
LA RECEPCIÓN DE CHOPIN: TEORÍA, HISTORIA, ANÁLISIS *

Jim Samson •

Los estudios sobre la recepción pueden constituir una útil conexión entre dos temas que ocupan a la nueva musicología. Los expondré en forma de preguntas. Primero, ¿cómo podemos teorizar sobre el contexto? En segundo lugar, ¿cómo podemos entender la música como texto? La primera pregunta expresa nuestro interés no sólo por situar la obra musical en un amplio contexto social y cultural (no hay nada “nuevo” en esto), sino también por interpretar su relación con el mundo social. La segunda cuestión se refiere a la competencia del análisis a la hora de salvar la obra musical como texto, en un mundo en el que los textos son habitualmente considerados parciales y contingentes.

Me acercaré a la recepción de Chopin comenzando por el primero de estos temas: la música y el mundo social. Hay tres niveles en los que se podría consignar el contenido social de la música, que corresponden más o menos a categorías tomadas de la semiología. Nos referimos a la “causa” social de una obra musical (tema tradicional de cierta historia social de la música), la “huella” social imprimida en sus materiales (un asunto complejo y problemático tratado por Adorno y por posteriores teóricos de la cultura) y la producción social de los significados de las obras (el objeto de la historia de la recepción). Lo que aquí nos ocupa es el tercer nivel, pero es importante situarlo dentro de un ámbito más extenso, y descubrir sus diferencias de concepto respecto de los otros niveles.

Los dos primeros niveles -causa social y huella social- exigen hermenéutica crítica y análisis, respectivamente. Su común preocupación por el contexto sugiere ya cierta convergencia de intereses entre estas dos perspectivas contrastadas. Para mis propósitos, sin embargo, es más importante poner énfasis en que estos dos niveles interaccionan a la hora de fijar la composición musical en una configuración estable. El tercer nivel cuestiona lo anterior, proponiendo significados más inestables, incluso huidizos o “evanescentes”. Stan-

* *Chopin reception: theory, history, analysis*, perteneciente a *Chopin Studies*, vol. 2 (editado por John Rink y Jim Samson). Cambridge University Press, 1994.

• Jim Samson ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

ley Fish habla de un "texto en desaparición".¹ Es aquí donde el primer tema concurre con el segundo. Debido a este cuestionamiento de lo determinado, un estudio sobre la recepción suscita de forma especialmente seria la cuestión de la identidad, en este caso la identidad de la obra musical. Así que se relaciona muy directamente con el segundo de los dos temas esbozados anteriormente, la naturaleza de la música como texto.

HISTORIA DE LA RECEPCIÓN: EL FINAL DEL SIGLO XIX

Después de su creación, la obra musical pasa por muchas entidades sociales y culturales diferentes, sumándose a ellas de diversas maneras, adaptando su propia apariencia y variando a su vez la de aquéllas. La obra continúa siendo, al menos como noción, un mismo objeto (sigue siendo, en cualquier caso, el producto de un singular acto de creación), pero su forma de habitar el paisaje social varía constantemente. Al indagar sobre esta existencia social múltiple, un estudio de la recepción puede iluminarnos sobre la ideología que se oculta en los ángulos de la historia de la música. Y puede poner al descubierto algunos de los intereses que encierran la promoción, la difusión, el influjo y la evaluación de las obras musicales. En el curso de un estudio de este tipo recopilamos y analizamos múltiples datos: programas de mano y anuncios de conciertos, reseñas críticas, escritos sobre musicología u otras materias, ediciones, grabaciones de obras musicales e incluso las obras de compositores posteriores. Sin embargo, me parece imprescindible centrar el examen de estos datos en procedimientos claramente definidos. La historia de la recepción debería ser algo más que la mera recopilación de opiniones supuestamente neutrales.²

Un punto de partida útil en la interpretación de tales datos de cara a la recepción de Chopin es el exámen de la dispersión de significados que se da en la segunda mitad del siglo XIX tras la muerte del compositor en 1849. Trataré de hacerlo mediante el esbozo de cuatro perfiles de Chopin que surgen con razonable coherencia hacia finales del siglo XIX;³ perfiles que pueden ser asociados de modo especialmente claro con determinados tipos de recepción y con ciertas comunidades culturales, aunque nada hay de excluyente en estas asociaciones. Tomaré en consideración a los críticos franceses, a los editores alemanes, a los compositores rusos y a los *amateurs* ingleses (utilizo el término *amateurs* con su significado original y literal). No creo que sea necesario indicar que mis

1. Stanley Fish, *Is there a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge (Massachusetts), 1980.

2. Véase Carl Dahlhaus, *Analysis and Value Judgement*; trad. Siegmund Levarie. Nueva York, 1983 (edición original alemana de 1970); págs. 24-8.

3. Roman Ingarden emplea el término "perfil" para describir las "concreciones" particulares de una obra de arte. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*; trad. George G. Grabowicz. Evanston (Illinois), 1973.

observaciones serán limitadas, pues no me parece posible delinear las grandes tendencias en la historia cultural sin dejar de hacer justicia alguna vez a lo detallado, esto es, a lo que al fin y al cabo constituye una infinita diversidad factual inalcanzable para el investigador individual. Ofrecemos aquí una interpretación reducida para que pueda ser sometida a un examen crítico y a los consiguientes reajustes.

Críticos franceses

La fama de Chopin se creó en gran medida en París, y después de su muerte fue preservada y engrandecida por la prensa francesa. Los críticos franceses presentaron desde el principio una visión muy particular de Chopin, basada en la noción de expresión. No sólo nos encontramos con la idea, más bien inaudita hasta entonces, de que una obra musical puede constituir un fragmento autobiográfico (“parece imposible establecer una clara distinción entre su música y su personalidad”);⁴ además se nos dice que puede constituir un conducto entre el mundo emocional íntimo del creador y el del oyente –un modo, pues, de comunicación–. Como formuló un crítico, “[el oyente] llorará, creyendo que realmente está sufriendo con alguien que puede llorar de forma tan bella”.⁵

Un conjunto de imágenes vino a agruparse en torno a esta preocupación central por la expresión. En las descripciones de la música de Chopin se trató a fondo la metáfora de la poesía. Esto fue más allá de una asignación generosa de programas poéticos: se incorporó la categoría, más generalizada, de lo poético,⁶ que evoca lo sublime y misterioso, orientado hacia lo íntimo. Estas ideas estaban ya presentes durante la vida de Chopin: “Escuchar a Chopin es leer una estrofa de Lamartine”;⁷ “Chopin es un poeta, ante todo un poeta sensible”;⁸ “elegíaco, profundo y soñador, es un poeta de las notas”;⁹ “es poesía traducida, pero en una traducción sublime hecha sólo a través de sonidos”.¹⁰ Se ve claramente lo que esto implica en cuanto a un contenido emocional oculto, que se pasó a ser parte del *ethos* musical de las generaciones posteriores. No es coincidencia que una de las primeras biografías francesas fuera publicada bajo el título *Chopin ou le poète*.¹¹

4. Hippolyte Barbedette, *Chopin. Essai de critique musicale*. París, 1869; pág. 65.

5. *Ibidem*, pág. 71.

6. Véase la obra de Dahlhaus *Analysis and Value Judgement*; pág. 16-18.

7. *Le Ménestrel*. Journal de musique; 2 mayo de 1841. Citado en trabajo de Olgierd Pisarenko *Chopin and His Contemporaries: Paris 1832-1860*, publicado en los *Studies in Chopin*; ed. Dariusz Zebrowski; trad. Halima Oszczygiel. Varsovia, 1973; pág. 35.

8. Léon Escudier, en *La France musicale*; 27 mayo 1842. Traducción de William G. Arwood, *Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw*. Nueva York 1987; pág. 239.

9. *Revue et Gazette musicale* de París, 2 mayo 1841.

10. *Revue et Gazette musicale* de París, 27 febrero 1842.

11. Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*. París, 1927.

Podemos mencionar dos connotaciones más. Algunos críticos franceses quisieron dar a la imagen del Chopin tísico, con su "palidez sepulcral", una especie de valor explicativo. Esto casaba bien con aspectos del pensamiento romántico, que relacionaba sufrimiento e inspiración creativa como schopenhauerianos modos paralelos de huir de los lugares comunes del mundo. Chopin "revela su sufrimiento" mediante la música.¹² Por otra parte tenemos el *topos* femenino, tratado en profundidad por Jeffrey Kallberg.¹³ Esta imagen fue difundida en retratos, dibujos y representaciones pictóricas de ediciones francesas, así como en la crítica escrita. Podía ser una imagen despectiva, como muestran las siguientes expresiones: música "de salón; para las señoritas",¹⁴ o lisonjera: música de refinamiento y matices, escrita "con la fuerza de un hombre, pero para la sensibilidad de los dedos de una mujer".¹⁵ El nocturno era un núcleo central de tales asociaciones, y quizá no resulte sorprendente que el nocturno fuera el género chopiniano preferido en Francia a finales del siglo XIX.¹⁶ Aquí se podría plantear, desde luego, un asunto prometedor para los estudios sobre géneros musicales y que podría llevarnos hasta nuestro siglo; en este aspecto, Chopin y el cine, por ejemplo, es un tema llamativo. Pues bien, estas imágenes contribuyeron a crear y a su vez se nutrieron de la creación de una especie de biografía idealizada de Chopin a finales del siglo XIX.¹⁷ Pocos compositores dieron tanto lugar a lo apócrifo como Chopin, con la intención –podría parecer– de transformar una figura de orientación clásica en el arquetipo de artista romántico. Y esta biografía idealizada a su vez creó un clima propicio para lecturas particulares de su música, que conllevaron un tipo de interpretación, escucha e incluso edición.

Fue sin duda en lo que en Francia se escribió sobre Chopin donde se promovió activamente un aspecto central de lo que podemos llamar "ideología romántica". Éste ha recibido la altisonante definición de Rose Subotnik como "distintividad sensorial".¹⁸ Se basa en la premisa de que el valor puede residir en una identidad personal, un estilo personal, o –como un crítico dijo de Chopin– "un lenguaje misterioso conocido sólo por él";¹⁹ otra suposición previa, más amplia, es que dentro de la obra musical el valor puede residir en la misma medida en el fragmento –una "frase arrebatadora"–

12. Barbedette, *Chopin*; pág. 65. Para una interpretación más radical, véase la obra de Jeffrey Kallberg.

13. *The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne*, publicado en *Representations*, n° 39 (verano 1992); págs. 102-33.

14. La propia descripción de Chopin de su *op. 3*. Véase *Korespondencja Fryderyka Chopina*, editada por Bronislaw Edward Sydow; 2 vols. Varsovia, 1955; vol. 1, pág. 112.

15. *Revue et Gazette musicale* de París, 2 de enero 1842.

16. Para una discusión sobre esas asociaciones véase la ponencia de Jeffrey Kallberg "*Understanding Genre: A Reinterpretation of the Early Piano Nocturno*"; Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, 3 vols.. Turín, 1990; vol. III; págs. 775-9.

17. He tratado esto brevemente en *Myth and Reality: A Biographical Introduction*, publicado en *The Cambridge Companion to Chopin* (ed. Jim Samson). Cambridge, 1992; págs. 1-8.

18. Rose Rosengard Subotnik, *On Grounding Chopin*, publicado en *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (ed. por Richard Leppert and Susan McClary). Cambridge, 1987; págs. 105-32.

19. *Revue et Gazette musicale* de París, 2 de marzo 1843, en un estudio del concierto de Carl Filtsch.

como en el todo. Los autores franceses –tanto novelistas como críticos– nos aportan valiosísimas explicaciones acerca del mencionado estilo personal y aquellas “frases arrebatadoras”. La descripción de Proust de la melodía chopiniana está aún por mejorar:

... esas largas y sinuosas frases [...] tan libres, tan flexibles, tan táctiles, que empiezan por explorar más allá del punto que se podría haber esperado que alcanzaran las notas, que se recrean por senderos de fantasía, sólo para volver con mayor fuerza –con una repetición más meditada, con mayor precisión, como en un recipiente de cristal que reverberase hasta hacernos gritar– para golpear el corazón.²⁰

Al evaluar el retrato que de Chopin hicieron los críticos franceses, necesitamos –por supuesto– mirar entre bastidores, examinar contextos y motivaciones. Katharine Ellis ha demostrado hábilmente que había claros subtextos detrás de la promoción de algunos compositores a expensas de otros en la prensa francesa.²¹ En resumen, no hay lecturas neutrales. Un solo pero importante ejemplo debe bastar. El más influyente de los diarios era la *Revue et Gazette musicale*, y su promoción de Chopin contribuyó en gran medida a su elevada reputación en el país. Es interesante saber que su editor y fundador Maurice Schlesinger fue el primer editor francés de Chopin en Francia. Pero, al margen de esto, la imagen de Chopin como compositor de sentimiento profundo y gran seriedad –un poeta romántico– se ajustaba bien a la línea de la *Gazette*. Era ésta una publicación comprometida en una lucha contra la trivialidad fomentada por lo que podríamos llamar la “industria del piano”, y contra los aliados periodísticos de esa trivialidad en el resto de los medios parisinos, especialmente *La France musicale* (por cierto, esta rivalidad dio paso, ya en sus mismísimos primeros estadios, a un duelo, y Chopin se vio forzado a testificar ante un tribunal en favor de Schlesinger).²² Como Chopin eludía el concierto público, era el candidato perfecto de la *Gazette* para crear una especie de ídolo alternativo a los compositores-pianistas de las salas de conciertos. La cuidadosa construcción de su imagen, pues, fue en gran medida objeto de polémica frente al virtuosismo superficial de los conciertos de piano –y para algunos críticos de la *Gazette*, esto incluía a Liszt–.

No debemos dudar del poder que ejercía el crítico en el siglo XIX, y su ascenso a la preeminencia significó el importante paso de los juicios funcionales a los juicios estéticos, en la música como en otras artes.²³ Claramente el éxito de la *Gazette* contribuyó más que ningún otro factor a establecer la visión predominante que de Chopin se tenía en la Francia de finales del siglo XIX: un compositor alejado e incluso aislado de la sociedad, con un lenguaje personal inequívoco que sin embargo evitaba los modernismos más iconoclastas. Vino a representar la pervivencia de valores

20. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*; trad. C. K. Scott Moncrieff y Terence Kilmartin, 3 vols. Harmondsworth, 1983; vol. iii, pág. 361.

21. Katharine Ellis, *La Revue et Gazette musicale de Paris 1834-1880: He State of Music Criticism in Mid-Nineteenth-Century France*. Tesis en la Universidad de Oxford, 1991.

22. Este acontecimiento tuvo lugar el 29 de abril de 1834.

23. Véase Dahlhaus, *Analysis and Value Judgement*; págs.10-15.

muy particulares en la música francesa, asociados a la cultura de salón en su apogeo, a la interpretación de obras en la intimidad; un arte de sutileza, sofisticación y refinamiento. Oportunamente incorporada por la cultura francesa, la música de Chopin se convirtió en el perfecto baluarte contra la influencia alemana que se extendía a finales del siglo XIX, frente a las pretensiones de una “música del futuro” por una parte y el populismo de una llamada “*Trivialmusik*” por otra. Las fuerzas sociales latentes en la crítica francesa sobre Chopin hicieron entonces una importante labor de conservación de una peculiar forma francesa de cultura del mecenazgo –y de su progresivo afianzamiento– por medio de las interpretaciones de la historia del estilo. Chopin, en pocas palabras, acabó por ser visto en Francia como una especie de eslabón perdido que conectaba a los clavicelistas con los grandes compositores-pianistas del *fin de siècle* como Fauré, Debussy y Ravel²⁴. Algo de esa percepción sigue hoy vigente.

Editores alemanes

La inclusión de Chopin en el canon de los grandes compositores debe mucho a la edición de Breitkopf y Härtel de sus obras completas en 1878-80. Desde el comienzo, su reputación internacional había dependido en gran medida de su asociación con editores alemanes, inicialmente con Kistner y después con Breitkopf y Härtel. Durante su vida, su música fue publicada simultáneamente en Francia, Alemania e Inglaterra por razones de propiedad intelectual. Pero su difusión más amplia fue asegurada por su contrato con Breitkopf, que contaba con agentes y redes de distribución en todo el mundo. Al fin y al cabo, Leipzig era la principal ciudad en cuanto a ediciones musicales, y Breitkopf y Härtel era la primera casa. Para un compositor pianista que huía del concierto público, con su aparato promotor asociado, tal apoyo era vital. Un crítico inglés señaló que, mientras otros pianistas promocionarían su música “anunciando un concierto o dejándose ver en sociedad –en casa de Erard o de Broadwood– [...] el Sr. Chopin publica tranquilamente *Dos [sic] valse*”.²⁵ Breitkopf no era la única casa editorial que emprendió la edición de las obras completas tras la muerte de Chopin. Aparecieron diversas ediciones completas en Francia, Rusia y Polonia en las décadas de 1860 y 1870, elaboradas en su mayoría por discípulos. Pero, dado que estas ediciones tuvieron una circulación e impacto limitados –al menos a corto plazo– la edición de Breitkopf supuso el mayor hito en la recepción de Chopin.

Para entender plenamente lo que esto significa, necesitamos conocer el contexto de la edición. A partir de 1850 Breitkopf y Härtel se embarcan en una extensa serie de ediciones de las obras completas de importantes compositores, que no se completarían hasta unos años más tarde. La

24. Véase Roy Howat, *Chopin's Influence on the Fin de siècle and Beyond*, en *The Cambridge Companion to Chopin*, (ed. Jim Samson). Cambridge, 1992; págs. 246-83. Véase también Jean-Jacques Eigeldinger.

25. *The Athenaeum*, 22 enero 1848. La referencia es a los tres *Valses op. 64*.

serie, descrita por un comentarista reciente como “el primer intento serio y sistemático de fijar las obras de autores musicales de una manera canónica”,²⁶ se inició con la publicación de las obras de Bach y Händel, consideradas claramente como las piedras angulares de la música alemana, y después continuaron con Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Schumann. El proyecto global tenía una significación ideológica obvia. La constitución de un canon musical y el desarrollo de la categoría asociada “música clásica” con toda su resonancia atemporal, fue en gran parte un producto del siglo XIX. Esto se puede ver con más claridad en el ámbito de los conciertos: el salón de comienzos del siglo XIX y el concierto benéfico dieron paso al recital de finales del siglo XIX y al concierto de abono, cuyo repertorio se centra en los clásicos vieneses y algunas obras modernas y ambiciosas. Pero también puede observarse en la crítica musical y la historia editorial. Las ediciones de Breitkopf fueron parte sustancial de un desarrollo acertadamente descrito como la invención de la tradición.

La formación de un canon, por supuesto, no se dio sólo en Alemania (se puede decir más, empezó en Inglaterra y Francia con bastante anterioridad),²⁷ pero fue sobre todo en Alemania donde el canon se asoció con una cultura nacional imperante, percibida doblemente como específicamente alemana y al mismo tiempo representante de valores universales, una paradoja a tono con el arte clásico alemán y la nueva filología. Los clásicos vieneses llegaron a serlo literalmente, con todas las connotaciones helenísticas. La fuerza pragmática e ideológica del canon alemán es bien conocida. A efectos prácticos, su consecuencia fue que las obras y autores de importancia algo menor fueran desplazados hacia la oscuridad (la sinfonía de Brahms oscurece la sinfonía de Bruch). Manipuló ideológicamente un repertorio inocente para afirmar la posición social de un grupo dominante en la sociedad. Debo poner de relieve, por supuesto, que identificar la existencia de un elemento ideológico en la formación de un canon no es negar la validez al canon como corpus de brillantez ni proponer su deconstrucción. Pero sería razonable tratar de examinar las condiciones de su formación, cuestionar la rigidez de sus límites y considerar los términos de su posible revisión.

Nada de esto será emprendido aquí. Mi preocupación es simplemente señalar que la inclusión de Chopin en el canon de Breitkopf equivalía a una forma de adopción. Como Palestrina, también incluido por Breitkopf, Chopin se convirtió en una especie de miembro de honor de la tradición alemana. Y no es exagerado afirmar que la edición representaba un momento decisivo casi simbólico en la recepción alemana de Chopin, después de una dilatada polémica que había empezado en vida de Schumann, Rellstab, Kahlert y muchos otros, y continuó hasta los últimos años del siglo XIX. En una cultura que no estaba dispuesta por más tiempo a establecer una fácil ecuación entre lo significativo y lo bien compuesto, las asociación de Chopin con el salón había demostrado ser un obstácu-

26. Philip Brett, *Text, Context, and the Early Music Editor*, en *Authenticity and Early Music* (ed. Nicholas Kenyon). Oxford, 1988; pág. 86.

27. Véase William Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon Ritual, and Ideology*. Oxford, 1992.

lo considerable en la consecución de un éxito público en Alemania. Y fue sobre todo la edición de Breitkopf la que cambió este estado de cosas, confiriendo dignidad a Chopin dentro del mundo alemán. Andreas Ballstaedt ha estudiado en alguna ocasión la reclasificación de muchas de las obras de Chopin en las últimas ediciones de conocidas guías musicales alemanas, donde se las liberó, en efecto, de la categoría de "pieza de salón". Chopin, en resumen, se convirtió así en un compositor clásico.

Una vez logrado este status, se fue asentando por otros medios. Breitkopf publicó una selección de cartas traducidas al alemán,²⁸ junto con biografías serias a cargo de Adolf Weissman²⁹ y Bernard Scharlitt,³⁰ con el fin de disipar las asociaciones aún vigentes con lo efímero y lo ligero, aunque incluso estas biografías sucumbían en parte ante estas asociaciones. Poco después siguió un importante estudio analítico realizado por Hugo Leichtentritt bajo la inspiración de Riemann, que sometía virtualmente todas las obras musicales publicadas a un minucioso análisis.³¹ Este extenso estudio de Leichtentritt era una audacia asombrosa para la época. A muy pocos compositores se les concedió ese trato. Fue realmente un monumento a la "*Musikwissenschaft*", recientemente inaugurada y en creciente proceso de especialización. Estos primeros tiempos de la musicología científica en Alemania pueden ser un fascinante objeto de estudio, especialmente porque los valores expuestos allí siguen influyendo en los eruditos angloamericanos. Me extenderé un poco en esto. Manteniendo su inspiración filológica, la joven ciencia musical separó de forma efectiva el indigno arte del presente del perfecto canon clásico; al tiempo redujo este canon clásico a las escrupulosas tipologías de la nueva ciencia. El historicismo y el científicismo se unieron en este esfuerzo, y el estudio de Leichtentritt, con su enfoque morfológico analítico, fue característico en este sentido.

Poderosas voces se alzaron en protesta. Algún tiempo después de que Nietzsche denostase la estrechez de miras de la nueva filología,³² también Heinrich Schenker volvió la espalda a las instituciones y a las crecientes ortodoxias en el desarrollo de la musicología académica. Encontró mejor sustento -también como Nietzsche- en el pensamiento de Schopenhauer.³³ Es, pues, una paradoja muy elocuente que el canon schenkeriano, cultivado con no menos chauvinismo que la musicología académica, adoptase también a Chopin como miembro honorario de la gran tradición. Schenker indica esto en estas extraordinarias palabras: "Si el autor escoge el nombre de Federico Chopin para

28. *Friedrich Chopin gesammelte Briefe* (ed. Bernard Scharlitt). Leipzig, 1911.

29. Adolf Weissman, *Chopin*. Leipzig, 1912.

30. Bernard Scharlitt, *Chopin*. Leipzig, 1919.

31. Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, 2 vols. Berlín, 1921-2. Esas obras que están excluidas son precisamente las que podrían liberar la imagen de Chopin de compositor "de salón". Hay un estudio biográfico anterior de Leichtentritt, *Frédéric Chopin*. Berlín, 1905.

32. Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*. Véase especialmente la segunda de éstas, *On the Uses and Disadvantages of History for Life*, en *Basic Writings of Nietzsche*; trad. Walter Kaufmann. Nueva York, 1968.

33. Este no es un punto que podamos desarrollar en el presente ensayo. Como comentario sobre Schenker y Schopenhauer, véase el artículo de Nicholas Cook *Schenker's Theory of Music as Ethics*, publicado en *Journal of Musicology*, 7 (1989); págs. 415-39. Pero la discusión más profunda sobre este asunto está en la obra de Barbara Whittle *The Cultural Context of the Theories of Heinrich Schenker*. Tesis en *The Open University* en 1994.

su inclusión en la nómina de los grandes maestros alemanes es porque, a pesar de que sus obras maestras no procedan directamente de lo alemán -aunque estén ligadas indirectamente a ella- desea también que sean accesibles como fuente de los más altos logros del genio musical, y -en este elevadísimo sentido- ponerlas ahora al servicio de la juventud alemana". En otro punto, añade: "Por la profundidad con la que la naturaleza le ha dotado, Chopin pertenece más a Alemania que a Polonia".³⁴

Hay una nota al pie. En uno de los itinerarios más fascinantes de la moderna historia intelectual, el pensamiento schenkeriano fue transformado radicalmente en América, y sobre todo fue despojado de su contenido filosófico decimonónico antes de emprender su regreso a Centroeuropa bajo el nombre de "análisis schenkeriano", una construcción que el mismo Schenker no habría reconocido y menos aprobado. Aquí hay buen material para otro estudio sobre recepción. Pero lo que me parece realmente importante, aunque lo señale entre paréntesis, es que los analistas ingleses y americanos, no menos que los musicólogos alemanes, situaron la música de Chopin en un punto central de su canon clásico particular gracias en gran medida al compromiso schenkeriano con Chopin.

Compositores rusos

Me referiré en este punto a la influencia que Chopin en Rusia ejerció sobre Balakirev y su círculo. Las poéticas de la influencia han sido tratadas extensamente por teóricos literarios y musicales y no necesitan ser detalladas aquí;³⁵ sólo cabe poner de relieve que la deuda de Balakirev con Chopin bien puede ser entendida en los términos descritos por Joseph Straus como "lectura analítica errónea",³⁶ y por Leonard B. Meyer como una "deformación del significado principal".³⁷ Lo que importa en este caso es que la consideración de Chopin como compositor eslavo (uno de los primeros compositores de importancia en fomentar una forma de nacionalismo cultural en la música) fue en gran parte cuestión de recepción. Es verdad que escribió en alguna ocasión sobre su tentativa de "expresar la naturaleza de nuestra música nacional".³⁸ Es cierto a su vez que su forma de abordar las

34. Estos fragmentos de *Der Tonwille* y *Das Meisterwerk in der Musik* han sido traducidos por Ian Bent en *Heinrich Schenker, Chopin and Domenico Scarlatti*, revista *Music Analysis*, 5/2-3 (1986); pág. 131-49.

35. Existen muchos textos de Harold Bloom en torno a este tema; el más famoso es *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*; New Haven, 1973. Véase también, de Göran Hermerén, *Influence in Art and Literature*; Princeton, 1975. Específicamente sobre música son *Influence, Plagiarism, and Inspiration*, de Charles Rosen, publicado en *On Criticizing Music* (ed. por Kingsley Price; Baltimore, 1981) [este artículo se ha publicado en castellano en el núm. 13 de *Quodlibet* (febrero 99)]; *Schubert, Mahler and the Weight of the Past* de Susan Youens, en *Music & Letters* 67 (julio 1986), págs. 256-68; *Towards a new Poetics of Musical Influence*, de Kevin Korsyn, en *Music Analysis* 10/1-2 (1991), págs. 2-72; *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, de Joseph Straus; Cambridge (Massachusetts), 1990.

36. Straus, *Remaking the Past*; pág. 21.

37. Leonard B. Meyer, *Style and music: Theory, History, Ideology*. Philadelphia, 1989; pág. 23.

38. *Korespondencja*, vol. 1; pág. 57.

danzas nacionales cambió profundamente al final de su periodo en Varsovia (en parte, sospecho, bajo la influencia de los escritos de Kazimierz Brodzinski),³⁹ moviéndose de alguna manera hacia la estética fomentada por los nacionalistas rusos de finales del siglo XIX. Aunque por sus intenciones Chopin no puede ser circunscrito a la estética nacionalista, sí es probable que extrajese de ella alguna energía creativa.

La originalidad de Chopin como compositor –y no sólo como compositor de mazurcas– recibió de manera creciente una interpretación nacionalista por parte de Balakirev y su círculo, naturalmente a expensas de otros aspectos no menos esenciales de su música. Para Balakirev, la clave era que en Chopin el material popular estaba integrado con las técnicas más avanzadas de la música culta europea de entonces. Fue precisamente esa fusión de nacionalismo y modernidad lo que el propio Balakirev trataba de promover en la *Escuela Libre de Música*; reconocía en Chopin una poderosa fuente de inspiración en los dos aspectos. Para Balakirev, Chopin no era ni un compositor de salón ni un compositor romántico, sino una figura radical y progresista, y esta visión estaba ampliamente extendida entre otros miembros de su círculo y en general entre los nacionalistas eslavos a finales del siglo XIX.

No es sorprendente, pues, que su influencia estilística en las tendencias progresistas de la música rusa fuera considerable; se extendía desde la emulación directa hasta la transformación y la recontextualización. Técnicamente, los compositores rusos llevaron a cabo una selección cuidadosa a partir de la totalidad del estilo musical de Chopin. En lo armónico, se centraron en los elementos modales y las simetrías cromáticas. Melódicamente, hicieron uso de aquellos elementos que daban prioridad al ornamento y a la variación sobre el análisis minucioso y el desarrollo. Y en lo estructural, realizaron un cambio sutil y profético en el peso relativo de los componentes en Chopin, y dieron especial relieve a la textura. Todos estos rasgos proporcionaban a los compositores rusos alternativas a las formas y métodos de la tradición austroalemana, y este hecho se revelaría decisivo en el desarrollo de los estilos musicales del siglo XIX.

Anne Schwartz ha sugerido que la imagen de Chopin como compositor nacionalista y moderno declinó de manera significativa en Rusia a finales del siglo XIX. Al fin y al cabo, esta imagen se mantenía viva principalmente gracias al propio Balakirev cuando su círculo no era ya una fuerza unida e influyente en la música rusa. Balakirev, sin embargo, seguía aferrado a esa imagen. Curiosamente fue su iniciativa la que llevó a los círculos musicales polacos a apreciar adecuadamente a su compatriota. Muy al final de su vida, Balakirev visitó repetidamente Varsovia, instando a la Sociedad Musical de Varsovia a hacer algo para despertar el interés del público por Chopin. El 14 de octubre de 1894, a petición de Balakirev, se inauguró un monumento en conmemoración de Chopin en el

39. Brodzinski escribió sobre el significado más profundo de las danzas nacionales polacas en *Melitele*. Varsovia, 1829; págs. 85-105. Para un debate sobre esto véase la obra de Tadeusz Fraczyk *Warszawa mlodosci Chopina*. Varsovia, 1961; pág. 182-222.

lugar de nacimiento del compositor, la diminuta aldea de Zelazowa Wola, unos cincuenta kilómetros al oeste de Varsovia, y tres días después se celebró un concierto, en el que el propio Balakirev interpretó el prácticamente desconocido *Lento con gran espressione*.

Este fue sólo el comienzo de un renacimiento en la recepción polaca de Chopin, después de un periodo en el que a su genialidad se le había dedicado poco más que bellas palabras. Dos años después del concierto de Balakirev, el joven Karol Szymanowski escribió sus primeras piezas para piano, la primera ocasión en la música polaca en que un compositor aceptaba el desafío de Balakirev y establecía un contacto genuino con Chopin. Y fue Szymanowski quien continuó revitalizando más que nadie la imagen de un Chopin nacionalista y moderno, mostrándolo al mundo como un “eterno ejemplo de lo que la música polaca era capaz de lograr, un símbolo de una Polonia europeizada que, sin perder ninguno de sus rasgos nacionales, está en el pináculo de la cultura europea”.⁴⁰ Desde ese punto, esta historia tomó senderos inciertos. La ulterior manipulación de Chopin por parte de las sucesivas autoridades polacas, hasta la era comunista y postcomunista, exigirá en sí misma todo un capítulo.

Amateurs ingleses

En su estudio acerca de la interpretación musical en los hogares en la Inglaterra del siglo XVIII, Richard Leppert ilustra el papel de la música como norma social y confirmación de status, un papel que fue reforzado a lo largo de los primeros momentos del siglo XIX y durante la era victoriana.⁴¹ Fueron tanto valores religiosos como sociales los que potenciaron la creación musical dentro del hogar inglés de clase media. La rígida separación entre el ámbito amateur y el del concierto profesional servía para subrayar otras divisiones dentro de la sociedad victoriana. Cabría aludir aquí a todo un conjunto de fenómenos xenófobos, de sexo y de clase, y claramente no es ésta la ocasión de tratarlo. Pero puede que merezca la pena indicar que la esfera pública compartía algo con la privada: su llamativa falta de resistencia al poder establecido político y religioso. He comentado en alguna ocasión las razones históricas de este hecho.⁴² Tampoco procede analizar aquí las actitudes victorianas que hicieron que las mujeres fueran las principales consumidoras y practicantes de un arte notablemente centrado en el piano -la “orquesta del hogar”-.

Bástenos poner de relieve el resultado de todas estas influencias. En el último cuarto de siglo tuvo lugar un notable aumento en la venta de pianos en Inglaterra. Como señaló un crítico, “el arte

40. Karol Szymanowski, *Z Pism* (ed. Teresa Chylinska). Cracovia, 1958; pág. 185.

41. Richard Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-cultural Formation in Eighteenth-Century England*. Cambridge, 1984.

42. Jim Samson, *Music and Society*, incluido en *The Late Romantic Era: Man & Music*, vol. vii, (ed. Jim Samson). Londres, 1991; págs. 28-33.

doméstico se resume hoy en la palabra 'piano'.⁴³ El resultado fue una invasión de obras adecuadas para ser interpretadas por la mujer victoriana, que incluían piezas breves y transcripciones sencillas, piezas de danza, piezas "de carácter". Estilísticamente, este repertorio estaba basado en la música culta europea de medio siglo antes. Derek Carew se refiere a un "estancamiento estilístico" y describe las características piezas de salón victorianas como "sombras desvaídas del arte vivo y sugerente de sus progenitores del romanticismo temprano".⁴⁴ Entre los más distinguidos de esos progenitores se encontraba Chopin; los rasgos externos de sus nocturnos y mazurcas eran especialmente susceptibles de ser imitados por parte de los compositores victorianos. Técnicamente esto significó que las texturas chopinianas densamente tejidas y sus frases delicadamente formadas quedasen reducidas a serie de gestos superficiales: es tentador recurrir a la palabra de Matthew Arnold, "*kitsch*". El contraste con la influencia de Chopin en los compositores rusos no puede ser más evidente.

Y así, en consecuencia, la música del propio Chopin se confundió con esta prole. Hallamos los *Nocturnos* publicados en colecciones tituladas "*bagatelas de salón*"; encontramos los preludios descritos como "*perlas*" y los estudios como "*joyas melódicas*". Nos encontramos con publicaciones de versiones simplificadas y abreviadas de algunas de las obras que requieren mejor técnica, incluida la *Balada en sol menor*. Compárese esto con el proyecto de Breitkopf. Hay mucha ironía en la afirmación de Charles Hallé de que Chopin se había convertido en "propiedad de todas las colegialas"⁴⁵ y en la observación de *The Musical Gazette*, según la cual "las nietas de las señoritas que teclaban *La batalla de Praga* teclean ahora a Chopin".⁴⁶ A Chopin, en resumen, se le "domesticó" en los hogares ingleses de la misma manera que se le deificó en Rusia. Y a medida que su música se comercializaba cada vez más, sus rasgos inconfundibles, bien señalados por la crítica inglesa de principios del siglo XIX, fueron neutralizados mediante su asociación con la mediocridad circundante. Llegaron a camuflarse en el paisaje de una manera que anticipaba bastantes de los efectos de la industria cultural de hoy.

Resumen

Merece la pena reflexionar por un momento sobre estos cuatro perfiles. El panorama que he mostrado está excesivamente compartimentado, no hay duda; sé que existe un riesgo en hacer de múltiples líneas una sola. No obstante, parece claro que la música de Chopin era una especie de campo de batalla cultural a finales del siglo XIX, y que era presa de apropiaciones diversas. La obra

43. *The Musical Standard*, diciembre de 1866.

44. Derek Carew, *Victorian Attitudes to Chopin*, publicado en *The Cambridge Companion to Chopin* (ed. Jim Samson). Cambridge, 1992; pág. 226-7.

45. *The Autobiography of Charles Hallé* (ed. Michael Kennedy). Londres, 1972 (primera publicación en 1896); pág. 54.

46. *The Musical Gazette*, 4 diciembre de 1900. *The Battle of Prague* era una pieza de género popular, compuesta por Kotzwara a finales del siglo XVIII.

de Chopin era comunicación íntima; era un icono; era un elemento de propaganda cultural e incluso política; era un artículo de consumo.

Parece como si Chopin fuera un espejo en el que se reflejaran las ideologías en conflicto durante un momento crítico de la historia de la música, situado en el punto justo entre las nociones clásicas y modernas del arte. Los críticos franceses pretendieron preservar a Chopin como “el Ariel del piano”, el compositor romántico idealizado, el poeta. Los consumidores ingleses trataron de hacerlo doméstico, absorbiéndolo sin más en una cultura musical que consagraba, sin elementos críticos significativos, el ascenso de la clase media. Los compositores rusos lo transformaron en un compositor moderno, elevado hasta la órbita de una música innovadora que no responde ni al mundo de la música profesional ni a los gustos del público. Es especialmente curioso ver esta polaridad en la respuesta de dos países situados en los márgenes de Europa, una nación industrial y avanzada, y otra atrasada y con un régimen aún feudal. Desde estas perspectivas opuestas vemos por separado, y con especial claridad, las dos líneas que fueron sostenidas en oposición dialéctica con Alemania, una oposición que sólo se resolvió cuando Chopin fue elevado al canon, y por lo tanto absorbido por la historia como compositor clásico.

HISTORIA DE LA RECEPCIÓN: EL DESAFÍO DEL FORMALISMO

Tras la mencionada dispersión de los significados a finales del siglo XIX, tuvo lugar un perceptible cierre de significados en la recepción de Chopin en el siglo XX. Sin embargo, esta nueva delimitación, caracterizada por lo que podría ser llamado “el mito de la obra musical”, ha mantenido una relación de polaridad frente a las percepciones de la propia época de Chopin. No pido aquí que se preste especial atención a esta polaridad, que es bien conocida en términos generales. Pero quisiera reflexionar un poco sobre ella. De manera que habiendo contemplado los cuatro aspectos de la recepción dentro de una sola época, el final del siglo XIX, me centraré ahora en dos extensos periodos: la época de Chopin, y la nuestra.

El contraste es apreciable si consideramos la relación entre interpretación y texto. Chopin fue moldeado por el mundo de la música de concierto postclásica, lo que se llamó “estilo brillante” y, dentro de ese mundo, por la jerarquía de valores que hacía que la obra se subordinara al género, y el género a la interpretación. La obra ejemplificaba un género (principalmente variaciones, fantasías y rondós independientes), y el género ejemplificaba una interpretación, un acto comunicativo concreto dirigido a una audiencia específica. La primera música de Chopin pertenecía centralmente a este repertorio. Procedió a trascenderlo, desde luego, resituando su espacio interpretativo, destilando originalidad de la conformidad estilística, impulsando la obra a expensas del género. Lo trascendía,

pero también lo evocaba. Sus innovaciones surgían a partir del repertorio postclásico y estaban en deuda con él, y en cada caso concreto estaban condicionadas por su premisa central: que la obra y la interpretación estaban inseparablemente unidas. Para sus contemporáneos, Chopin era un compositor-pianista, escribía “música para pianistas” más que “música para pianoforte”, según señaló un crítico muy influyente.⁴⁷ También Moscheles insinuó que el Chopin intérprete ejercía una especie de monopolio sobre el Chopin compositor.⁴⁸ Como ha argumentado de manera convincente Jeffrey Kallberg, las infinitas variantes en las fuentes manuscritas e impresas de las composiciones de Chopin no reflejaban sino la fluidez del mismo concepto de obra musical para Chopin y sus oyentes.⁴⁹

Por otra parte, en la recepción posterior, la interpretación y el texto fueron tratados por separado. El drama de esta separación se escenificó en diversos escenarios. Los editores interpretaron su papel. En un principio nos encontramos con el intento de los discípulos de Chopin (y, a su vez, de los discípulos de éstos) por mantener viva la tradición chopiniana (intento que dio primacía a su propia práctica como intérprete), reproduciendo en la imprenta el recuerdo de versiones tocadas por Chopin y sus alumnos, incluso cuando éstas se desvían de las fuentes manuscritas e impresas.⁵⁰ Para la mentalidad de hoy, era una sociedad permisiva, aunque no deberíamos precipitarnos en el juicio. En cualquier caso, esta aproximación cedió terreno lentamente a la inquietud creciente de los investigadores por indagar en una tradición manuscrita de gran complejidad, en una carrera por hallar el texto definitivo, un texto hecho válido respaldado por las intenciones finales –como si esto fuera tan sencillo–.

Los pianistas también desempeñaron su papel en el divorcio entre interpretación y texto, del mismo modo que el recital de piano, esa institución moderna, desarrolló también sus dos culturas opuestas. Fue sobre todo Anton Rubinstein quien aclimató la música de Chopin al concierto público a finales del siglo XIX, y la introdujo así en un nuevo tipo de ámbito interpretativo; la manejó a su voluntad y con ello la cambió totalmente. Como indicó Hallé, “es ingenioso, pero no es Chopin”. No se trataba ya del compositor-pianista tocando de cara a la galería, exhibiendo orgulloso sus mercancías. Era más bien el público del recital quien ejercía el control sobre la música de otro: una forma de pertenencia, como ha sugerido Edward Said,⁵¹ en la que el texto no sólo es dominado, sino que

47. La famosa crítica de Fétis del primer concierto en París de Chopin. *Revue musicale*, 3 marzo de 1832.

48. Los apuntes de Moscheles sobre Chopin están registrados en *Aus Moscheles' Leben*, (edición en dos volúmenes elaborada por su esposa Charlotte, 1872-3). Para un comentario sobre estas visiones sobre Chopin véase la obra de Emil F. Smidak *Isaak-Ignaz Moscheles: The Life of the Composer and His Encounters with Beethoven, Liszt, Chopin and Mendelssohn*; Viena 1988; págs. 120-2.

49. Véase la obra de Jeffrey Kallberg *Hearing Poland: Chopin and Nationalism*, publicada en *Nineteenth-Century Piano Music* (ed. R. Larry Todd). Nueva York, 1990; págs. 221-57. El pasaje en cuestión está en las págs. 232-3.

50. Para un debate sobre este asunto véase la crítica de Zofia Chechlinska de la *Edición Nacional Polaca de Chopin en Chopin Studies*, 2 (1987); págs. 7-20.

51. Edward W. Said, *Musical Elaborations*. Londres, 1991. Véase el capítulo *Performance as an Extreme Occasion*; págs. 1-34.

puede además ser modificado en su forma. Esto culmina en los arreglos y transcripciones de los compositores-pianistas como Godowsky.

Sin embargo, este sometimiento del texto tuvo lugar en paralelo con un respeto creciente a su autoridad. La interpretación históricamente consciente, que trataba de recuperar las intenciones del compositor mediante un examen cuidadoso de las fuentes originales y una actitud circunspecta en lo referente a las convenciones interpretativas, era ya una realidad en el último tramo del siglo XIX, y deberíamos añadir de paso que las mujeres pianistas tuvieron en este punto un papel activo. En general, las mujeres debían esforzarse por demostrar credibilidad sobre el escenario en los conciertos, y probablemente el mejor modo fuera asumir los papeles de sumisión asignados tradicionalmente a la mujer (sumisión en este caso respecto al compositor y su texto).⁵² En consecuencia, las interpretaciones historicistas fueron absorbidas por un llamado movimiento *autenticista* que hoy en día nos ofrece interpretaciones y grabaciones de Chopin en pianofortes de comienzos del siglo XIX en un intento estudiado –y problemático, como sabemos– de dejar que la música hable como debió de hacerlo en su día.⁵³ Esto, curiosamente, está casi tan alejado del espíritu de Chopin como Godowsky.

Por supuesto, el contraste entre la época de Chopin y la nuestra se expresa de modo explícito en la crítica musical. Era práctica común entre los contemporáneos de Chopin relacionar su música tanto con contextos reales como imaginarios. Se consideraba que la obra actuaba de mediadora ante realidades superiores y de muchas clases: expresaba una emoción, contaba una historia, ejemplificaba un género, articulaba un estilo, confirmaba una institución. Y su significado era, por tanto, contingente. Además, la obra estaba habitualmente descrita en términos secuenciales. No constituía una estructura sino una sucesión de estilos, incluso de géneros. Combinación, pues, más que integración; sucesión, más que síntesis. Era, en cierto sentido, una narración.

En contraposición a esto, la crítica de nuestro propio siglo ha buscado descontextualizar la obra, para que se convirtiera así en un mundo en sí mismo, buscando una relación ideal entre la parte y el todo. Podemos hacer remontar la idea de un sentido estructural de la forma a los esquemas de teóricos como Adolf Bernhard Marx.⁵⁴ Pero desde sus inicios la idea fue adquiriendo una fuerza imparable, barriendo la teoría musical precedente, y construyendo al final sobre sus presupuestos el edificio completo de una disciplina nueva e independiente: el análisis musical. Unidad y totalidad, cualquiera que sea el significado de estas dos palabras en un arte temporal, fueron principios asumidos a priori en la obra musical, y el acto analítico era su demostración. La obra pasó a ser

52. Hay paralelismos con lo que ocurre con las mujeres directoras de orquesta del siglo XX. Estoy en deuda con Jeanice Brooks, que está investigando en la actualidad sobre Nadia Boulanger, por llamar mi atención sobre este particular.

53. Una interpretación alternativa de "autenticidad" se ofrece en el capítulo de John Rink de *Chopin Studies*, vol. 2 (ed. por John Rink y Jim Samson). Cambridge University Press, 1994.

54. Véase las notas de Jeffrey Kallberg en *Small "Forms": In Defence of the Prelude*, publicado en *The Cambridge Companion to Chopin* (ed. Jim Samson). Cambridge, 1992; págs. 124-44.

estructura, y en esto residía su valor. Y precisamente cuando el crítico había reemplazado al mecenazgo, el analista reemplazó al crítico como árbitro último de la calidad. La experiencia de los oyentes es otro asunto, influido sin duda por estas articulaciones organicistas y al mismo tiempo independiente de ellas. Me permito dudar seriamente si los oyentes experimentan habitualmente las obras musicales como algo unitario y cerrado y que excluye el mundo exterior a ella. De hecho, la divergencia entre retórica y realidad en este punto ha sido tratada por Nicholas Cook, quien considera que tal divergencia define culturalmente a nuestro siglo.⁵⁵

Comparemos, pues, el mundo de Chopin y el nuestro por medio de un ejercicio de recreación imaginativa. En la reexposición de la cuarta *Balada* podemos escuchar una un pasaje triunfante que sintetiza dos estilos exteriores muy diferentes, el canon y el *bel canto* ornamental, Bach y la ópera italiana. El mundo de Chopin pudo asociar la secuencia con un contexto convencional de improvisación contemporánea, señalado precisamente en estos términos en la bibliografía metodológica, y puede incluso oírse en la coda, llena de virtuosismo, un eco de las habituales peroraciones que buscaban el aplauso del público en las piezas de concierto más gratas a éste. En la segunda *Balada* oímos una confrontación dramática de material en fuerte contraste, puesta de relieve por un esquema bitonal que apunta con audacia hacia Wagner y Mahler. El mundo de Chopin vio en esto quizá los ingredientes formales clásicos del estilo brillante -la figuración virtuosa en contraste con la melodía popular, el estudio frente al *siciliano*-. Por lo que respecta al esquema bitonal, retomaba suficientes elementos formales clásicos como para que algunos no se preocupasen.⁵⁶ En la introducción a la *Fantasia op. 49* podemos escuchar una gran anacrusa de varias secciones al primer ciclo tonal y temático. El mundo de Chopin hubiera percibido la estilización de una escena operística: marcha lenta, recitativo, gran coro.

Se podría continuar en esta línea. Obviamente, hoy no percibimos los rasgos de género que debieron de impresionar a los contemporáneos de Chopin -los rasgos que en el *Preludio en la menor* hacen pensar en una marcha fúnebre-; los rasgos de la *Balada en sol menor* que la identifican con un lamento; las secciones de la *Sonata en si bemol menor* que apuntan al nocturno y al estudio; y, sobre todo, las marcas de vals y barcarola que están presentes en obras extensas como los *Scherzos* y las *Baladas*.⁵⁷ Y cuando sí percibimos este juego de géneros, lo interpretamos como una fisura temprana en el mundo de un periodo estilístico unificado en sus nociones, que, más que un eco de los *topoi* de las tradiciones post-clásicas, anuncia ya a Mahler. Lo que aquí nos importa es que el análisis de nuestro siglo no sólo ha elevado el concepto de estructura y con él el status de la obra musical: ha reducido a su vez la rica diversidad de la historia estilística a su propio canon de periodos estilísticos sucesivos y en competencia. No sólo es la obra una unidad en sí misma; también

55. Nicholas Cook, *Music, Investigation and Culture*. Oxford, 1990.

56. Véanse más observaciones acerca de este tema en *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge, 1992; pág. 16.

57. He tratado esto en *Chopin and Genre*, artículo publicado en *Music analysis*, 8/3 (octubre de 1989); págs. 213-231.

debe pertenecer a uno de los dos paradigmas estilísticos unificados, el “clásico” o bien el “romántico”. Sus verdaderos orígenes se pierden, pues.

ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN, HISTORIA DE LA MÚSICA Y ANÁLISIS MUSICAL

Aún quedan por tratar algunas de las implicaciones que tienen estudios de la recepción como éste en disciplinas más consolidadas como son la historia de la música y el análisis musical. Necesariamente, lo haré en términos más abstractos. He esbozado aquí lo que considero que es un importante modelo en la historia de la recepción de un compositor, concretamente un modelo de dispersión y cierre. La presentación ha sido sinóptica, pero espero al menos que haya permitido vislumbrar algunas dimensiones del estudio de la recepción: la acción de ciertas instituciones creadoras del gusto imperante; como revistas y casas editoriales; las poéticas de influencia en la música; y, sobre todo, las ideologías cambiantes que influyen el modo en que escribimos y pensamos sobre la música. Naturalmente no estoy sugiriendo que tales temas hayan sido ignorados por los musicólogos en el pasado. Pero, si se los sitúa en primer plano y se les confiere el valor explicativo del que carecían, los estudios de la recepción desafían a otros procedimientos de investigación más tradicionales. En la sección que cierra este artículo quisiera considerar brevemente este desafío, concretamente en relación con la historia de la música y el análisis musical.

En nuestra opinión, tales investigaciones pueden desempeñar su papel en la extensión del ámbito y la competencia de la indagación histórica, especialmente en relación con el primero de los dos temas citados al comienzo de este artículo, la música y el mundo social. La historiografía musical ha tendido tradicionalmente bien a la historia del estilo –básicamente, el hilo que conecta a ciertos compositores altamente considerados– bien hacia una historia que hemos llamado “social” –una descripción del papel o la función que ha tenido la música en la sociedad, por lo general en términos de producción y contexto inmediato–. Ambos enfoques construyen narraciones, y estas narraciones –como argumenté al principio– estabilizan de modo efectivo la obra musical por cuanto la ven bien como objeto relativo o bien como efecto de una causa. Los estudios sobre la recepción construyen, por otra parte, una historia bastante diferente, una historia de la respuesta, de la reacción del público ante las obras musicales. Al establecer las concepciones previas y prejuicios que condicionan la respuesta, los estudios sobre la recepción nos permiten vislumbrar las cualidades socialmente formativas de las obras musicales, añadiendo las investigaciones existentes a la de las causas sociales. En mi opinión, la historia de la recepción de Chopin a finales del siglo XIX no sólo nos ofrece una información ingente sobre cómo el mundo musical, en apariencia cerrado y altamente especializado, puede ser aprovechado por las ideologías dominantes para sus propios fines: revierte también en la

práctica compositiva. De modo específico, sienta las bases de una de las posibles interpretaciones del surgimiento de lo musicalmente moderno.

¿Qué consecuencias tienen los estudios de la recepción en el análisis musical? Por supuesto, estas consecuencias son más discutibles. Por un lado, los estudios sobre la recepción nos ayudan a situar el análisis musical, a mostrar algunas de sus raíces filosóficas, a revelar sus temas subyacentes. Propician, en resumen, una práctica analítica autorreflexiva. En otro nivel, el cuestionamiento es más ambicioso, pues afecta a la premisa central del análisis musical, la obra musical determinada. Y esto, naturalmente, nos lleva a mi segundo asunto, la música como texto. Resulta más bien obvio que los significados huidizos o evanescentes amenazan al análisis musical al poner en cuestión la estabilidad de la obra en cuanto a su identidad. No puedo ofrecer soluciones sencillas a este problema, pero quisiera afirmar que necesitamos construir un enfoque sobre la identidad de la obra basado tanto en el oyente como en la obra, pues considerarlos por separado nunca resultará satisfactorio.

Opino que un enfoque sobre la identidad basado en el oyente no requiere de nosotros que desechemos el proyecto analítico, sino que nos lo replanteemos. Nuestro estudio de la recepción chopiniana sí revela al fin y al cabo cierto grado de determinación textual, lo que restringe sustancialmente la noción de obra huidiza o en receso. Hay una medida de coherencia y conformidad en el extenso modelo descrito anteriormente, que hace pensar que aunque la determinación cede ante la mediación social, lo hace sólo hasta ciertos límites. Stanley Fish habla de “la autoridad de las comunidades interpretativas”, y aunque este concepto no está exento de problemas, transmite algo de la legitimación de perspectivas que he descrito en los cuatro perfiles de Chopin. La noción de “horizonte de comprensión” u “horizonte de expectativas”, procedente de la estética de la recepción alemana, es otra buena forma de expresar esto; especialmente lo es la formulación “fusión de horizontes”, según la cual la obra en sí es un elemento de mediación entre diferentes horizontes de comprensión.⁵⁸

Esto afecta al análisis. Al comparar nuestro mundo con el de Chopin, ya he tratado de sugerir que el análisis, a fin de cuentas, nos dice más cosas sobre nuestro mundo que sobre el de Chopin, puesto que supone una recreación efectiva de su música (una representación de ella) de acuerdo con ciertas premisas. Premisas que realmente se reducen al carácter autónomo de la obra musical; en realidad, ejercemos nuestro poder sobre Chopin explotando esta no identidad o *différence*. El estudio de la recepción nos lleva de un modo bastante directo, pues, a reconocer algo que sabemos racionalmente pero que preferimos olvidar: que incluso como analistas seguimos siendo en la percepción sujetos falibles, y que construimos el objeto de nuestro análisis. Por medio de nuestros encuentros con otros sujetos, incluyendo sujetos históricos, llegamos a saber que nuestro conoci-

58. Esto procede de Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*; trad. Garrett Barden y John Cumming. Nueva York, 1975; la edición del original alemán data de 1960.

miento es perspectivo.⁵⁹ Si de esto puede rescatarse algún indicio de conocimiento objetivo, un conocimiento independiente de lo que conocemos, puede ser identificado sólo como lo que atraviesa los límites entre las perspectivas, por así decirlo, y no como un conocimiento basado en una problemática asunción previa de absolutos. Jan Broeckx habla de rescatar “residuos de percepción receptiva”, y esto es, en cierto modo, lo que hace un análisis históricamente consciente.⁶⁰ En palabras de Hans-Georg Gadamer, los horizontes históricos asociados a los perfiles chopinianos que presenté más arriba serían proyectados y al tiempo eliminados, fundidos entre sí y englobados por nuestro horizonte analítico presente.

Irónicamente, los estudios ontológicos vienen a sugerir que un enfoque de la identidad basado en la obra impone no menos restricciones en el analista que un enfoque centrado en el oyente. En primer lugar, tales estudios consideran el concepto de obra como algo relativamente reciente en la historia de la música.⁶¹ En segundo lugar nos recuerdan que la obra musical incorpora zonas de indeterminación que resultan no ser en absoluto analizables.⁶² Dentro de las tradiciones tonales, la pervivencia de la identidad de la obra siempre reconocible, nunca la misma puede proteger por un lado el trabajo del analista, tal como éste se ha venido realizando. Pero, por otro lado, limita ese trabajo a algo así como la pura identificación de estructuras formales. En otras palabras, lo que analizamos es una estructura formal y no una obra musical.⁶³

Consideraré primero la protección que acabo de mencionar, después la limitación. La protección se concreta en la teoría de la música. Es obvio que no es razonable afirmar que la música pueda considerarse directamente una forma de comunicación sencilla. No hay mensajes; sólo oyentes que construyen imágenes a partir de las obras musicales, aunque dentro de las comunidades interpretativas concretas sí habrá un repertorio de imágenes compartidas. Y este repertorio ha incluido, notablemente, la poderosa imagen del texto invariable que surge como una especie de visión de lo inmanente. Aquí es donde entra la teoría musical. Ésta, antaño fuertemente prospectiva, lleva ya cierto tiempo funcionando de forma casi totalmente retrospectiva, formalizando nuestros conocimientos compartidos, dando validez a nuestro análisis y, al mismo tiempo, concediendo cierta relatividad a

59. La posición de Gadamer aquí tiene algo en común en un plano filosófico más extenso con el pensamiento de Habermas; él también busca un terreno medio entre la quimera del conocimiento objetivo y el relativismo inútil del conocimiento perspectivo. Para una discusión de estos aspectos, véase la obra de Julian Roberts *The Logic of Reflection: German Philosophy in the Twentieth Century*. New Haven, 1992.

60. Jan Broeckx, *Contemporary Views on Musical Style and Aesthetics*. Amberes, 1979; pág. 129.

61. Véase especialmente el estudio de Lydia Goehr *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, 1992.

62. Véase la obra de Roman Ingarden *The Work of Music and the Problem of its Identity*; trad. Adam Czerniawski (ed. Jean G. Harrell) (Berkeley y Los Ángeles 1986; original polaco editado en 1928). Véase también el trabajo de Zofia Lissa *Einige Kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes, en su Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wolhelmshaven, 1975; págs. 172-207.

63. Véase la obra de Ingarden, *The Work of Music*, para una profundización sobre este punto.

sus pretensiones. El análisis parecerá verdadero, como si lo fuera en términos de una teoría concreta (no puede ser verdadero, porque el análisis no puede ser verificado de modo definitivo). Aquí abrimos un espacio para una empresa formalista tradicional, para el tipo de análisis que todos solíamos hacer y que algunos -muy apropiadamente- aún emprenden. Al hacer disponible este espacio, reconocemos el valor y la fuerza del mito de la obra musical en nuestra cultura.⁶⁴

Pero con el mismo acto de reconocer e identificar ese mito, la nueva musicología ha indicado las limitaciones del tradicional tándem teoría-análisis, prefiriendo incluir a ambas a una red mucho mayor de alineaciones, la cual cuestiona la propia posibilidad de una estructura. Al manifestarse el análisis libre ya de la teoría, establece nuevas alianzas, entre ellas con la teoría crítica y las ciencias cognitivas; éstas, a su vez, han alentado al analista a ir más allá de las descripciones de las estructuras esquemáticas de las obras musicales (por cualquier método sofisticado) y a estudiar en su lugar, o al mismo tiempo, los grandes misterios de su material musical. Los estudios de la recepción han jugado su papel en estas evoluciones. Hasta el punto en que nos incitan a la desconstrucción de la obra musical, permitiendo que sus límites se desdibujen y disuelvan, nos obligan a afrontar la naturaleza social del material musical y al mismo tiempo a explorar los mecanismos que intervienen en su realización y percepción. Y es precisamente en estas áreas donde quizá podamos hallar el elusivo punto de encuentro entre los enfoques centrados en el oyente y aquellos que se centran en la obra, aunque aún queda un largo camino por recorrer hasta que esto pueda ser formulado adecuadamente.

Quizás no deba sorprendernos que la nueva musicología deje numerosas preguntas sin responder o con una respuesta parcial. Los estudios cognitivos parecen a menudo estar necesitados de las ideas musicales, bien documentadas, del analista avezado. En no pocas ocasiones, los intentos de fundamentar el discurso musical en el mundo social se limitan a poco más que una simple yuxtaposición de análisis tradicionales y constructos sociales con la esperanza de encontrar algo que "encaje bien"; muchos de ellos están realizados en una sorprendente ignorancia de las sólidas estructuras teóricas que para el estudio de la influencia social propusieron ya Adorno y los autores de la escuela crítica de Frankfurt. Las respuestas pueden ser incompletas, pues, pero las preguntas son valiosas e importantes. La recepción reciente de Chopin da testimonio de la necesidad de un liberador proceso de renovación dentro de esta disciplina. ■

Traducción: Maite Eguiazábal

64. Apenas puede afirmarse que el análisis tenga la protección adicional de su infraestructura institucional. Sólo en el Reino Unido tiene su propia revista, su propia sociedad y su propio congreso.