí por razones litúrgicas el coro que precedía al *Benedictus*.

El texto dice:

Osanna in excelsis.

Hossana en las alturas.

3.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza ronda esta vez entre m.m.= 63 y 61 la negra con puntillo (o entre 193 y 183 la corchea).
- El director marca a uno.
- La entrada de los coros se plantea en *forte*, matiz que va a permanecer durante toda su ejecución, a excepción de los escasos lugares (compases 104 a 114) donde Bach realiza anotaciones de intensidad.
- *Osanna* viene articulado en carácter picado.
- Las anotaciones de intensidad escritas son respetadas en esta versión.
- En esta interpretación, además, efectúan un *mezzo piano* no escrito en los compases 10 y 11, pero no de 15 a 26 como antes.
- El final se ejecuta con un *ritardando* en el penúltimo compás.
- Al último acorde, que tiene calderón, le añade de nuevo y con una justeza difícil de conseguir el valor de una negra, que no es un valor muy proporcionado, pues es dos tercios del valor que marca el pulso.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 47 segundos, 5 más que la primera vez.

3.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza oscila esta vez entre m.m.= 64 y 61 la negra con puntillo (o 193 y 183 la corchea).
- El director marca a uno.
- *Osanna* viene articulado en carácter picado.
- Al comienzo (compases 7 al 10), por ir a tanta velocidad, se produce una descoordinación entre las voces que impide el entendimiento de las armonías y contrapuntos.
- Casi todo se interpreta en matiz *forte*.
- Las anotaciones de intensidad escritas son respetadas en esta versión.
- El final se ejecuta sin *ritardando*.
- Al último acorde, que tiene calderón, no se le añade valor alguno.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 17 segundos, 10 menos que la primera vez.

3.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza estaba va a rondar entre m.m.= 177 la corchea (o 59 la negra con puntillo) y 183 la corchea (61 la negra con puntillo).
- El director sigue marcando esta pieza a tres.
- Casi todo se interpreta en matiz *forte*.
- Las anotaciones de intensidad escritas también son respetadas.
- El final se ejecuta con un *ritardando* en el penúltimo compás y sobre todo en la caída al último acorde.
- A este último acorde, que tiene calderón, le añade el valor de una negra con puntillo más.

- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 31 segundos. Exactamente el mismo que en la primera interpretación.

AGNUS DEI

4.- *Agnus Dei*

Aria para contralto, con dos violines y continuo, escrita en la tonalidad de sol menor y en compás de compasillo (4/4), contiene algunas referencias a matices.

A pesar de su indescriptible emoción y de lo acertadamente que parecen unirse aquí música y texto, el *Agnus Dei* es una adaptación, aunque más elaborada, del *Oratorio de la Ascensión*, (BWV 11). El pasaje, ejecutado por los dos violines al unísono, está lleno de movimientos melódicos y saltos interválicos inesperados que parecieran imitar el movimiento sibilino de una serpiente (quizás el pecado), y que resulta de una belleza turbadora y de una desoladora tristeza.

El texto dice:

Agnus Dei,	Cordero de Dios,
qui tollis peccata mundi,	que quitas los pecados del mundo,
miserere nobis.	apiádate de nosotros.

4.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza ronda esta vez entre m.m.= 48 y 43 la negra (o entre 96 y 183 la corchea).
- El director marca a 4.
- Los violines tocan con sordina aunque no está especificado en la partitura.
- Recordamos que la voz de contralto lo realiza en esta versión en realidad un contratenor. El resultado de la pieza cambia completamente por mor del color.

- Los violines no tocan en el compás 17 ni en el 45 en matiz *forte* tal como especifica la partitura.
- Los violines añaden un trino no escrito en el fa de la cadencia del compás 26.
- En el calderón del compás 34 el director mantiene la nota, la corta y luego da la entrada a la siguiente nota. Al hacerlo así de mal realiza un silencio de negra más que no viene escrito. Para que se cumpliera lo que viene en la partitura debería dar la entrada desde el calderón.
- El alto añade un trino no escrito en el último la del compás 42 y en el fa# del compás 44.
- El final se ejecuta con un ligerísimo *ritardando* en las dos últimas corcheas.
- Al último acorde, que no tiene calderón, le añade sin embargo, una parte más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 43 segundos.

4.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza ronda esta vez entre m.m.= 43 y 38 la negra (o entre 86 y 76 la corchea).
- El tempo general de la pieza es lentísimo, excesivamente lento para un desarrollo normal. Esta velocidad, de hecho le acarrea muchos problemas de ajuste en la interpretación.
- El director marca a 4 (aunque a esa velocidad, y aunque sea totalmente inusual, debería haberse planteado marcarlo a 8).
- Los violines no tocan con sordina.
- Recordamos que la voz de contralto la realiza una mujer.
- Los violines no realizan el trino del compás 4 y en sustitución añaden un cromatismo en semicorchea, quedando fa#, fa natural, mi y re.

- El matiz general de la pieza es el de *piano*.
- Por eso, cuando tienen que hacer en el compás 9 *piano* tal como establece la partitura, ya no pueden porque no tienen margen para disminuir en intensidad.
- Pero sí que tocan en el compás 17 el matiz *forte* que especifica la partitura.
- En el calderón del compás 34 la cantante y el director hacen el calderón no sobre la nota sino sobre el silencio.
- El alto añade un trino no escrito en el fa# del compás 44.
- La orquesta no hace el *forte* del compás 45, por más que esta vez venían tocando muy *piano* y el matiz estaba escrito en la partitura.
- El final se ejecuta sin *ritardando*.
- Al último acorde se ejecuta correctamente según su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 27 segundos.

4.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El *tempo* que elige este director para esta pieza ronda esta vez entre m.m.= 75 y 69 la corchea (o entre 37 y 34 la negra).
- El *tempo* general de la pieza es lento y muy expresivo. La contralto parece sentirlo más que ninguno de los solistas de las otras versiones. Y convence.
- El director marca a 8, algo que es totalmente inusual.
- Los violines no tocan con sordina.
- Recordamos que la voz de contralto la realiza una mujer.
- Los violines no realizan ni en el compás 17 ni en el 45 el matiz *forte* que especifica la partitura.
- Los violines no realizan el *piano* del compás 27.
- En el calderón del compás 34 la cantante y el director hacen el calderón sobre la nota y sobre el silencio.

- El alto añade un trino no escrito en el fa# del compás 44.
- El final se ejecuta con *ritardando* sólo en la caída del último acorde.
- Al último acorde, que no tiene calderón, le añade sin embargo, 4 corcheas más de su valor.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 5 minutos y 42 segundos, la más lenta de las tres versiones.

5.- *Dona nobis pacem*

Coro a cuatro partes (con efectivos doblados), tres trompetas, timbales, dos flautas, dos oboes, dos violines, viola y continuo, escrito en la tonalidad de re mayor y en compás de compasillo binario. Esta vez la obra parodiada no es una composición anterior, sino un número de la propia misa, el *Gratias agimus tibi* (7): ambos coros siguen el mismo camino, casi nota por nota, e incluso utilizan la misma instrumentación. Dada la falta de unidad temática que caracteriza la *Misa en Si menor*, es de suponer que Bach trató de reforzar el armazón de la complejísima partitura con una última cita textual, a modo de recapitulación, de este coro majestuoso, lleno de brillantez y resplandor (las sucesivas entradas de la primera trompeta son espectaculares). De manera inexplicable y rodeada de un creciente torrente de fervor, la música sigue sonando en el corazón mucho después de que la aplastante cadencia que cierra la obra haya concluido.

El texto dice:

Dona nobis pacem.

Danos la paz

5.a.) Características diferenciadoras de la versión A) (“Original”) Leipzig.

- El pulso que elige este director esta vez es realmente el mismo que en la primera (de m.m.= 71 la blanca, *Adagio*), y es el único de los tres que vuelve a conseguir mantener el *tempo* bastante cuadrado.
- Comienzan con una intensidad de *mf*.

- El Director solicita un pequeño regulador en *crescendo* en las tres notas del tema.
- En el compás 19 ejecutan en matiz *piano* el tema escrito en corcheas, pero al momento la intensidad crece al *mf* normal del principio.
- Igualmente intentan crear una sensación de matiz *piano* en la presentación del tema nuevamente en el compás 33 (última nota de altos; pero todo se convierte en *fortissimo* con la entrada de la percusión en 35, para llegar al normal final apoteósico.
- El percusionista añade notas haciendo un redoble esplendoroso, donde no está escrito, en el comienzo de su incorporación en el compás 35.
- Se realiza *ritenuto* sólo en la última parte del penúltimo compás, la cual subdivide.
- En el calderón alarga el valor de la nota en 5 partes más de su medida, en la primera vez fue sólo una, pero esta se justifica por ser el final de la obra.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 53 segundos, sólo 1 segundo más que en su primera interpretación.

5.b.) Características diferenciadoras de la versión B) (“Romántica”) Baviera.

- El pulso que elige este director vuelve a ser muy fluctuante y mucho más lento que la anterior interpretación en el *Gratias*. Comienza con m.m.= 50 (17 por debajo del *Gratias*), y va cayéndose el *tempo* aún más durante la interpretación hasta llegar a 46.
- Comienzan esta vez con una intensidad de *mp* y sigue todo muy suave, blando, “romántico”.
- Apenas se realiza *ritardando*. Aunque sí subdivide la última parte del penúltimo compás.
- En el calderón alarga el valor de la nota poquísimos, media parte.

- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 4 minutos y 1 segundo, 1 minuto y 1 segundo más que en el *Gratias*, que es una gran diferencia.

5.c.) Características diferenciadoras de la versión C) (“Historicista”) Nantes.

- El pulso que elige este director ahora es un poco más lento que en el *Gratias*: entre m.m.= 80 y 78 la blanca.
- Comienzan con una intensidad de *mf*.
- Lo demás continúa casi sin variaciones agógicas.
- El director pide que se cante en matiz *piano* en un sitio difícil pues las trompetas siguen sonando, esto es en la entrada de contraltos del compás 33, aguantándolo durante el compás 34, propiciando, así, que la entrada de los timbales sea más espectacular.
- Realiza un *ritardando* en la caída de la última nota.
- En el calderón alarga el valor de la nota dos partes más.
- Tiempo total de la interpretación de esta pieza: 2 minutos y 24 segundos (que es una gran diferencia con las otras dos versiones para tan corta pieza).

JUICIOS SOBRE LAS TRES INTERPRETACIONES

Hemos analizado aquí tres versiones de una misma obra con sus características bien diferenciadas. En general ninguna de las tres versiones es sobresaliente ni especialmente emotiva. Todas tienen elementos interesantes y permiten oír la música de Bach, que es lo importante. Cada una de las variantes que definen sus interpretaciones podría estar más o menos justificada. Las tres poseen elementos positivos y negativos. Veámoslos en conjunto:

–Juicio sobre la versión A) (“Original”) Leipzig.

Como hemos visto y oído, la característica principal de esta versión y la que más la diferencia de las otras es que las voces blancas del coro estén formadas por niños y que la parte de contralto y de soprano II esté cantada por un contratenor. Los niños desafinan casi constantemente, no son limpios en sus saltos interválicos, tienden a olvidar articulaciones con las que empiezan algunas piezas y decaen en los *tempos* elegidos *ralentizando* casi siempre sus ejecuciones; pero, sin embargo, el carácter frágil de sus voces, el color claro y quebradizo, produce una sensación adorable que a veces nos hace perdonar otras irregularidades. El director, por su parte es técnicamente correcto, pero no perfecto (cortar el calderón intermedio del *Agnus Dei* y volver a dar la entrada demuestra que el discurso musical le domina a él y no lo contrario. Sus decisiones con relación a los *ritardando* finales y la duración de los calderones son flexibles (no siempre aplica el mismo sistema) y parecen estar bien estudiadas. Se rinde con facilidad a la progresiva apatía de los niños (en algunos números comienza a marcar los acentos y los coralistas le siguen, luego deja de señalárselos porque se ha de preocupar de otras cuestiones y los niños dejan de hacerlos y él renuncia a exigirselos). Su sonrisita permanente parece una careta hecha de miedo o preocupación, nunca parece meterse en la obra. Los instrumentos solistas tocan, por lo general, de una manera despreocupada, correctamente pero sin grandes preocupaciones por las articulaciones (que el solo de flauta del *Domine Deus* lo toquen dos flautas a la vez implica tensiones internas no resueltas). Es una orquesta de pueblo (de pueblo alemán, pero de pueblo). Los *tempi* se pierden y el concertino no trabaja por recuperarlos.

–Juicio sobre la versión B) (“Romántica”) Baviera.

Esta versión es, sin duda, la más trabajada, aunque podamos no estar de acuerdo con sus criterios interpretativos. Es más cercana a la clásica

audición de un disco porque está grabada con cortes (algunos los vemos, pero no podemos saber cuántas veces se llegaron a grabar algunos números). Su característica fundamental y lo que la diferencia de cualquier otra versión es el tamaño del coro y el trabajo hecho para aplicar matices y cambios de dinámicas a la obra. No obstante el tamaño del coro, sorprende que los movimientos rápidos hayan sido ejecutados a igual velocidad, ¡o mayor!, que las otras versiones cuyos coros eran menores. Siempre se ha dado por sabido que las grandes masas corales tenían dificultad para moverse dentro del discurso musical ligero. No ha sido así este caso, o quizás esté mucho más trabajado (y repetido) y al menos haya conseguido crear en nosotros esa visión. No obstante, a veces no se entendía nada (v.gr.: *Osanna in excelsis*). El coro canta afinado y empastado, demuestra conocer bien la obra (sus cantantes no están aferrados a la partitura) y muchas veces demuestran disfrutar con su actividad.

Los solistas vocales han sido correctos y han cantado sin desmesuras, es de destacar el hecho inusual de que el director haya elegido un barítono y un bajo para hacer el papel que Bach dio a sólo un bajo.

Los instrumentos solistas tocan con un gran interés y preocupación. El primer flauta solista (el de la flauta de oro) toca a la perfección y muestra sentirse a gusto en una versión que potencia los cambios de matices (sus continuos movimientos mientras toca en *Benedictus* así parecen mostrarlo).

El concertino de esta versión es sin duda uno de los puntales de la grabación: atentísimo a los deseos del director, cumpliendo perfectamente con su responsabilidad y con una capacidad de mantener el *tempo* contra viento y marea que otorga a su formación una coherencia admirable.

El director, técnicamente, no es muy correcto: su mano está desencajada del juego del brazo y antebrazo y parece dar órdenes con varios lugares del cuerpo a la vez. Su expresión alegre y nerviosa parece

también una careta hecha de miedo o preocupación, casi nunca parece meterse en la obra y cuando lo hace (*crucifixus*, v. gr.) también parece fingido. En toda su dirección hay mucha tensión y eso se transmite, y parte de su tensión procede del hecho de no tener seguridad en sus gestos (aunque podríamos justificarlo, no obstante, por su limitación del brazo en cabestrillo y la serie de reacciones en cadena que tal dificultad le habrá producido). Sin embargo, demuestra que lo que desea ha sido trabajado previamente (quizás a base de repeticiones y no de batuta, porque a ella no le hacían mucho caso: recuérdese el corte que da al final de *Credo in unum Deum* donde nadie le sigue). No obstante, da la sensación de saber siempre lo que quiere y cómo lo quiere aunque sea incorrecto (su obstinación por no dar el valor necesario a los calderones finales no se comprende).

Como se ha dicho, esta versión aporta muchos matices no escritos en la partitura. Esto es absolutamente legítimo y da a la interpretación una originalidad que no se encuentra en las otras versiones. Las estructuras bachianas a veces no lo permiten (una fuga siempre ha mostrado dificultades para su interpretación agógica; y los números brillantes donde participan trompetas y timbales apenas lo posibilitan), sin embargo, este director ha trabajado por conseguir una coherencia en toda la obra de manera que sus juegos agógicos se diseminaran equilibradamente (aunque es curioso que un cambio de matiz en una obra de Bach para los oídos de un espectador de principios de siglo XXI sea ya algo chocante. Tanto han condicionado las modas la audición).

–**Juicio sobre la versión C) (“Historicista”) Nantes.**

Lo mejor de la versión de este director es la selección de los elementos con los que va a trabajar: magníficos solistas (en especial la soprano) y una orquesta con unas características muy determinadas: tocar con instrumentos que imitan a los de la época en que fue escrita la obra. Pero la propia

interpretación parece estar abandonada a unos principios ligeramente improvisados (da la sensación de que este director se ha reunido con este grupo en un par de ensayos en el que han leído la obra y con la que se han atrevido a salir al público y a ser grabados en concierto). La primera razón que asiste a esta percepción es que Herreweghe es técnicamente un pésimo director: no sabe marcar compases con algo de complicación (compases de 6/8 y 3/4 en *Qui sedes ad dexteram Patris, Osanna In Excelsis*), y los tempi muy rápidos (*Osanna in Excelsis*) o los muy lentos (*Agnus Dei*) los marca de “muñequilla” a la mínima unidad. Sus gestos son muy variados y volubles pero no significan nada para los intérpretes que casi siempre optan por interpretaciones blandas, sin contrastes (aunque con esto no estoy diciendo que los contrastes sean mejores, lo que es negativo es que no se haga por falta de criterio –por supuesto que todo esto es lo que deduzco de lo que se ve y se oye en la grabación). Herreweghe, además, parece no preocuparse por la duración de las últimas notas, le da igual que tengan calderón o no, y su duración es desproporcionada.

Sin embargo, esta versión posee una dulzura que no tienen las otras. Es diferente en todos los sentidos. Hay multitud de detalles que demuestran que la obra no está trabajada en sus aspectos de concertación (no se perciben criterios claros), pero su vuelo es plácido, nunca histriónico. El director no suda una gota en todo el concierto, parece no dirigirlo (y de hecho eso es lo que creo que hace), es dirigido y, en ese sentido, como lo recibe lo baila, es sujeto pasivo de la obra, no activo. Lo disfruta desde una perspectiva que parece irónica, cínica, desapegada; pinta trazos desvaídos, desinteresado y posiblemente su intervención no afecte para nada (podría haber resultado igual sin él) o posiblemente su carisma y la posible mitificación de él por parte de sus músicos dé este resultado. Sea como fuere, él es el único que finge sentir lo que dirige, aunque no convence.

Pero esa teatralidad, esa dramatización de la escena obtiene algún resultado.

El coro sí parece disfrutar lo que interpreta (la expresión de muchas mujeres parece sincera y comprometida) y eso llega al espectador, comunica.

Las solistas vocales son excelentes. La soprano por su color de voz y expresividad y la contralto por su entrega y corrección. Los hombres, sin embargo, no sobresalen especialmente.

El primer flauta traveso solista es de una perfección exquisita y sabe asumir su papel de acompañante, pero da muestras de no estar comprometido con el proyecto, pareciera que le cuesta trabajo asumir su papel de no protagonista (el público no le ve y creo que eso le desmotiva) o al menos eso hace llegar.

El trompa solista es lo peor del concierto por sus continuos desajustes, gallos y desafinaciones, aunque ya lo hemos justificado en su momento. El purismo de tocar con un instrumento que imita a alguno de la época acaba con la grabación.

Los violines hacen un papel muy secundario, sin protagonismos (pero quizás eso era lo que se pretendía).

La versión es muy plana en general, no muestra grandes pasiones y se oye como buena música new age que sirve para oír de fondo.

–Aplicación de los criterios de interpretación a las tres versiones:

En la primera versión, indudablemente, ha habido un espíritu de reconstrucción según el criterio b), la reconstrucción de cómo se tocaba en la época, pues se interpretaba en su propia iglesia, por el maestro Cantor que sucede, después de los siglos a Bach, y por niños del mismo coro y que siguen teniendo una formación parecida a la que tuvieron los Thomanerchor Leipzig de su época.

Pero, ¿que se reconstruya fielmente el escenario, la orquesta y los participantes nos ha de llevar a pensar que esta interpretación es la que se acerca a la voluntad del compositor (criterio a)? (¿Sería voluntad de Bach oír las continuas desafinaciones de los niños de este coro, por ejemplo?)

Al criterio b) aplicado se le puede añadir en parte el criterio c), el sentido propio de los signos musicales (literal), pues la partitura ha sido seguida bastante fielmente. Pero, ¿han sido totalmente fieles a la nuda partitura? No, a veces han añadido acentos en temas que no los tenían; el continuo ha picado notas que no venían picadas; a veces no han hecho el calderón prescrito en la última nota; a veces, por el contrario, han hecho calderón donde no lo había, etc.

La versión de Leipzig, ¿ha pretendido representar el espíritu de la obra? Quizás lo haya pretendido y quizás lo haya conseguido. O quizás lo haya conseguido en parte sin pretenderlo en absoluto.

¿Cuál es el espíritu de la obra? Cuando se ha trabajado la obra en profundidad se percibe que la *Misa en si menor* no es más que un gran popurrí de “los grandes momentos Bach” (eso se puede ver en el descontrol de tonalidades que alberga la misa –¿por qué el *Agnus Dei* en sol menor?– y en todos los temas que fueron copiados literalmente de obras anteriores, algunas de ellas completas y cerradas). Quizás por eso siga siendo más conmovedor oír la pasión según San Mateo, porque tiene una coherencia interna propia de la obra, construida por ella misma y no por un proceso formal *a posteriori* como en el caso de la Misa. El espíritu de esta obra quizás se captaría oyéndolo integrada en una misa católica y no de continuo en una sala de concierto uno tras otro todos los números sin descanso. Al espíritu de la obra quizás podríamos acercarnos por medio de su comprensión y su comprensión nos dice que es una suma de retales fastuosa que quizás tenga por objetivo glorificar a Bach. ¿Lo consigue esta versión? Creo que esta versión sólo la expone.

Por último, ¿es esta versión un medio de expresión para el intérprete, una excusa para decirse a sí mismo? Indudablemente esta versión, como cualquier versión, está hablando del intérprete. Dice cómo lo organiza, qué pretende en el entorno cultural por el que está rodeado, etc. Pero usa (en el peor sentido de la palabra) el intérprete esta obra para decirse a sí mismo. Creo que no. Usa la obra para decir lo que se espera de él: una magna celebración del 250 aniversario de la muerte de Johann Sebastian Bach en la Iglesia donde trabajó durante años. Pero nada más.

En la segunda versión no se ha trabajado por la reconstrucción histórica (criterio c), ya que se ha interpretado desde una iglesia, pero no desde su coro como lo habría hecho Bach; los instrumentos estaban todos evolucionados (esa flauta de oro sería impensable para la época; las voces blancas del coro estaban formadas por mujeres, el tamaño del Coro es excesivo para la época; la línea escrita para el bajo solista está dividida en esta versión para dos cantantes; la afinación es más alta que la de la época; etc. La literalidad (criterio a) de la partitura aunque, obviamente ha sido seguida en su mayor parte (se han tocado las notas) ha sido violentada por cambios expresivos no anotados en la partitura, por libertades como la de los dos solistas para la línea del bajo, etc. Pero, ¿han sido afectadas las decisiones del director de esta interpretación por los criterios b, d, e y f? Sin duda parece que sí. Porque indudablemente el director ha podido plantearse si no querría Bach –criterio b– un coro de mayores dimensiones, con buena afinación, buen empaste, conocimiento de la obra, técnica apropiada, etc.; una orquesta con instrumentos de gran sonoridad, poder tímbrico y melódico y que permitieran un ataque de notas exacto (las trompas de la época, por ejemplo, eran muy inseguras en su ataque y afinación); y dos cantantes que realizaran bien su parte mejor que uno que lo hiciera regular.

Pero no lo sabemos. No tenemos testimonios precisos sobre estos términos, aunque podemos aventurar que posiblemente le pareciera interesante. Pero no lo sabemos.

¿Ha podido pensar el director que esta obra “pedía” este volumen, estas dinámicas, estos instrumentos, este gran coro? La obra no fue compuesta para una auténtica celebración religiosa sino para un concierto, de esta forma, los parámetros propios de una ejecución en capilla pueden ser sobrevolados. La obra, como hemos dicho en este trabajo no “pide”, es el intérprete (o el público) el que cree oír una petición por parte de la obra. Hay números realmente grandiosos en esta obra (el *Donna nobis*, por ejemplo, y su repetición al final) que parecen justificar su interpretación megalítica. Pero es opinable.

¿Cómo ha entendido Enoch Zu Guttenberg la posibilidad de usar su propia libertad (criterio e) a la hora de tomar decisiones en cuanto a la interpretación de la obra? Calibrando –como todos hacen. Negociando entre lo escrito, la historia, la tradición, sus deseos megalómanos, lo que cree que desea el público de la obra y **de él**, etc. Sin duda alguna, él ha sido consciente de que se saltaba algunas reglas. Reglas históricas, tradiciones interpretativas, etc. Pero sabía que otros antes que él –y de mayor renombre– habían hecho versiones tan “románticas” como la suya (o más). Él sabía que la distribución de esta grabación en formato DVD estaba siendo una de las primeras y que se distribuiría por todo el mundo, y aún así se ha saltado muchas “reglas” escritas y no escritas.

El valor de la ejecución queda al arbitrio del espectador.

En la tercera versión, con el director más en boga y la soprano más famosa de las tres versiones, asistimos ¿a una reconstrucción de como se hizo en la época (criterio c)? Yo creo que no de una manera total. Realizan acercamientos muy interesantes: pequeña orquesta con sonoridades poco

potentes, timbres vocales añados, *tempi* ágiles, afinación baja, etc. Pero desobedece alguno de los elementos paradigmáticos de lo que se hacía en la época: usa mujeres en las voces blancas, dirige en pie ante la orquesta (no desde el clave o el órgano), graba el concierto para televisión, etc.

¿Usa, pues, de su libertad interpretativa (criterio e)? Sí. Porque se salta reglas de su particular credo. ¿Es reprochable? Por supuesto que no desde la tolerancia y por supuesto que sí desde el más radical de los fundamentalismos.

¿Respeto la literalidad (criterio a)? No siempre, como los directores de las otras versiones: marca compases de manera libre (un 4 lo marca a 8), alarga notas finales que no llevan calderones, otorga en algún momento la línea de los bajos al solista (compás 76 a 84 del *Et resurrexit*), etc.

Es imaginable que intentando reconstruir las condiciones originales de la interpretación esté intentando respetar la voluntad del compositor (criterio b), pero, como ya se ha dicho, no hay manera de saberlo.

¿Su interpretación se ve afectada por los gustos del público (criterio F)? El movimiento historicista se instauró contra el público. Cuando los primeros comenzaron a presentar sus pequeñas orquestas y coros alejados del grandioso espíritu romántico, el público se enfrentó a ellos (aún hoy hay intransigentes del otro bando que no quieren saber nada de sus grabaciones). Pero como se ha dicho en el análisis de esta interpretación, Herreweghe parece dirigir en una pose mística poco creíble, es ya una estrella. Ser una estrella y comportarse como tal es estar influido por el público. Pero ¿quién sabe cuánto es una pose y cuánto es verdadero?

Su libertad la expresa en todo aquello que rompe con el dogma y en la propia elección del dogma, pero, posiblemente de los tres directores es el que menos libre se siente dirigiendo porque no responde ante su propio gusto sino ante el conocimiento histórico del intento de re-construcción de la obra.

Sea como fuere, la versión es estupenda.

Oídas decenas de veces las tres versiones, debo reconocer (por más que haya podido parecer que estoy en contra de los historicistas) que las tres me parecen magníficas interpretaciones. Que todas tienen cosas que me gustan mucho y, paradójicamente, ninguna que no me guste (por inesperada que haya sido alguna decisión de los directores, no ha habido nada que me haya disgustado). Creo que la propia obra se eleva siempre por encima de las ejecuciones. Sí debo decir que ninguna de las tres me ha conmovido hondamente aunque me hayan producido sensaciones positivas.

TABLA COMPARATIVA DE VERSIONES DE LA *MISA EN SI MENOR*
DE J. S. BACH

Tabla comparativa de versiones <i>Misa en si menor</i>				
Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
1	Afinación	442	442	415
2	KYRIE ELEISON			
3	Tempo introducción	41	30-31	33
4	Tempo fuga	54-56	55-58	65-60
5	Matices	sí	sí	poco
6	Ritardando final	sí	sí	sí
7	Calderón	sí	no	sí, mucho x 3
8	Duración de la pieza	9' 33"	9' 38"	8' 47"
9	CHRISTE ELEISON			
10	Tempo	75-69	80	69-67
11	Matices	pocos	sí (algunos en terraza)	no (casi plano)
12	Ritardando final	ligerísimo	ligerísimo	ligerísimo
13	Calderón	sí x 2	no	sí x 4
14	Duración de la pieza	5' 10"	4' 21"	5' 24"
15	KYRIE ELEISON			
16	Tempo	77-79	55-50	80-81
17	Matices	pocos; acentos en tema	muchos; acentos en tema	pocos; sin acentos en tema
18	Ritardando final	último compás	último compás	último compás
19	Calderón	sí x 2	sí x 2	sí + 4

Tabla comparativa de versiones *Misa en si menor*

Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
20	Duración de la pieza	3' 17"	4' 41"	3' 02"
21	GLORIA IN EXCELSIS			
22	Tempo	60	63	55-56
23	Matices	pican el tema	poco picado el tema	legato el tema
24	Duración de la pieza	1' 43"	1' 36"	1' 47"
25	ET IN TERRA			
26	Tempo	75	82-80	72-75-70
27	Matices	sí; sin acentos en 1ª corchea de 2	sí; con acentos en 1ª corchea de 2	pocos; poco acento en corcheas
28	Ritardando final	último compás	desde 2ª mitad penúltimo compás	último compás
29	Calderón	sí + 1'5	no lo hace	sí + 2
30	Duración de la pieza	4' 33"	3' 58"	4' 14"
31	LAUDAMUS TE			
32	Soprano	Hombre	Mujer, belcantista	Mujer, técnica barroca
33	Posición del concertino	De pie en su puesto	De pie delante con la cantante	Sentada en su puesto
34	Tempo	65	70-66	60-57
35	Matices	casi ninguno	casi ninguno	casi ninguno
36	Ritardando final	sólo sobre última nota	no	último compás
37	Calderón	0	0	+ 1'5
38	Duración de la pieza	4' 06"	3' 44"	4' 15"

Tabla comparativa de versiones *Misa en si menor*

Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
	pieza			
39	GRATIAS AGIMUS TIBI			
40	Tempo	71	67 a 61	87 a 82
41	Matices	sí, aunque pocos	no, siempre fuerte	no
42	Ritardando final	en la parte antes del calderón	casi no se hace	en la caída antes del calderón
43	Calderón	+ 1	0	+ 2
44	Duración de la pieza	2' 52"	3' 00"	2' 23"
45	DOMINE DEUS			
46	Flauta solista	2 (¡!), de plata	1, de oro	1, traveso de madera
47	Posición flauta	de pie en sus puestos	de pie delante de la orquesta	sentado en su puesto
48	Tempo	70-68	77	68
49	Matices	plano	plano	plano
50	Duración de la pieza	5' 46"	5' 06"	5' 30"
51	QUI TOLLIS PECCATA			
52	Tempo	65-59	57-48	60-63
53	Articulación	acentos	legato	legato
54	Ritardando final	en penúltima nota	en último compás	en la caída a la última nota
55	Calderón	sí + 2	sí + 1	sí + 2
56	Duración de la pieza	2' 42"	3' 7"	2' 31"
57	QUI SEDES AD			

Tabla comparativa de versiones <i>Misa en si menor</i>				
Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
	DEXT.			
58	Forma de dirigir	a 6 en cruz (2-1-2-1) con batuta	a 6 en cruz (2-1-2-1) sin batuta	a 6 en triángulo (3-3) sin batuta
59	Oboe d'amore solista	moderno; sentado en su puesto	moderno; de pie junto a cantante	antiguo; sentado en su puesto
60	Tempo	117	121	120
61	Matices	no; añaden sordina (!)	sí	poco
62	Ritardando final	no	poco	ante la última nota
63	Último acorde	exactamente medido	exactamente medido	+ 1
64	Duración de la pieza	4' 53"	4' 18"	4' 13"
65	QUONIAM TU SOLUS			
66	Trompa solista	moderna recortada; sentado	moderna; de pie	natural, sin válvulas; sentado
67	Fagotes	en 2º plano, sentados	solistas, de pie	en 2º plano, sentados
68	Tempo	92-83	87-85	88
69	Trinos de trompa	añade varios	añade muchos	añade pocos
70	Matices	no los realizan	sí los realizan (los pocos)	no los realizan
71	Trinos Bajo	añade alguno	añade muchos	añade pocos
72	Duración de la pieza	4' 53"	4' 47"	4' 23"
73	CUM SANCTO SPIRITU			

Tabla comparativa de versiones *Misa en si menor*

Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
74	Tempo	97	112	100-103
75	Matices	sí, con acentos en blancas ligadas	no, con acentos en blancas ligadas	sí, sin acentos en blancas ligadas
76	Ritardando final	no	no	sí, en la caída a la última nota
77	Calderón	sí + 1	no	sí + 2
78	Duración de la pieza	4' 05"	3' 28"	3' 58"
79	SYMBOLUM NICENUM			
80	CREDO IN UNUM DEUM			
81	Tempo	92-90	93-90 a 95-97	102-99
82	Articulación	acento en notas del tema	casí sin acento en notas del tema	sin acento en notas del tema
83	Violines	insuficientes	insuficientes; pican notas del tema	suficientes
84	Ritardando final	no	sí, en penúltima parte	sí, en penúltima parte
85	Calderón	sí + 2	director: no; grupo sí + 2	sí, + 4 (¡!)
86	Duración de la pieza	2' 10	1' 54"	1' 50"
87	PATREM OMNIPOT.			
88	Tempo	95-91	98-105	99
89	Articulación	muy picado	un poco picado	poco picado
90	Ritardando final	última parte penúltimo compás	último compás	último compás

Tabla comparativa de versiones *Misa en si menor*

Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
91	Calderón	sí + 2	no	sí + 4
92	Duración de la pieza	2' 11"	1' 43"	1' 48"
93	ET IN UNUM DOMINUM			
94	Edición canto	Breitkopf & Härtel	Breitkopf & Härtel	Bärenreiter urtext
95	Tempo	75-72	75-73	78-75
96	Añaden trinos no escritos	sí, pocos (canto)	sí, muchos (canto)	sí muchos (orq. y canto)
97	Ritardando final	no	no	sí
98	Último acorde	+ 1	justo	+ 3 (¡!)
99	Duración de la pieza	4' 44"	4' 21"	4' 22"
100	ET INCARNATUS EST			
101	Tempo	53	52 - 48	54-52
102	Orquesta	con sordina (¿?)		la flautas no se oyen
103	Calderón	+ 2	+2	+ 2
104	Duración de la pieza	2' 53"	3' 05"	2' 57"
105	CRUCIFIXUS			
106	Tempo	77 a 64 (¡!)	58	62 a 56
107	Articulación	acentos y picados en tema	acentos en tema	elegantes acentos
108	Matices	Algunos	muchos	pocos
109	Ritardando final	no	sí, en caída a última nota	sí, en último compás + caída

Tabla comparativa de versiones *Misa en si menor*

Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
110	Calderón	+ 3	+ 1	+ 2
111	Duración de la pieza	2' 34"	2' 53"	3' 01"
112	ET RESURREXIT			
113	Tempo	97-90	104-105	105-104
114	Oboes	apenas se oyen	se oyen	se oyen poco
115	Frase del 74 al 86	cantada por bajos del coro	cantada por bajos del coro	cantada por bajo solista
116	Articulación	muy articulada	articulada	poco articulada
117	Ritardando final	no	no	sí, en la caída a la última nota
118	Calderón	0	-1 (¡!)	+ 3 (x 2)
119	Duración de la pieza	4' 13"	3' 38"	4' 04"
120	ET IN SPIRITUM S.			
121	Formación del continuo	órgano, fagot y contrabajo (¡!)	órgano, fagot y chelo	órgano y fagot
122	Tempo	60	64-62	60-64
123	Trinos de oboes	semitrinos	trinos	trinos
124	Matices	imperceptibles	muchos, no escritos	imperceptibles
125	Ritardando final	ligero en tres últimas corcheas	casí no	poco, en la caída a la última nota
126	Calderón	sí + 1 (x 2)	sí + 1 (x 2)	sí + 3 (x 3)
127	CONFITEOR			
128	1ª sección			
129	Tempo	85-92	92-95	96
130	Matices	pocos	muchos	pocos

Tabla comparativa de versiones *Misa en si menor*

Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
131	Sección enlace (Adagio)			
132	Tempo	65 / 45	56 / 56	54-46 / 46
133	El director marca	a 2	a 4	a 2 / a 4
134	Duración de la sección	3' 47"	4' 27"	4' 27"
135	2ª sección			
136	Tempo	106-100	106	101-98
137	Matices	poquísimos	muchos	pocos
138	Ritardando final	no	no	no
139	Último acorde	exacto	exacto (el que más)	exacto
140	Duración de la sección	2' 25"	2'	2' 4"
141	Duración de la pieza	6' 12"	6' 27"	5' 51"
142	SANCTUS			
143	1ª sección			
144	Tempo	72-68	64-63	68-73
145	Matices	f-p / f-p / f-p / p-p	p-mp-f- p sub	plano con ondulaciones
146	2ª sección			
147	Tempo	65	63-65	63-61
148	El director marca	a 1	a 1	a 3
149	Ritardando final	2 últimas partes penúltimo compás	penúltimo y antepenúltimo compás	penúltimo y antepenúltimo compás
150	Calderón	sí + 2	sí + 1	sí + 2
151	Duración de la	4' 51"	5' 05"	4' 47"

Tabla comparativa de versiones *Misa en si menor*

Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
	pieza			
152	OSANNA IN EXCELSIS			
153	Tempo	62 (186)	68 (204)	180-195 (60-65)
154	El director marca	a 1	a 1	a 3 (¡!)
155	Ritardando final	penúltimo compás	no	poco, en la caída a la última nota
156	Calderón	+ 2 corcheas	no	+ 3 corcheas
157	Duración de la pieza	2' 42"	2' 27"	2' 51"
158	BENEDICTUS			
159	Tempo	47-45	51-48	50-45
160	Colación del tenor	delante de la Orq, derecha Dir.	delante de la Orq, izquierda Dir.	detrás de la orquesta, derch. Dir.
161	Colación del Flauta	sentado en su puesto	de pie delante de la orquesta	sentado en su puesto
162	Ritardando final	última parte del penúltimo compás	en la penúltima nota	última parte del penúltimo compás
163	Calderón	- 1 negra	+ 1 corchea	- 1 negra
164	Duración de la pieza	4' 10"	3' 38"	4' 3"
165	OSANNA IN E. (Rep.)			
166	Tempo	63-61	64-61	177-183 (59-61)
167	El director marca	a 1	a 1	a 3
168	Ritardando final	en penúltimo compás	no	penúltimo compás y caída
169	Calderón	+ 1 negra (2 0		+ negra con puntillo

Tabla comparativa de versiones *Misa en si menor*

Id	Partes de la Misa	Versión A	Versión B	Versión C
		corcheas)		(3 corcheas)
170	Duración de la pieza	2' 47"	2' 17"	2' 31"
171	AGNUS DEI			
172	Tempo	48-43 la negra, 96-183 la corchea	43-38 la negra, 86-76 la corchea	75-69 la corchea, 37-34 la negra
173	El director marca	a 4	a 4	a 8 (¡!)
174	Violines	con sordina (¡!)	sin sordina	sin sordina
175	Cantante	Contratenor	Contralto	Contralto
176	Matices escritos	sí los pianos, no los fortes	no los pianos, sí los fortes	ni los fortes ni los pianos
177	Calderón del 34	un silencio de más	calderón sobre la nota y sobre el silencio	calderón sobre la nota y sobre el silencio
178	Ritardando final	2 últimas corcheas	no	en la caída al último acorde
179	Último acorde	+ 1	justo	+ 4 corcheas
180	Duración de la pieza	4' 43"	5' 27"	5' 42"
181	DONA NOBIS PACEM			
183	Tempo	71	50 a 48	80 a 78
184	Matices	sí, aunque pocos	casi siempre mp	no
185	Ritardando final	en la parte antes del calderón	casi no se hace	en la caída antes del calderón
186	Calderón	+ 5	+ 1/2	+ 2
187	Duración de la pieza	2' 53"	4' 01"	2' 24"

CONCLUSIONES

El problema de la reconstrucción

Cuando no comprendemos, buscamos respuestas. Buscar respuestas no implica encontrarlas. Los procesos de búsqueda nos producen una cierta emoción. La búsqueda de criterios, como dijimos al comienzo de este trabajo con respecto a Balmes, es una tarea de acercamientos, de intentos de elaboración de una herramienta precisa para comprender nuestra realidad circundante. La polémica acerca de las interpretaciones musicales de tipo historicista que ha inundado el panorama español durante los últimos veinte años (más tiempo en Europa), produjo en mí preguntas que no deseaba responder de una manera simple, sobre todo porque me afectaban como intérprete. Este trabajo ha constatado el nivel de contradicciones internas que ha existido y existe entre lo más granado de la profesión, y ha intentado ordenar las ideas buscando (y encontrando, en mi opinión) un método de análisis válido para saber qué criterios pueden ser utilizados cuando un artista se plantea cómo tocar, cantar o dirigir una obra musical.

El deseo de comprender, no una cuestión determinada, sino la totalidad de las cosas (desde el pensamiento humano hasta el funcionamiento del cosmos), dirige mis lecturas, mis estudios y mis investigaciones continuamente. Comprender cómo piensa un intérprete y qué espera de él el público ha sido un viaje muy interesante que debe culminar, por ahora, en estas conclusiones.

Del estudio del comportamiento de los intérpretes en estos últimos años en contraposición con mis conocimientos musicales e históricos he llegado a preguntarme con Hennion: “¿El siglo XX ha ido humildemente al descubrimiento del ‘verdadero’ siglo XVIII o se ha compuesto a su medida un XVIII de circunstancias para relanzar el mercado moderno de la música?” (Hennion, 1993, 32). Esta duda se afianza cuando los planteamientos historicistas han demostrado no prevalecer en muchos casos. Casi todas las referencias usadas por muchos de los intérpretes eran verdaderas pero parciales: quizás sí se daba un tipo de adorno en algún momento histórico, por ejemplo, pero no siempre ni en todos los lugares. Y lo más curioso es que toda la revolución histórica se ha basado en el elemento más moderno de todos: el disco. Todo trabajo de reconstrucción histórica se pervertía después con su grabación en disco compacto – “¿dónde reina un silencio tan impresionante?”, decía Deschaussées, (1988, 126)– y con el fundamento mercantilista que sustentaba esta operación, tan opuesta a veces a los orígenes religiosos o formativos de muchas de estas obras¹.

El uso generalizado del conocimiento de datos parciales ha emborronado, en mi criterio, el paisaje histórico. Pero, más allá de cualquier apreciación histórica, la falta más notable en todo este proceso de revisión histórica es la ausencia del planteamiento previo de una pregunta básica, necesaria a toda investigación museística: “¿Y para qué?”. Aunque conociéramos exactamente lo que se hizo, ¿deberíamos, querríamos, hacer lo mismo?

¹ “Paradoja ejemplar: en el caso de la renovación de la interpretación y el sonido barrocos, ese mediador moderno invisible pero decisivo, que hace posible la fidelidad a los mediadores antiguos desaparecidos (los instrumentos, el ‘gusto’ francés, la voz de contralto, la música de danza y la palabra...), es masivamente el disco; y tras él, más generalmente, la construcción de la música como objeto técnicamente estabilizado y objeto de consumo; volvemos a encontrarnos con la lectura moderna de la reinterpretación barroca como renovación de los productos de un mercado saturado” (Hennion, 1993, 68).

Uno de los motores que impulsaron este trabajo, ya lo hemos mencionado, era el de frenar intelectualmente a los puristas; quienes, basándose en arcanos que consideran referentes inmutables, se creen en la posesión de la verdad estética. Aunque pueda pensarse que tal postura es meramente teórica y que se esgrime con muy poca frecuencia, debo testificar que es mucho más frecuente en el mundo musical de lo que puedan creer quienes nos ven desde fuera (críticos de periódicos y revistas especializadas; jóvenes estudiantes de música; nuevos intérpretes de música antigua, etc.). Estos puristas, con su intransigencia revestida de cultura e historicismo, dan miedo. Y ni siquiera aceptan el argumento de que existen cuestiones sencillamente opinables. (¡Hay, por desgracia, tantos profesores de instrumentos que dicen: “esto *es* así. Sólo hay *una* manera de tocarlo”!) A estar prevenido contra ellos me ha ayudado intensamente Gadamer. “La conciencia de la formación estética” –nos dice– “[...] tiene su base en la relatividad histórica del gusto, de la que ella guarda conciencia. La contemporaneidad fáctica sólo se convierte en una simultaneidad de principio cuando aparece una disposición fundamental a no rechazar inmediatamente como mal gusto cualquier gusto que difiera del propio que uno entiende como ‘bueno’. En el lugar de la unidad de un solo gusto aparece así un sentimiento dinámico de la calidad” (Gadamer, 1960, 127).

También Meyer lo deja claro: "Es pertinente mencionar que el lenguaje utilizado normalmente al hablar de música sugiere que los términos *verdadero* y *falso* no son aplicables a las interpretaciones. Porque no decimos que una ejecución –incluso una crítica– de la Sonata 'Patética' es verdadera o falsa, sino que es precisa o está plagada de errores, consistente o caprichosa, apasionante o apagada, esclarecedora o pedestre. Esto se debe, sospecho, a que la verdad o la falsedad es, en sentido estricto, un atributo de las proposiciones generales que al menos en principio puede

ser confirmado o desmentido. Pero las interpretaciones no son proposiciones generales. Son re-presentaciones (en el caso de las actuaciones) o explicaciones de las relaciones peculiares discernidas en la partitura que documenta una composición específica" (Meyer, 1965, 117).

De esta manera, cuando contemplo con perspectiva este trabajo, observo que una vez más se realiza un enorme esfuerzo para defender lo elemental: el respeto a otras posiciones. Como si estuviéramos en el principio de los tiempos de la Ilustración o del hallazgo de la razón. Respeto que me parece más importante por cuanto toda esta sinrazón, todo este fundamentalismo, se vive en el seno de una comunidad cuya razón de ser es la cultura. Y me afecta especialmente porque se desarrolla en mi propio ámbito profesional, un espacio donde nunca creí poder encontrar estas posiciones.

Es cierto que, como dicen Schloezer y Scriabine, “la libertad del músico está limitada por su situación histórica, y sus iniciativas se despliegan bajo la presión siempre variable de fuerzas múltiples que se conjugan o se oponen” (1959, 7). Como hemos visto, entre el compositor y el oyente se interponen tres pantallas que modifican el fenómeno musical: “El material –los sonidos, los puntos del espacio sonoro discontinuo– en el que se realiza el proceso musical; la notación –sistema de signos que permite fijar la estructura del proceso–; y, finalmente, la materia –los instrumentos gracias a los cuales la operación se realiza y se nos hace audible–” (ib., 1959, 79). Por supuesto, más allá de estos tres elementos, están las personas que, con sus juicios y decisiones, condicionan de manera definitiva todo el proceso de la propia ejecución musical. Hasta hace relativamente poco tiempo (los últimos veinte años para la música Barroca y Antigua; pero todavía hoy para el repertorio Romántico y del siglo XX), era normal creer que la aplicación de los criterios de interpretación aplicados mostraban, como dice Stadlen, “una notable unanimidad en los

límites entre lo sensato y lo insensato, en la zona fronteriza entre un tempo con sentido y otro absurdo” (Metzger y Riehn, 1979, 22 y 25). Las ejecuciones musicales de los últimos veinte años han mostrado que esa unanimidad, o cercanía a ella, comenzó a perderse en nombre de una verdad llamada Reconstrucción Histórica. A lo largo de todo este trabajo, sin querer entrar en la verdad de la reconstrucción –si se tocó en aquella época de una manera u otra o si el autor lo quiso con un estilo u otro–, hemos querido dejar claro, como plantean Lawson y Stowell que “incluso si pudiéramos presenciar interpretaciones de grandes obras de Bach, Beethoven o Brahms, no tendríamos por qué querer adoptar necesariamente todas sus características” (Lawson y Stowell, 1999, 17).

“Cada época” –dice con mucha inteligencia Fabio Biondi– “traduce la sensibilidad contemporánea mediante esa máquina del tiempo que crea una distancia suficiente de libertad como para expresar los conceptos modernos. A través de esa herencia de riqueza inaudita interpelamos a nuestro momento actual. [...] No se trata de reproducir el pasado, sino de restablecer ese legado para hablar del hoy” (Goldberg, 21, 2002, 46). También apoya este planteamiento, y creo que lo amplía, Ortega y Gasset cuando nos dice: “Lo más artístico que cabe es la repetición del pasado [...]. El arte del pasado es arte, en el pleno sentido del vocablo, en la medida que aún es presente, que aún fecunda e innova. Cuando se convierte efectivamente en mero pasado pierde su eficacia estrictamente estética y nos sugiere emociones de sustancia arqueológica”². Esta visión que niega todo intento de reconstruir la música del pasado dialogando con ella en el acto de la interpretación, aportando la ineludible contemporaneidad del intérprete; esta visión cuyo único deseo es presentar la obra exactamente como fue, empobrece, a mi parecer, el rico proceso de la re-creación musical que lleva a cabo el instrumentista, el cantante o el

² ORTEGA y GASSETT: *La deshumanización del arte*; cit. en d'Agvilo, 2001, 13.

director. Hegel lo expresa de otra manera: **“La esencia del espíritu histórico no consiste en la restitución del pasado, sino en la mediación con la vida actual”** (Gadamer, 1960, 222). Esa falta de mediación, ese tufillo a inmovilismo que siempre se ha dado en el mundo de los “clásicos”, y se da ahora en los intolerantes reconstructores de la música con instrumentos originales, además de tener razones de carácter sociológico, debe tener una explicación atávica que Leonard B. Meyer se atreve a indagar. “Una gran parte de la música primitiva” –dice– “está íntimamente ligada a prácticas rituales y ceremonias mágicas; ésta es probablemente la razón por la que con frecuencia tiende a estar menos sujeta a la variación y a la ornamentación. Las sanciones religiosas impuestas al arte primitivo y la naturaleza comunitaria de las ceremonias primitivas prohíben las desviaciones creativas por parte de los intérpretes” (Meyer, 1956, 222). En 1997 di una conferencia con el título “Análisis antropológico del ritual del concierto sinfónico”³ en la que de, manera tangencial, desarrollaba este tema. “Todavía hoy me sorprende” –decía por entonces– “la indumentaria de los sacerdotes en las celebraciones religiosas. Lo que hoy está cargado de sentido simbólico, la sotana, la casulla o el hábito, no fue más que la usual manera de vestir de otros tiempos, de los tiempos de la instauración de la propia religión. Indudablemente el efecto de las vestimentas ha sido claro para los gobernantes a lo largo de la historia (militares, policías, clero, etc.): ha otorgado poder. Y es muy curioso que, de similar manera, esté ocurriendo en la representación de la música sinfónica. De todos es sabido que la popularización de la música de concierto con su puesta en escena en teatros no llega hasta el romanticismo, época en la que los músicos comenzarían a vestir de chaqué porque su propio público vestía de chaqué. En aquella época, no obstante, hubo un proceso de mimetismo

³ *Análisis antropológico del ritual del concierto sinfónico*. Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Chiriquí, Panamá. 9 de Septiembre de 1997

ascendente en los músicos: era una aspiración de conseguir el nivel social del público para el que tocaban. El refinamiento de los salones europeos empujó a los artistas a vestir ‘adecuadamente’, adoptando esa vestimenta de gala para realizar su trabajo. Pero curiosamente, al igual que pasara con los oficiantes religiosos, la moda avanzó para todos menos para los oficiantes, ya fueran religiosos en tiempos del imperio romano o ya fueran músicos de los teatros románticos. Este devenir en paralelo (mejor diríamos este inmovilismo paralelo) sugiere procesos de similar significación: sistemas de perpetuación de poder e implantación y conservadurismo en las tradiciones para parecer más auténticas. Por otra parte, la uniformidad, que ya va desapareciendo de casi todos los ámbitos de la vida, si se mantiene en este grupo de profesionales ha de ser por alguna razón, y la más plausible parece ser la de querer mantener la fuerza de un colectivo para seguir irradiando ese poder que no se consigue como suma de individualidades sino como la fuerza multiplicada de un clan unido”. El inmovilismo de ambas actuaciones –la manera de vestir y el aferramiento a los antiguos modos de hacer la música–, debe tener en común el que sus artífices, de una manera consciente o inconsciente, toman el hecho de la interpretación como un acto ceremonial mágico o espiritual en el que subyace un poder estable que no debe ser inquietado.

Pero por más que justifiquemos la actuación de los inmovilistas, es indudable que la aceptación de una realidad continuamente cambiante es inevitable, ya que, como dice Gadamer “en el propio comprender, el hombre modifica continua e ineluctablemente su propia comprensión de la historia” (Verra 1976, 62. Citado por Ferraris 1988, 243)”. Así pues, si el acto de comprender es histórico (acumulativo y selectivo) y los seres humanos diferentes y cambiantes, la interpretación, como dice Ferraris hablando de la hermenéutica “se configura como una tarea infinita” (Ferraris 1988, 244). Ferraris, en su libro *Historia de la Hermenéutica*,

revisa la postura de varios importantes autores en relación con este tema. Para Gadamer, según Ferraris, “el diálogo se propone como reactualización de los textos del pasado, que tienen su existencia, no en el conservarse propio de letras muertas, sino en la aplicación y apropiación siempre nueva” (ib., 254). Lo cual, visto desde la perspectiva de los intérpretes musicales, significaría que una buena misión para ellos sería asumir su tarea como un diálogo con la obra, no un monólogo por ninguna de las dos partes. Pero para un diálogo auténtico, como plantea Ferraris, hace falta una comprensión mutua: “A partir de Schleiermacher” –nos recuerda–, “el punto de partida pasa a ser el malentendido, esto es, el hecho de que el texto en su conjunto constituye un desafío para el intérprete y la finalidad es la comprensión, ante todo comprender al autor mejor incluso que él mismo” (ib., 254-255). Aunque este aspecto nos orientaría hacia una posición donde el autor es el referente total, a lo largo de este trabajo hemos visto que pueden ser otros los referentes. En este sentido nos interesa más la opinión de Derrida quien concluye afirmando que “no hay verdadero sentido de un texto”, porque nunca poseeremos exhaustivamente el contexto que lo define. Ello no significa que todas las interpretaciones sean equivalentes. “El éxito de una interpretación” –según él– “no depende de su conformidad al sentido intencional (que por otra parte sólo cabe conjeturar), sino de su “éxito” (de su “felicidad”), de sus defectos” (ib., 255). Esta posición más abierta –y más subjetiva; en definitiva, más dialogante con el receptor– nos parece mucho más interesante. Implica un nivel de tolerancia más alto que delimitaremos en la propuesta final de esta investigación y que veremos más adelante. Vinculado a este pensamiento se muestra el de Adorno, quien deriva el éxito de las grandes obras en su salvación. “Las obras de arte” –nos dice– “se desarrollan, además de por interpretación y crítica, por salvación: la salvación tiene como objetivo la verdad de una falsa conciencia en la manifestación estética. Las grandes

obras no pueden mentir. Aún cuando su contenido sea pura apariencia tendrá necesariamente verdad, una verdad que las obras atestiguan; falsas son sólo las que fracasan" (Adorno, 1970, 174).

Esta apariencia la sitúa en el campo de lo simbólico, de lo que necesita mediación. Gadamer, citando a Solger recuerda que para éste "todo arte es símbolo" (Gadamer, 1960, 115). Y para el propio Gadamer, "símbolo es la coincidencia de lo sensible y lo insensible. [...] El símbolo aparece como aquello que, debido a su indeterminación, puede interpretarse inagotablemente" (ib., 112). Este horizonte inagotable, con el que comulgo plenamente, condena al intérprete musical a una esplendorosa cadena perpetua de trabajos inagotables y fértiles. Y este proceso inagotable es lo que le da esencia de arte, porque como dice Gadamer, "sólo en la mediación el arte alcanza su verdadero ser" (ib., 162). "La temporalidad específica del ser estético, que consiste en que tiene su ser en el representarse, se vuelve existente, en el caso de la reproducción [musical, teatral, la copia pictórica de un modelo real, etc.], como manifestación autónoma y con relieve propio" (ib., 181). "El que la representación [en un cuadro] sea una imagen –y no la imagen originaria misma– no significa nada negativo, no es que tenga menos ser, sino que constituye por el contrario una realidad autónoma" (ib., 189). Pero en el caso de la música, en la que no hay un referente original (sólo el plano dibujado que, tampoco, de por sí, es la obra, porque no suena) su autonomía es su propia esencia. "El ejemplo más claro" –dice Gadamer– "lo constituyen, sin duda, las artes reproductivas, sobre todo la representación escénica y la música, que literalmente están esperando la ocasión para poder ser, y que sólo se determinan en virtud de la ocasión que encuentran. [...] El escenario" –continúa Gadamer– "es en este sentido una instancia política particularmente destacada, pues sólo en la representación sale a flote todo lo que había en la pieza, a lo que ésta aludía, todo cuanto en ella esperaba

encontrar eco. Antes de empezar nadie sabe lo que va a ‘venir’, ni lo que de un modo u otro va a caer en vacío. Cada sesión es un acontecimiento, pero no como un suceso que se enfrente o aparezca al lado de la obra poética como cosa propia: es la obra misma la que acontece en el acontecimiento de su puesta en escena. Su esencia es ser ‘ocasional’, de modo que la ocasión de la escenificación la haga hablar y permita que salga lo que hay en ella [...] En consecuencia” –confirma– **“forma parte de la esencia de la obra musical o dramática que su ejecución en diversas épocas y con diferentes ocasiones sea y tenga que ser distinta”** (ib., 197-198). De ahí la imposibilidad de su reconstrucción original. Además, el mundo es completamente distinto de una época a otra y para una perfecta reconstrucción no sólo la música tendría que ser tocada como en su época y los músicos tener la mentalidad de aquellos músicos del pasado, sino que todo el público no tendría que haber cambiado⁴. Es indudable que los oyentes, todos y cada uno de los que forman el público de cada una de las épocas, es distinto, y aporta al acto de entendimiento y disfrute de la obra sus propios prejuicios. Y tales prejuicios al ser inevitables son parte asumida de la obra. “No son tanto nuestros juicios como nuestros prejuicios” –confirma Gadamer– “los que constituyen nuestro ser. [...] Los prejuicios no son necesariamente injustificados ni erróneos, ni distorsionan la verdad. Lo cierto es que, dada la historicidad de nuestra existencia, los prejuicios, en el sentido literal de la palabra, constituyen la orientación previa de toda nuestra capacidad de experiencia. Son anticipos de nuestra apertura al mundo, condiciones para que podamos percibir algo, para que eso que nos sale al encuentro nos diga algo” (ib., 217-218). Esto implica de manera determinante a todos los actores de la obra: cuando, como en la pintura o la literatura, por ejemplo, existen sólo dos estancias para su

⁴ Gadamer lo plantea así también para la literatura: “Las obras que pertenecen a la literatura universal siguen diciendo algo, aunque el mundo al que hablan sea completamente distinto” (Gadamer, 1960, 214).

percepción (la obra y el receptor), o en la música y el teatro tres (la obra, el re-creador y el receptor), todos, a su vez, son creadores de la obra. Y la recepción no sólo afecta a la percepción de la obra, afecta también al que la recibe porque lo cambia. Es lo que Gadamer llama la vivencia estética: “la determinación misma de la obra de arte es que se convierta en vivencia estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que sin embargo vuelva a referirlo al todo de su existencia. [...] Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito. [...] La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino” (ib., 107).

La búsqueda de la verdad en el arte

Los parámetros anteriormente expuestos defienden una posición no inmovilista del sentido de las obras y de una concreta forma de percibir las. Sin embargo, los movimientos de la interpretación históricamente basada o movimiento históricamente informado crearon la sensación de haber encontrado la verdad de la obra de arte musical –o esa fue la amenaza que sintieron los tradicionalistas–. El concepto de verdad estética, pues, anda en juego en toda esta pugna. Para nosotros, como para Adorno "lo verdadero en arte es algo no existente. [...] El contenido de verdad del arte se presenta como plural no como un concepto superior del arte" (Adorno, 1970, 176). Los que se preguntan por la verdad, según Adorno, se están preguntando por la apariencia, no por su trascendencia⁵; una pose, una preocupación que, desde mi punto de vista, oculta algunas carencias o se asusta por mostrar emociones en tiempos vacuos. "El arte no tiene ningún poder sobre la posibilidad de que en definitiva todo sea pura nada" –como dice

⁵ "La pregunta por la verdad de lo que ha sido hecho no es otra sino la pregunta por la apariencia y por salvarla como apariencia de lo verdadero" (Adorno, 1960, 175).

Adorno–, “y la ficción que crea por su misma existencia es una transgresión de los límites” (ib., 176). Pero los que quieren aferrarse a polaridades estables, los que tienen miedo a la ambigüedad que conlleva lo real, parecen tender a buscar en lo histórico el referente estable que les ahorre la elaboración continua de parámetros, criterios, con los que afrontar esos gigantes que llamamos obras de arte. La incertidumbre del significado, ya no del arte⁶, sino del propio vivir, tiende a crear líneas de fuga que en muchos casos se orientan hacia los fundamentalismos: verdades fijas (racionales o no) a las que aferrarse.

El estudio de la obra de Gadamer ha sido uno de los pilares de este trabajo. Este autor dedica la primera parte de *Verdad y método* a “poner en claro el problema de la verdad con base en la experiencia del arte. [...] El proyecto de esta obra” –nos dice el propio autor– “consiste en rastrear la experiencia de la verdad, que sobrepasa el ámbito de control de la metodología científica, allí donde se encuentre, e indagar su legitimación. De este modo, las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia; con la experiencia de la filosofía, con la del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica” (Gadamer, 1960, 24). Su falta de verificabilidad aleja el horizonte de verdad, lo que implica que cualquier interpretación musical libre de normas puede ser digna de interés. “El arte” –dice Gadamer– “debe gustar sin que se advierta la menor coacción por reglas cualesquiera” (ib., 86). “Lo bello en la naturaleza o en el arte posee un mismo y único principio *a priori*, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad” (ib., 90). Por lo tanto, cada oyente aplicará sus propios criterios estéticos. Y todo esto porque, como expresa el autor,

⁶ “Lo que está trastornado es la adecuación entre la música y su lugar social. Se ha vuelto incierto qué es lo que la música significa para la experiencia de los hombres a quienes es ofrecida” (Adorno, 1968, 119).

“la crítica fenomenológica logró mostrar los erróneos que son todos los intentos de pensar el modo de ser de lo estético partiendo de la experiencia de la realidad, y de concebirlo como una modificación de ésta. Conceptos como imitación, apariencia, desrealización, ilusión, encanto, ensueño, están presuponiendo la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente. En cambio la vuelta fenomenológica a la experiencia estética enseña que ésta no piensa en modo alguno desde el marco de esta referencia y que por el contrario ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta (ib., 123). O sea, no hay un referente de verdad estético (como el de la naturaleza) con el que poder comparar para saber qué es lo bello, sino que la auténtica verdad en el arte está en lo que se vive en la experimentación estética. **No hay ninguna interpretación “auténtica”**, como defienden los seguidores de este movimiento. La obra de arte se modifica permanentemente, “tiene su verdadero ser” –según Gadamer– “en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. [“Todo *jugar es un ser jugado*” (ib., 149)]. “El ‘sujeto’ de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma.” (ib., 145). Obra de arte que por sí misma es imposible ya que “la verdadera obra de arte sería la que pudiera convertirse en objeto de una vivencia estética fuera de todo tiempo y lugar y en la pura presencia de vivirla” (ib., 210). La obra de arte no puede ser por sí misma hasta que “alcanza su cumplimiento cuando alcanza su representación.” (ib., 217).

Como vemos, todo el proceso se entronca con lo humano. Los individuos transforman la obra al emitirla (en el caso de los intérpretes musicales) y al recibirla. Y se transforman ellos mismos. “Lo que realmente se experimenta en una obra de arte” –dice Gadamer–, “aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadero, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y

en este algo a sí mismo” (ib., 158). Así, **los intérpretes musicales**, conociendo este objetivo de la obra de arte, **deberían orientar su trabajo para hacer que el receptor sienta que esa obra habla de él, que es, en cierto sentido, él mismo**. La obra, entonces, tendría la posibilidad de hablar del autor, de hablar del mundo (coetáneo), de hablar del intérprete y de hablar del oyente. Cuanta mayor sea la capacidad de la obra de hacer que todos se sientan los protagonistas, mayor podrá ser su éxito. “Sin embargo” –dice Gadamer–, “tampoco se comprende la esencia más profunda del reconocimiento si se atiende sólo al hecho de que algo que ya se conocía es nuevamente reconocido, esto es, de que se reconoce lo ya conocido. Por el contrario, la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo *más* que lo ya conocido” (ib., 158). **Ése debe ser el objetivo sublime del intérprete, hacer que el oyente conozca de sí mismo más de lo que ya cree conocer**. Y esto, que puede parecer mero esoterismo de la palabra y los sentimientos, es, sin embargo, perceptible. Todo aquel que haya presenciado un concierto en el que haya sentido una comunidad trascendente con la obra y el intérprete, sabrá de qué hablo. Hablo de una sensación más allá de lo físico en la que uno se siente orgulloso de ser quién es, y a la vez presente que quiere ser más; más en el sentido armónico-cósmico de la palabra (por supuesto, no en el social o material). El sentimiento (“sentimiento” es una palabra muy pobre para expresarlo) es el de pertenecer a un orden armónico que supera lo cercano; al que el individuo se siente alegre de pertenecer y con el que elabora deseos de ser mejor.

El compromiso con el conocimiento

¿Cuál debe ser, pues, la actitud que debe tener un intérprete musical con respecto a la obra que toca, canta o dirige? Parece que, en modo

abstracto, ya hemos apuntado dos: mediar la esencia del espíritu histórico con la vida actual e intentar conseguir que el oyente conozca de sí mismo más de lo que ya cree conocer. Pero ninguna de ambas opciones es normativa. **En este trabajo apostamos por que el intérprete haga lo que desee con la obra desde la responsabilidad del conocimiento.** Para saber cómo hacerlo le hemos ofrecido un instrumento básico para elaborar un criterio meditado: conocer y analizar qué criterios de interpretación son aplicables, para que sea consciente del proceso de toma de decisiones. Y hemos establecido en este trabajo que los criterios son seis:

- A) Interpretación literal (el sentido propio de los signos musicales).
- B) Interpretación subjetiva (búsqueda de la voluntad del compositor).
- C) Interpretación historicista (la reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época).
- D) Interpretación objetiva (búsqueda de la voluntad de la propia obra). El espíritu y la finalidad de las obras.
- E) Interpretación libre (un medio de expresión para el intérprete (el capricho) libertad interpretativa. La voluntad del intérprete.
- F) Interpretación adaptativa. (Interpretación de la obra adaptándose al gusto del público).

Después de conocer y aplicar estos criterios, el intérprete decidirá regular cada uno de ellos según su parecer, alejándose si lo desea de algunas o muchas de las especificaciones de la obra, el autor, la época, etc. Parecería natural que cualquier compositor equilibrado y tolerante debería querer esto para su obra. Cristobal Halffter así lo reconoce en el libro *El placer de la música*: “Hay algo que compartimos todos los compositores: tenemos una idea muy clara de lo que queremos, pero al mismo tiempo una capacidad de aceptar que un intérprete pueda mejorar esa idea” (Halffter y Parada, 2004, 70).

Creo que los intérpretes tenemos la obligación de saber sobre la obra, su escritura, sus posibles sentidos, el autor, la época, nuestra interrelación con el público actual y sobre quiénes somos, y qué queremos. Y una vez que sepamos el máximo y consideremos todas las posibilidades existentes, tendremos que optar dentro de nuestras posibilidades. Es claro que no todos los intérpretes lo hacen, pero creo que éste debería ser el horizonte de trabajo de todos los músicos que tienen opciones de decidir (no todos tienen opción de hacerlo, los que tocan en agrupaciones suelen tener que interpretar como les manda el director). De esta manera, esta tesis nos obliga a dar **un giro de lo estético a lo ético**. El problema no es de resultado, cualquier opción tomada por el intérprete es respetable, el problema es de legitimidad ética: requiere la garantía que da el conocer al máximo todas las opciones posibles para que –sólo desde esa libertad– el resultado posea la garantía de lo no fortuito, de lo no azaroso. “El libre juego de imaginación y entendimiento, una relación subjetiva que es en general idónea para el conocimiento” –dice Gadamer–, “es lo que representa el fundamento del placer que se experimenta ante el objeto. [...] El gusto es un gusto reflexivo” (Gadamer, 1960, 76-77). También lo expresa un gran director como Ton Koopman: “Para mí es muy importante crear una mezcla entre lo que sé y lo que siento” (Goldberg, 24, 2003, 49).

¿Puede ser lo azaroso bello? Si lo valoráramos de manera superficial, podría ser; pero si la esencia de lo bello requiriera una elaboración desde lo correcto, desde lo que tiene valor, podría considerarse lo contrario. Y no tendría que preocuparnos esta consideración si pensamos, como Gadamer, que “la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento” (Gadamer, 1960, 138).

¿Comulga con lo bello, tiene valor positivo, por ejemplo, una obra de arte hecha desde la ignominia, desde la crueldad o la injusticia? Yo diría que no y en esto también interviene el conocimiento del receptor. “La

experiencia de la obra de arte implica un **comprender**, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del *modo de ser de la obra de arte*" (ib., 142).

De igual manera que una obra de arte elaborada desde la injusticia se aborrece, una obra interpretada sin conocimiento (o con falta de conocimiento) de lo que ella es está incompleta, es defectuosa.

"Harnoncourt afirma que nuestra vida musical se halla en un estado desastroso porque no entendemos realmente la música que interpretamos. Somos completamente inconscientes de ello. Creemos que no hay nada que entender, ya que la música se dirige directamente a nuestros sentimientos. Todos los músicos se esfuerzan para conseguir belleza y emoción; para ellos es natural y constituye la base de su poder de expresión. No están en absoluto interesados en adquirir el conocimiento que sería necesario, precisamente porque la unidad entre la música y su época se ha perdido; ni puede interesarles tampoco una búsqueda así porque son inconscientes de cualesquiera deficiencias en su conocimiento" (Lawson y Stowell, 1999, 166 y 167).

Ésta es la gran aportación de algunos de los historicistas, el compromiso con el conocimiento histórico. Aportación que debemos oír con atención. Harnoncourt lo confirma en su último libro: "Tan sólo podemos acercarnos más o menos a esa forma auténtica mediante su conocimiento y cierta compenetración con ella y, cuanto más lejos lleguemos, más convincente será el resultado" (Harnoncourt, 2001, 13).

También Savall lo proclamaba recientemente: "La autenticidad consiste en estar informado, en utilizar los conocimientos históricos de una manera creativa. Para un intérprete la música no debe ser un medio para expresarse uno mismo, sino el camino para que, a través de todas las

cualidades que implican el trabajo y la disciplina, la interpretación más inspirada y elocuente de la música surja libremente"⁷. Savall aporta conocimiento e inspiración, los dos ingredientes éticamente irreprochables de esta pócima definitiva.

Por su parte, Hopkinson Smith confirma nuestra tesis principal: “Existen muchas visiones de la música. Hay muchos acercamientos válidos, y el intérprete actual debe informarse para conocer toda esta gama y variedad de posibilidades y después tomar sus propias decisiones” (*Goldberg*, 28, 2004, 82).

Y Fabio Biondi amplía el conocimiento con la reflexión y la libertad: “Mediante el trabajo” –dice– “se puede lograr una auténtica armonía entre las reglas, el pensamiento y la notación musical, y la libertad concedida a la improvisación” (*Goldberg*, 21, 2001, 36).

Andrew Carwood, director asociado de The Cardinall's Musick, del que ya hemos hablado con anterioridad, hablaba del trabajo de sus compañeros: "Peter Philips" –decía– “desea obtener un hermoso sonido: eso está muy bien. A Harry Christophers le gusta una interpretación muy emotiva, en la que envuelve los tempi del revés. Por tanto, todos buscamos cosas distintas. Nosotros” –concluía, y he aquí donde muestra un acento especial que nos interesa en particular– “estamos muy interesados en la liturgia, el texto y los mejores análisis universitarios, e intentamos hacer las cosas *de la manera más informada posible*" (*Goldberg*, 13, 2000, 46. La cursiva es mía).

Éste, de hecho, era y es el ideario de la Akademie für Alte Musik de Bremen: “Transmitir tanto conocimiento como sea posible en relación a la pertenencia de la música a su época, para así, con la mayor cantidad de información objetiva, formar músicos ‘subjetivos’ que tengan la posibilidad

⁷ Savall, 26-08-2002: Lourede MORGADES, «La magia de la música a través de Savall», diario El País, «Revista de Agosto», 2002.

de un desarrollo personal propio. Nuestro objetivo” –seguía diciendo Thomas Albert (Fundador de la Akademie)– “es capacitar a los alumnos para que piensen por sí mismos. Además, es importante que luego tengan los elementos para poder seguir adelante el trabajo de investigación en su repertorio propio” (Goldberg, 27, 2004, 32).

Este ideario, como hemos mencionado anteriormente en este trabajo, ha sido radicalizado o desoído, manipulado o tergiversado, como los grandes principios de las religiones más positivas, que decayeron en ignominiosas. O sus receptores, una vez obtenido el conocimiento histórico no han querido dejar paso a esa “subjetividad” que también proponía la Akademie, afirmándose en una vía reaccionaria y radical donde el dato histórico anulaba las otras aportaciones humanas posibles.

Esta propuesta del conocimiento como valor ético primero a la hora de enfrentarse a la representación de una obra de arte ya había sido defendida por otros autores antes de las nuevas escuelas. El musicólogo Irlandés Howard Ferguson, compositor e intérprete, en su manual *La interpretación de los instrumentos de teclado*, citando a Thurston Dart, recordaba: "El intérprete tiene pleno derecho a decidir por sí mismo si prefiere olvidarse de algunas de estas cuestiones [las históricas], pero por lo menos debe ser consciente de que en su día existieron y de que en algún momento se consideraron un elemento esencial de una buena interpretación (*The Interpretation of Music*, 1945, pp. 166-167)' " (Ferguson, 1975, 167-168). Y antes Schloezer y Scriabine ponían el acento sobre la comprensión de la obra: “Comprender la música” –decían– “es reconstituir en su unidad el acto constituido por el compositor. Comprender la música, es hacerla. [...] El auditor comprensivo es un coejecutante” (Schloezer y Scriabine 1959, 72). Aún así, la regla de conocer para poder interpretar conlleva la dificultad de que todo conocer es siempre parcial. Toda interpretación, escribía Dilthey refiriéndose a la textual, “cumple con su tarea sólo hasta

un cierto grado, de suerte que todo comprender es siempre relativo y jamás se puede agotar.” (Ferraris, 1988, 128). Pero **el control ético del propio intérprete debe suponer la prueba irrefutable de la validez de la interpretación. El intérprete tiene un compromiso ético para con el público por el cual su interpretación debe ser el resultado de un apurado trabajo de conocimiento, tamizado por su propia inteligencia y opciones de libertad.** El resultado de la interpretación no será la suma de los elementos que la componen (obra e intérprete), sino algo más. Ferraris lo explica válidamente para la interpretación de los textos: “Las ciencias del espíritu” –dice–, “en cuanto conocimiento de base histórica, no debe perseguir un ideal metódico de objetivación, sino buscar más bien un comprender, ligado al modelo de la integración, que no postule una polaridad radical entre sujeto y objeto, y que, por lo demás, se configure, más que como simple ‘conocimiento’, como una experiencia que transforma al mismo tiempo al sujeto cognoscente y al objeto conocido, de hecho, el objeto resulta activamente modificado por nuestro conocer”. (ib., 243). Ésta es una de las miserias y grandezas del proceso reconstructivo: “Todo acontecer” –como dice Gadamer– “es operante en todo comprender” (Gadamer, 1960, 25). Esto conlleva que la percepción de lo pasado está permanentemente en cambio por acumulación de datos que se modifican entre sí. “En la historia” –nos recuerda Ferraris– “no somos libres frente al pasado, sino que éste nos condiciona y nos orienta en el momento mismo en que lo tematizamos científicamente” (Ferraris, 1988, 243). Lo que nos lleva de nuevo a recordar la dificultad de reconstruir fielmente el pasado. El olvido, paradójicamente, es la solución que propone Gadamer: “Sólo por el olvido” –dice– “obtiene el espíritu la posibilidad de su total renovación, la capacidad de verlo todo con ojos nuevos, de manera que lo que es de antiguo familiar se funda con lo recién percibido en una unidad de muchos estratos”. (Gadamer, 1960, 45). Por eso es tan importante defender la

tolerancia en el enfrentamiento con las obras musicales; por eso es tan importante comprender no sólo que la reconstrucción original es imposible de suyo, sino que es más enriquecedora para la obra la posibilidad de que se fecunde de nuevo, en y por el nuevo intérprete. Ese fecundarse reflexivo, ya se ha dicho antes, implica el enriquecimiento de todos los participantes en la re-presentación (obra, autor, intérprete, público). De estos valores también da fe el maestro de Heidelberg: “En el mundo” –dice– “nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo. En él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretenda la inmediatez sino que responda a la realidad histórica del hombre. La apelación a la inmediatez, a la genialidad del momento, al significado de la ‘vivencia’ no puede mantenerse frente a la pretensión de continuidad y unidad de autocomprensión que eleva la existencia humana. La experiencia del arte no debe ser relegada a la falta de vinculatividad de la conciencia estética.

“Positivamente esta concepción negativa significa que el arte es conocimiento, y que la experiencia de la obra de arte permite participar en este conocimiento” (ib., 138-139).

Y en esta obra que hemos glosado, se refiere especialmente a la música y valora la importancia de la comprensión: “Incluso cuando oímos música absoluta” –dice– “tenemos que ‘comprenderla’. Sólo cuando la comprendemos, cuando es ‘clara’ para nosotros, se nos aparece como una construcción artística. Aunque la música absoluta sea como tal un puro movimiento de formas, una especie de matemática sonora, y no existan contenidos significativos y objetivos que pudiéramos percibir en ella, la comprensión mantiene no obstante una referencia con lo significativo. Es la

indeterminación de esta referencia la que constituye la relación significativa específica de esta clase de música” (ib., 132). De ahí la importancia de que el intérprete comprenda y haga comprender la obra. “El gozo que produce la representación que se ofrece es el gozo del conocimiento” (ib., 156).

Conocer para optar y para comprender otras posturas, para poseer un criterio bien fundamentado. Asumir que el conocimiento da libertad y evita radicalismos. Este ha sido el fin de este trabajo.

30 de abril de 2006

BIBLIOGRAFÍA MUSICAL:

- ADORNO, T. W.
1960 *Mahler: Eine Musikalische Physiognomik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; Ed. Cast.: *Mahler. Una fisiognómica musical*, trad. Andrés Sánchez Pascual. Ediciones Península. Barcelona. 2002.
- 1966 *Filosofía de la nueva música*, Sur. Buenos Aires.
- 1968 *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag; ed. Cast.: *Impromptus*, trad. Andrés Sánchez Pascual. Laia. Barcelona. 1985.
- AGAWU, K.
1991 *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton University Press.
- “Music analysis and the politics of methodological pluralism”. *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 1, pp. 399-406. 1993.
- “Analyzing Music under the New Musicological Regime”. *The Journal of Musicology*, vol. XV, nº 3, pp. 297-307. 1997.
- ALLENDES, M.A.
1967 *La interpretación musical*. Separata de *Revista de ideas estéticas*. Núm. 99. Instituto Diego Velásquez. Madrid.
- APEL, W.
1990 *Italian violin Music of the Seventeenth Century*. Indiana University Press.
- AYREY, C. y EVERIST, M.
1996 *Analytical strategies and musical interpretation*. Cambridge University Press.
- BACH, A. M.
1747 *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Trad.: Carlos Guerendiain. Editorial Juventud. Barcelona. 1940
- BACH, C. P. E.
1753 *The true art of playing keyboard instruments*. Norton & Company. Cassell, London.
- BACH, J. S.
1753 *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten*. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik; e. Cast.: *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Trad. J. J. Carreras. Alianza Editorial. Madrid. 2001.
- BAILLOT, P.
1835 *The Art of violin*. Northwestern University Press. Evanston, Illinois. 1991.
- BENT, I.
1980 “Analysis” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. I, p. 340. MacMillan. London.
- BENT, I. y DRABKIN, W.
1987 *Analysis*. The Macmillan Press Ltd. U.K.
- BERGERON, K., y BOHLMAN, PH. V.
1992 *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. University of Chicago Press.
- BRAGARD, R. y otros:

- 1976 *Instrumentos de Música*. Ed. Daimon-M.Tamayo. Barcelona.
- BRELET, G.
1951 *L'interprétation vécue: essai sur l'exécution musicale*. Presses Universitaires de France. Paris.
- BLACKING, J.
1982 *The structure of musical discourse: the problem of the song text*. Yearh. Tradit. Music 14:15-23.
- BLANXART, D.
1958 *Teoría física de la música. Acústica, bases de la música, instrumentos*. Barcelona, A: Bosch, 1958.
- BLUM, D.
1980 *Casals and the Art of Interpretation*. California Paperback Edition; ed. cast.: *Casals y el arte de la interpretación*. Trad. T. Paul Silles. Idea Books, S. A. Barcelona. 2000.
- BORIO, G. y MICHELA, G.
1989 *L'Esperienza Musicale: Teoria e Storia della Ricezione*. Edizioni di Torino.
- BOULEZ, P.
1981 *Points de repère*, Christian Bourgois éditeur; ed. cast.: *Puntos de referencia*, trad. Eduardo J. Prieto. Gedisa. Barcelona. 1996.
- BOYD, M.
1990 *Bach*. Oxford University Press. Ed. Cast.: *J. S. Bach*. RBA. Barcelona. 2000.
- BOYDEN, D.
1965 *The History of Violin Playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. Oxford University Press.
- BRELET, G.
1949 *Le Temps musical: Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. París.
- BUKOFZER, M. F.
1947 *Music in the Baroque Era-From Monteverdi to Bach*. WW Norton. NY. Ed. cast.: *La música en la época barroca*. Alianza. Madrid. 1992
- BUSCH, B. R.
1995 *Director de Coro. Gestos y metodología de la Dirección*. Real Musical. Madrid.
- BUTT, J.
1991 *Bach. Mass in B minor*. Cambridge University Press. Cambridge, United Kingdom.
- 1997 *The Life of Bach*, The Press Syndicate of the University of Cambridge; ed. cast.: *Vida de Bach*, trad. María Condor. Cambridge University Press. Madrid. 2000.
- CAMPAGNOLI, B.
1797 *Metodo per violino*. Ricordi. Milan.
- CARRA, M.
1998 *Acerca de la interpretación musical*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Manuel Carra el día 13 de diciembre de 1998 con motivo de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- CHIANTORE, L.
2001 *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik.* Alianza. Madrid.
- CLIFTON, T.
1983 *Music and Heard: A Study in Applied Phenomenology.* New Haven, CT.
- COOK, N. J.
1987 *A guide to musical analysis.* J.M. Dent. London-Melbourne.
1990 *Music, Imagination, and Culture.* Clarendon Press. Oxford.
- COPLAND, A.
1939 *What to listen for in music.* McGraw-Hill Book Company. New York; ed. cast.: *Cómo escuchar la música*, trad. Jesús Bal y Gay. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1981. 6ª edición (1ª ed. 1955).
- CORRETTE, M.
1738-1782 *L' école d' Orphée. L'Art de se perfectionner dans le violon.*
- CORNELOUP, M.
1979 *La orquesta y sus instrumentos.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona.
- CROFTON, I. y FRASER, D.
2001 *A capella.* Ed. Robinbook, S. L. Barcelona.
- CRUTCHFIELD, H.
1988 "Fashion, conviction and performance style". *Authenticity and early music. A symposium* Oxford New York Oxford University Press.
- D'AGVILO, S.
2001 *Introducción a la estilística.* Intervalic University. Madrid.
- DART, T.
1954 *The interpretation of music;* ed. cast.: *La interpretación de la música.* Trad. Antonio J. Berdonés. A. Machado Libros. Madrid. 2002.
- DELIÈGE, I.
1987 "Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale. Application à Syrinx de Claude Debussy", *Analyse musicale* n° 9, pp. 73-79.
- DELIÈGE, I. y MCADAMS, S.
1989 *La Musique et les sciences cognitives.* Liège: Pierre Mardaga.
- DESCHAUSSÉES, M.
1988 *La musique et la vie.* Editions Buchet/Chastel. París; ed. cast.: *El intérprete y la música*, trad. Rita Torrás. Rialp. Madrid. 2002.
- DONINGTON, R.
1963 *Interpretation of early music.* Faber & Faber. Barcelona.
La música y sus instrumentos. Editorial Alianza. Madrid.
Baroque Music: Style and Performance. Faber & Faber
- DOWNS, P. G.
1992 *Classical Music.* W.W. Norton & Company, Inc.; Ed. cast.: *La música Clásica,*

- trad. Celsa Alonso. Akal. Madrid. 1998.
- DREYFUS, L.
"Musical analysis and the historical imperative" en *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 1, pp. 407-419.1993
- FERRARA, L.
1991 *Philosophy and the Analysis of Music: bridges to musical sound, form and reference*. Excelsior Music. New York.
- FERGUSON, H.
1975 *Keyboard Interpretation from the 14th Century: An Introduction*, Oxford University Press; Ed. cast.: *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*, trad. Maíz Urquhart. Madrid. 2003.
- FRESCOBALDI, G.
1673 *Prefacio a Il primo libro di Tócate*. Suvini Zerboni-Milano
- GALEAZZI, F.
1791-1796 *Elementi teorico-pratici di musica, con un saggio sopra l' arte di suonare il violino...*
- GEMINIANI, F.
1751 *The Art of playing on the violin* OP. IX. King's Music-Oxford University Press.
- GOLDÁRAZ, J. J.
1999 *Afinación y temperamento en la música occidental*. Alianza. Madrid.
- *Goldberg*.
Revista de música antigua. Números 1 a 28. Goldberg ediciones. Pamplona.
- GREENE, D.
1984 *Mahler, Consciousness and Temporality*, New York.
- GUTIERREZ, A.
1992 *La LOGSE: guía didáctica para la aplicación de los estudios musicales*. Edit. Real Musical. Madrid.
- HALFFTER, C. y PARADA, L. I.
2004 *El placer de la música*. Editorial Síntesis. Madrid.
- HARNONCOURT, N.
2001 *Der musikalische Dialog*, Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel. Alemania; Ed. cast.: *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, trad. Laura Manero. Paidós. Barcelona.
- 2003 *Baroque music today*. Amadeus Press. Madrid.
- HEMSY DE GAINZA, V.
1983 *La improvisación musical*. Edit. Ricordi. Buenos Aires.
- HENNION, A.
1993 *La Passion musicale*, Éditions Métailié; Ed. Cast.: *La pasión musical*, trad. Jordi Terré. Paidós. Barcelona. 2002.
- HERRANDO, J.
1756 *Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violin*. Brigham Young U., 1974.

- HOTTETERRE J.
1707 *Principios de la flauta travesera, flauta de pico y oboe.* Seminario de Estudios de Música Antigua. Madrid.
- IMBERTY, M.
1979 *Entendre la musique: sémantique psychologique de la musique.* Paris.
- INGARDEN, R.
1989 *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Bourgeois. Paris.
- KARBUSCKY, V.
1987 *Signification in music: a metaphor?* Sebeok T. Umiker-Sebeok DJ.
1987 *The index sign in music. Semiotic.* Sebeok T. Umiker-Sebeok DJ.
- KENYON, N.
1988 *Authenticity and early music. A symposium* Oxford New York Oxford University Press.
- KRAMER, L.
1990 *Music as cultural practice: 1800-1900.* University of California Press.
1995 *Classical Music and Postmodern Knowledge.* University of California Press.
2001 *Musical Meaning. Toward a Critical History.* University of California Press.
- LANG, P. H.
1997 *Musicology and Performance.* Universidad de Yale; ed. cast.: *Reflexiones sobre la música*, trad. Francisco Páez de la cadena. Debate. Madrid. 1998.
- LAWSON, C. y STOWELL, R.
1999 *The Historical Performance of Music*, Cambridge University Press; ed. cast.: *La interpretación histórica de la música*, trad.: Luis Carlos Gago Bádenas. Alianza. Madrid. 2005.
- LE HURAY, P. G.
1990 *Authenticity in Performance: Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Cambridge.
- LEIBOWITZ, R.
1971 *Le compositeur et son double: essays sur l'interprétation musicale.* Gallimard, París.
- LEPPARD, R.
1988 *Authenticity in music.* Faber Music. London.
- LEUCHTER, E.
1971 *Armonía práctica.* Edit. Ricordi. Buenos Aires
- LINDE, H-M.
1958 *Kleine anleitung zum verzieren alter musik.* Mainz, B. Schott's Söhne; ed. cast.: *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI – XVIII*, trad. cast.: J. P. Franze. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1985.
- LIPPMAN, E.
1992 "The Phenomenology in music", en *A History of Western Musical Aesthetics.* University of Nebraska.
- LÓPEZ, J.

- 1988 *La música de la posmodernidad*. Anthropos. Barcelona.
- MCCLARY, S.
1991 *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- METZGER, H. y RIEHN, R (Dir.)
1979 *Beethoven. Das problem der interpretation*, Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag DmbH & Co. KG; ed. cast.: *Beethoven. El problema de la interpretación*. trad. no consta. Cornellá de Llobregat. 2003.
- MEYER, L. B.
1956 *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago; ed. cast.: *Emoción y significado en la música*, trad. José Luis Turina de Santos. Alianza. Madrid. 2001.
- 1989 *Style and Music. Theory, history and ideology*, University of Pennsylvania Press; ed. cast.: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Pirámide. Madrid. 2000.
- 1996 *Style and Music. Theory, History and Ideology*. University of Chicago Press. Trad. española de Michel Angstadt: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Pirámide. Madrid
- MICHEL, S. U.
Atlas de Música. Vols. 1 y 2. Editorial Alianza. Madrid.
- MINGUET E YROL
1757 *Reglas y advertencias generales*. Ed. facsímil, Ginebra: Minkoff, 1975.
- MONTECLAIR, M.
1711-1712 *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*.
- MORENO, E.
“Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando: el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII” en *Revista de musicología*, XI, nº 3, 1998.
- MORGADES, L.
“La magia de la música a través de Savall” en *Revista de Agosto* del diario *El País*. 26-VIII-2002
- MORGAN, R. P.
“Tradition, anxiety and the musical scene”. En *Authenticity and Early Music*, edited by Nicholas Kenyon, pp. 57–82. Oxford, 1988.
- MOZART, L.
1756 *A Treatise on the Fundamental Principles of Violín Playing*. Oxford University Press.
- MUFFAT, G.
1682 Prefacios a *Armónico Tributo, Florilegium Primum & Secundum*. Salzburgo.
- NATTIEZ, J. J.
1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*. UGE. París.
“La sémiologie musicale dix ans après”, en *Analyse musicale*, nº 5, pp. 22-33. 1986

- 1990 *Music and Discourse: toward a Semiology of Music*. Princeton University Press. New Jersey
- “Comment écrire l'histoire de la musique à l'âge postmoderne?”, en *Il Saggiatore Musicale*, Anno VIII, no. 1, pp. 73-87. 2001
- NETTL y RUSSELL (eds.).
1998 *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, The University of Chicago Press; ed. cast.: *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, trad. Barbara Zitman. Akal. Madrid. 2004.
- OLAZABAL, T. DE.
1954 *Acústica musical y organología*. Ed. Ricordi. Buenos Aires
- ORTIZ, D.
1553 *Tratado de glosas*. Roma.
- PALISCA, C.
1980 “Theory”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. MacMillan, vol. 18, p. 760. Londres
- PISTÓN, W.
1955 *Orchestration*. W.W. Norton; ed. cast.: *Orquestación*, trad. Ramón Barce. Real Musical. Madrid. 1984.
- POPE, A.
2002 “Analysis: Past, Present and Future”, en *Music Analysis*, 21/ Special Issue, pp. 17-21.
- PRELLEUR, P.
1731 *The Art of Playing on the Violin*
- QUANTZ, J. J.
1752 *On Playing the Flute*. Faber & Faber
- *Quodlibet*.
Revista de especialización musical. Nº 5. “*Interpretación musical y autenticidad*”. Junio, 1996. Universidad de Alcalá. Madrid, 1995.
- RINK, J.
1992 “Un siècle et demi d'analyse des Ballades de Chopin: les étapes d'un cheminement dialectique” en *Analyse musicale* nº 30, pp. 65-75.
- RODE
1803 *24 capricci in forma di studio*. Ricordi. Milano.
- RUBIO, S.
1986 *La Polifonía clásica*. Real Musical. Madrid.
- RUWET, N.
1972 *Langage, musique, poésie*. Éditions du Seuil. París.
- SAMSON, J.
1999 “Analysis in Context” en Nicholas Cook & Mark Everist (eds.): *Rethinking Music*. Oxford University Press, pp. 35-54.
- SCHLOEZER, B. y SCRIBABINE, M.
1959 *Problèmes de la musique moderne*, París, Les Éditions de Minuit; ed. Cast.: *Problemas de la música moderna*, trad. María y Oriol Martorell, Barcelona,

- Seix Barral, 1960.
- SCHUTZ, A.
1976 *"Fragments on the Phenomenology of Music"*, en *In Search of Musical Method*, ed. F. J. Smith. New York.
- SHERMAN, B. D.
1997 *Inside Early Music: Conversations with Performers*. Oxford.
- SLOBODA, J. (ed.)
1993 *The Musical Mind: the Cognitive Psychology of Music*. Clarendon Press. Oxford.
- STEFANI, G.
1976 *Introduzione alla semiotica della musica*. Sellerio. Palermo
- STOWEL, R.

Violin Technique and performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Cambridge Musical Texts

The Early Violin and Viola. Cambridge University Press
- TARASTI, E.
1994 *Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.
- TARTINI, G.
1771 *Traité des Agrémens de la Musique*

Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino...
- TREITLER, L.
1999 "The Historiography of Music: Issues of Past and Present". en *Rethinking Music*, pp. 356-377, eds: Nicholas Cook y Mark Everist. Oxford University Press.
- VEGA, D. S.
2004 *Bach. Repertorio completo de la música vocal*. Cátedra. Barcelona.
- VEILHAN, J. C.

Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque. A. Leduc
- VIAL, J.
1962 *De l'être musical*. Neuchatel.
- VINAY, G.

"Il laticello delle mucche del Wisconsin, ovvero l'invenzione del modernismo musicale postmoderno" en *Il Saggiatore Musicale*, Anno VIII, n. 1. 2001.
- WALKER, A. (Editor)
1974 *Robert Schumann: The Man and His Music*. Barnes & Noble. New York. 489p. ISBN 0-06-497367-0
- WEBER, W.
1999 "The History of Musical Canon", en *Rethinking Music*, pp. 336-355; eds.: Nicholas Cook y Mark Everist. Oxford University Press.
- ZUCKERKANDL, V.
1956 *Sound and Symbol: Musica and the External Word*. New York.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL (FILOSÓFICA, ESTÉTICA, DRAMÁTICA Y JURÍDICA):

- ADORNO, T. W.
1970 *Asthetische Theorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; ed. Cast.: *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza. Ediciones Orbis. Barcelona 1983.
- BETTI, E.
1975 *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*, trad. esp. por De los Mozos. Madrid. Editorial Revista de Derecho Privado.
- BALMES, J.
1939 *El criterio*. Madrid. Espasa-Calpe.
- BARICCO, A.
1992 *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*. Garzanti Editore s.p.a.; Ed. Cast.: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, trad. Romana Baena Bradaschia. Siruela. Madrid. 1999.
- BECKER, O.
1928 *Hinfälligkeit des Scönen und die Abenteuerlichkeit des Künstlers*, en *Husserl-Festschrift*. (Cit. por Gadamer, pág. 136).
- BERCOVITZ, R.
2003 *Manual de Propiedad Intelectual*. Ed. Tirant Lo Blanch, Valencia.
- BOBES, M. C.
1997 *Teoría del teatro*. Arco/Libros, S. L. Madrid.
1997 *Semiología de la obra dramática*. Arco/Libros, S. L. Madrid.
- CASTÁN, J.
1947 *Teoría de la aplicación e investigación del Derecho*. Instituto Editorial Reus. Madrid.
- DE CASTRO Y BRAVO, F.
1977 *Naturaleza de las reglas para la interpretación de la ley*. Anuario de derecho civil. Madrid. OCT-DIC; XXX (IV).
- DERRIDA, J.
1973 “Éperons: Les styles de Nietzsche”, en AA.VV., *Nietzsche aujourd'hui?*, UGE 10/18, 2 vols. París; ahora en vol. Separado. Flammarion. París. 1978; ed. Cast.: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. trad. M. Arranz Lázaro. Pre-textos. Valencia. 1981.
- DIDEROT, D.
1830 *Le paradoxe du comedien*. ed. Esp.: *La paradoja del comediante*. Trad.: Ricardo Baeza. Calpe, Madrid, 1920.
- DÍEZ-PICAZO, L. y GULLÓN, A.
1971 *Interpretación de la ley*. Anuario de derecho civil. Madrid.
1975 *Sistema de Derecho Civil* (vol. I). Tecnos. Madrid.
- DILTHEY, W.
1900 “Die Entstehung der Hermeneutik”, en *id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. V. Teubner. Stuttgart. 1957, pp. 317-338; ed. Cast.: “Orígenes de la hermenéutica” en *Obras de wilhelm Dilthey*, vol. VII: *El mundo histórico*, trad., Pról. y notas de Eugenio Ímaz. FCE. México. 1944, pp. 321-342.
- DUFRENNE, M.

- 1953 *Fenomenología de la experiencia estética*. Vols. I y II. Fernando Torres. Valencia.
- EBELING, G.
1959 "Hermeneutik", en *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, vol. III, Tübinga, cols, 242-62; trad. It. De D. Rossi, "Ermeneutica", en *La rosa*, 2, 1984, pp. 49-69.
- FERRARIS, M.
1988 *Storia dell' Ermeneutica*. Bompiani. Milán; ed. Cast.: *Historia de la Hermenéutica*, trad. Jorge Pérez de Tudela. Akal. Madrid. 2000.
- FISCHER-LICHTE, E.
1983 *Semiotik des Theaters*. Gunter Narr Verlag Tübingen. Tübingen. Alemania; ed. Cast.: *Semiótica del teatro*. Trad.: Elisa Briega Villarrubia. Arco/Libros, S. L. Madrid. 1999.
- FREEDBERG, D.
1992 *El poder de las imágenes*. Cátedra. Madrid.
- GADAMER, H. G.
1960 *Wahrheit und Methode*. Mohr. Tübinga. ed. Cast.: *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Sígueme. Salamanca. 1977 (de la cuarta edición alemana, 1975).
- 1985 "In camino verso la scrittura?", en *Il Mulino*, 300, pp. 562-574.
- GEERTZ, C.
1973 *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc., Nueva York. Ed. cast.: *La interpretación de las culturas*, trad. Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa. Barcelona. 1988.
- HALPERN, C., CLOSE, D. Y JOHNSON, K.
1994 *Thruth i Comedy. The Manual of Improvisation*. Meriwether Publishing. Colorado Springs, USA. Trad. esp.: *La verdad en la comedia: técnicas de improvisación*. María Lucchetti. Ediciones Obelisco. Barcelona, 2004.
- HARRIS, M.
1983 *Cultural Anthropology*. Harper & Row, Inc., ed. cast.: *Antropología Cultural*, Trad. Vicente Bordoy y Francisco Revuelta. Alianza Editorial. Madrid, 1990.
- 1985 *Culture, People, Nature. An Introduction to General Anthropology*. Harper & Row, Inc., ed. cast.: *Introducción a la Antropología General*, Trad. Juan Oliber Sánchez, Vicente Bordoy y Oscar Bordoy. Alianza Editorial. Madrid, 1987.
- HIDALGO, J. C.
2004 *Espacios escénicos. El lugar de Representación en la Historia del Teatro Occidental*. Centro de Documentación de las Artes scénicas de Andalucía. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla
- HOSPERS, J.
1946 *Meaning and Truth in the Arts*. University of North Carolina Press, ed. cast.: *Significado y verdad en el Arte*, trads.: Román de la Calle y M. Teresa Beguiristain. Ed. Fernando Torres. Valencia. 1980.
- INGARDEN, R.
1962 *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen
- KANT, I.

- 1790 *Kritik der Urtheilskraft*. Ed. Cast.: *Crítica del juicio*, trads.: Manuel García Morente. Espasa Calpe. Madrid. 1977.
- KIVY, P.
1995 *Authenticities*. Ithaca y Londres.
- KOWZAN, T.
1968 *Le signe au théâtre*. Diogène. Ed, cast.: *El signo y el teatro*. Trad.: Bobes, M. C. y Mestro, J. G. Arco/Libros, S. L. Madrid. 1997.
- LEACH, E.
1993 *La lógica de los símbolos. Cultura y comunicación*. Siglo XXI. Madrid.
- MARCELLO, B.
1970 *Il teatro alla moda*. Ed. cast.: *El teatro a la moda*. Trad.: Stefano Russomanno. Alianza. Madrid. 2001.
- MERLEAU-PONTY, M.
1993 *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini. Barcelona.
- MOLINO, J.
“Expérience et savoir” en *Musurgia*, II nº 4, pp. 112-118. 1995.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E.
1957 *Aesthetik, Meiner*: ed. R. Odebrecht, 84 S
- 1959 *Hermeneutik und Kritik*, H. Kimmierie (ed.), Abhandlungen der Heidelberg Akademie der Wissenschaften (2ª ed. Rev. Heidelberg, Winter, 1974).
- STANISLAVSKI, C.
1936 *Building a character*. Theatre Arts Books, Nueva York; Edición en español: La construcción del personaje; ALIANZA, Madrid, 1975.
- STEINER, G.
1992 *Presencias reales*. Destino. Barcelona. 1992.
- VALERY, P.
1950 *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci et son annotation marginale*, en *Variété I*. París. Ed. Cast.: *Escritos sobre Leonardo Da Vinci*, trad.: Rafael Conte, Visor Distribuciones, S.A. Madrid. 1987.
- VERRA, V.
1976 “Il problema della storia: H. G. Gadamer”, en *id.* (ed.), *La filosofía dal '45 a oggi*. ERI. Roma. pp. 59-69.
- VILLAR PALASÍ, J. L.
1975 *La interpretación y los apotegmas jurídico-lógicos*, Editorial Tecnos, S. A. Madrid.
- WARNOCK, G. J.
1974 *La filosofía de la percepción*. Fondo de Cultura Económica. México.

DISCOGRAFÍA

- BACH, J. S.

Misa en si menor BWV 232. Gewandhausorchestre Leipzig y Thomanerchor Leipzig. Director: Georg Christoph Biller. Solistas: Ruth Holton, soprano; Matthias Rexroth, alto; Christoph Genz, tenor y Klaus Mertens, bajo. Grabado en directo en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig el 28 de julio de 2000. DVD. TDK

Misa en si menor BWV 232. Orchester der Klangverwaltung y Neubeuern Choral Society. Director: Enoch Zu Guttenberg. Solistas: Anna Korondi, soprano; Iris vermillion, contralto; Deon van der Walt, Tenor; Dietrich Henschel, Barítono y Albert Dohmen, bajo. Grabado en la Wieskirche de Baviera en 1998. DVD. ARTHAUS MUSIK.

Misa en si menor BWV 232. Collegium Vocale de Gand. Director: Philippe Herreweghe. Solistas: Deborah York, soprano; Bernarda Fink, contralto; Mark Padmore, Tenor y Peter Kooy, bajo. Grabado en una sesión pública en la Ciudad de Congresos de Nantes.

Misa en Si menor BWV 232. Gewandorchester Leipzig. Director: Blomstedt. Solistas: Ziesak, Ruth - Larsson, Anna - Genz, Christoph. EUROTREND. DVD

Misa en si menor BWV 232. Collegium Vocale de Gand. Director: Philippe Herreweghe. Solistas: Johannette Zomer y Véronique Gens, sopranos; Andreas Scholl, alto; Christoph Prégardien, tenor; y Peter Kooy y Hanno Müller-Brachmann, bajos. HARMONIA MUNDI. CD.

Misa en si menor BWV 232. Academy and Chorus of St. Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner. Solistas: Margaret Marshall, soprano; Janet Baker, alto; Rober Tear, tenor; y Samuel Ramey, Bajo. Philips. 1978. CD.

Misa en si menor BWV 232. The Monteverdi Choir y The English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. (Grabado en All Saints' Church, London. 1985). ARCHIV

Misa en si menor BWV 232. Wiener Symphoniker y Wiener Singverein. Dir.: Herbert von Karajan. Solistas: Elisabeth Schwarzkopf, soprano; Kathleen Ferrier, alto; Walther Ludwig, tenor; Alfred Poell, barítono; Paul Schöffler, bajo. (Viena, 15.06.1950). ARCHIPEL. CD.

Misa en si menor BWV 232. New Philharmonia Chorus y New Philharmonia Orchestra. Director: Carlo Maria Giulini. Solistas: Hill, Baker, Pears, Shirley-Quirk. BBC MUSIC. CD.

Misa en si menor BWV 232. Boyd Neel Orchestra y BBC Chorus. Director: Georges Enescu. Solistas: Kathleen Ferrier, Suzanne Danco, Peter Pears, Bruce Boyce. BBC MUSIC (Grabado en los estudios BBC, 17 de Julio 1951). CD.

Misa en si menor BWV 232. New Philharmonia Orchestra y BBC Chorus. Director: Otto Klemperer. Solistas: Agnes Giebel, soprano; Dame Janet Baker, Sprano II y alto; Nicolai Gedda, tenor; Hermann Prey, barítono; y Franz Crass, bajo. EMI (Grabado en Kingway Hall, Londres, Diciembre 1967). CD.

Misa en si menor BWV 232. Taverner Consort & Players. Director: Andrew Parrott. Solistas: Emma Kirkby, soprano I; Emily Van Evera, soprano II; Panito Iconomou, alto; Christian Immler, alto; Michael Kilian, Alto; Rogers Covey-Crump, tenor; y David Thomas, bajo. VIRGIN CLASSIC. CD.

Misa en si menor BWV 232. Orquesta de Camara de Colonia. Director: Helmut Müller-Brühl. NAXOS. CD.

Misa en si menor BWV 232. Cantus Colln. Director: Konrad Junghänel. HARMONIA MUNDI. CD.

Misa en si menor BWV 232. The King's Consort. Director: Robert King. HYPERION. CD.

Misa en si menor BWV 232. Orquesta de Camara de Colonia y Desden Chamber Choir. Director: Helmut Müller-Brühl. NAXOS. CD.

- DU CAURROY

Requiem des Rois de France, interpretado por Doulice Mémoire, dirigidos por Denis Raisin Dadre. Astrée, Francia, 1999.

- MONTEVERDI, C.

Quinto Libro de Madrigali. Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini, Opus 111. París. 1996.

Sesto Libro de Madrigali. Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini, Arcana, Bologne, 1992.

Ottavo Libro de Madrigali. Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini, Opus 111, París, 1997

Madrigales. Coro Monteverdi de Hamburgo, Jürgen Jürgens. Deutsche Grammophon para Salvat. Madrid, 1983