
LAS FRONTERAS DEL SINSENTIDO *

Charles Rosen •

¿Qué significa entender la música? Resulta fácil explicarlo o definirlo si partimos del nivel más modesto. Entender la música sencillamente significa no sentirse irritado o perplejo ante ella. Cuando a la edad de diecisiete años escuché el Quinto Cuarteto de cuerda de Béla Bartók (la primera obra extensa de este compositor que conocí), tuve una sensación de malestar físico; recuerdo claramente la sensación de náusea. Mi falta de familiaridad con el estilo hacía que todo lo que yo esperaba de esa música se viera frustrado o desbaratado, pues el cuarteto estaba suficientemente cerca del tipo de música que yo mejor conocía y más disfrutaba como para producir en mí intenso dolor. Por supuesto, hoy el Quinto Cuarteto no me procura más que disfrute –ocasionalmente con la pequeña desilusión que produce la excesiva familiaridad con la obra y el estilo: ya no capta mi atención a cada momento, como antes ocurría–.

De forma más positiva, el hecho de disfrutar con la música es la prueba más clara de comprensión de la música, la prueba de que la entendemos; y podemos extender ese disfrute a la empatía con otros oyentes que disfrutaban con la misma obra –si he perdido el gusto por una pieza que solía tocar, como la Tercera Sonata de Hindemith, no me extraña el disfrute que puedan experimentar otros oyentes: en su día yo también lo experimenté–.

Sin embargo, no es la falta de familiaridad o extrañeza de una obra o del estilo de un compositor lo que supone un obstáculo para la comprensión, sino la desaparición de lo familiar, la frustración de las expectativas y esperanzas alimentadas por la tradición musical en la que nos hemos educado. No es la novedad, por tanto, sino la ausencia de algo reconocible en su estilo, su lenguaje –algo que alguna vez hemos considerado esencial en la música– lo que hace

* *"The Frontiers of Nonsense"*, perteneciente a *The Frontiers of Meaning, Three Informal Lectures on Music*. Ed. Hill and Wang, 1994.

* El profesor Rosen ha sido invitado a impartir próximamente el curso *"La ambigüedad de la expresión' de 1720-1900: cambios en la naturaleza de la expresión musical"*, dentro del ciclo de Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá (días 1 y 2 de febrero de 2003).

que la escucha de una obra radicalmente nueva sea una prueba que probablemente no superemos. En vano traté de escuchar en el cuarteto de Bartók una simetría fraseológica o una resolución de la armonía que yo creía indispensable en toda la música, y que ésta se negaba a dar. En cierta ocasión Leo Steinberg afirmó con ingenio que la resistencia a los grandes maestros de la pintura de comienzos del s. XX no provenía de lo que éstos habían representado en sus cuadros, sino más bien de lo que habían eliminado. En un principio la abstracción nos chocó porque considerábamos que la pintura debía representar la naturaleza. Cuando nos acostumbramos a la ausencia de las formas de la naturaleza, empezamos a admirar el equilibrio de formas y el virtuosismo en el manejo del pincel. Más tarde, la técnica revolucionaria de algunos de los componentes de la Escuela de Nueva York nos privó del disfrute de la pincelada, y tuvimos que aprender a admirar el dramatismo gestual de la pintura arrojada o dejada gotear sobre el lienzo –sólo para ser frustrado más tarde por el estilo de figuras muy delineadas y con contraste de color de Ellsworth Kelly y Roy Lichtenstein, donde las superficies planas tienen algo de impersonal e incluso de comercial; al principio nos costó aceptar que aquello pudiera ser arte-. En música, la pérdida de la tonalidad supuso una gran conmoción, independientemente de qué periodo de tiempo, dentro del s. XIX, consideremos que llevó a ello; pero aprendimos a disfrutar las apasionadas frases de Schönberg y Berg. La frialdad, la aparente falta de pasión de Anton Webern, constituyó el siguiente obstáculo a superar, pero ahora nos sedujo el exquisito equilibrio de sus patrones simétricos –de lo que nos privaron, a su vez, los compositores más jóvenes influidos por Webern, como Pierre Boulez, que creaba texturas mucho más libres-.

De hecho, podemos revivir la historia del gusto musical dentro de nosotros mismos, como los embriones suelen emular en su evolución la evolución de su propia especie. Me han contado, aunque yo no recuerdo esto, que a la edad de ocho años me indigné al escuchar a Debussy. Parece ser que mi rotundo comentario de entonces fue: “Debería haber una ley que prohibiera la música como ésta”. Era comprensible: mis compositores favoritos eran Wagner y Beethoven. La influencia de Wagner sobre Debussy y la lógica con la que Debussy continuó la tradición de Wagner por nuevos caminos era tan incomprensible para mí como para la mayoría de los contemporáneos de Debussy. La reacción normal ante la música que no entendemos es la indignación moral, y yo era partidario de que la música que no entendía fuera proscrita y prohibida.

Si estar habituado a una música es condición de que sea entendida, resulta difícil ver qué se pretende cuando se escribe sobre ella. Unas cuantas experiencias de escucha de una sinfonía o un nocturno valen más que cualquier artículo o análisis. La propia obra de arte nos enseña a comprenderla, haciendo del crítico una figura no sólo parasitaria sino superflua. Y

no es éste un dilema nuevo, sino un dilema en el que se encontró el crítico al final del s. XVIII, cuando la función de la crítica como acto de enjuiciamiento se desmoronó ante sus ojos. Los criterios aceptados que habían servido tan bien durante siglos parecerían ya la herencia de una cultura extraña; ya no requería valentía alguna, ni provocaba sorpresa, cuestionar la autoridad de los clásicos, y se hizo algo casi corriente asumir que los modelos de Homero, Virgilio y Horacio ya no eran aplicables a la literatura de la Europa contemporánea. Con la asunción de que los referentes absolutos no eran válidos para nuevas civilizaciones y culturas diferentes, los críticos se vieron obligados a derivar sus raseros de la cultura objeto de su estudio, y luego de cada autor, y después de cada obra. Los valores críticos, por tanto, no podían imponerse *a priori* ni desde fuera, y los críticos finalmente aceptaron que una nueva obra era capaz de establecer su propio sistema de valores. He aquí la base de la famosa afirmación de Wordsworth, según la cual un poeta original “debe crear él mismo el gusto por el que ha de ser apreciado”. El juicio más tradicional y sencillo fue reservado a los periodistas. La evaluación crítica se transformó en entendimiento, y la crítica dejó de ser un juicio para convertirse en un acto de comprensión.¹

Este es el legado del Romanticismo, y los críticos que desearían mantener o recuperar los referentes absolutos han puesto sus objeciones a este legado, sin demasiado éxito. De hecho, preguntarnos si existe algo constante o invariable en la apreciación estética carece de sentido -incluso si existiera algo invariable, tendría que ser algo tan genérico que difícilmente

¹ Un ejemplo particularmente explícito de la nueva actitud ante la crítica se encuentra en la afirmación del historiador francés Prosper de Barante, conocido sobre todo por su Historia de los duques de Borgoña (1824-26), en la que introduce en la historia medieval un pintoresco toque de sabor local, derivado de las novelas de Walter Scott. Al principio de su relato de la vida de Friedrich Schiller (escrito en 1821) escribe:

“No se trata aquí de someter la producción de Schiller a ciertas reglas, comparándola con aquello que uno conoce y a lo que está habituado, y encontrándola buena o mala; cualquiera puede hacer esto a su modo. Empezar un examen de este tipo sería una tarea estéril y superflua. Por el contrario, puede ayudarnos estudiar la relación entre las obras de Schiller con el carácter, situación y opiniones del autor, y las circunstancias que le rodearon. Así concebida, la crítica no tiene el carácter fácil y absoluto de la absolución o la condena de una obra en función del mayor o menor parecido con formas establecidas; en cambio, se puede acercarse más al estudio del hombre y a la observación del desarrollo progresivo del espíritu humano, el más útil e interesante de todos los estudios”. [“...il n'est pas question ici de savoir, si en rapportant les productions de Schiller à de certaines règles, en les comparant à des formes dont on a le goût et l'habitude, on les trouve bonnes ou mauvaises; chacun là-dessus peut prononcer à sa guise. Se livrer à un tel examen serait une tâche superflue et fort stérile. Au contraire, il peut y avoir quelque avantage à rechercher les rapports que les ouvrages de Schiller ont avec le caractère, la situation et les opinions de l'auteur, et avec les circonstances qui l'ont entouré. La critique, envisagée ainsi, n'a pas un caractère aussi facile et aussi absolu que lorsqu'elle absout ou condamne, d'après la plus ou moins grande ressemblance avec des formes données; mais elle se rapproche davantage de l'étude de l'homme, et de cette observation de l'esprit humain dans sa marche, la plus utile et la plus curieuse de toutes les recherches.”]. Prosper de Barante, *Etudes littéraires et historiques*. París, 1859, págs. 71-72.

Podemos encontrar otras afirmaciones sobre la manera en la que los críticos de literatura rechazan el acto de juzgar la obra de arte como algo superfluo y como obstáculo para la creación original, pero ninguna más clara que ésta.

nos podría ayudar en un caso particular-. Nuestra apreciación sensorial del mundo y de las obras creadas por el hombre tiene, sin duda, un fundamento biológico, compartido por todos los seres humanos; pero esto no nos sirve a la hora de evaluar una fuga de Bach o una novela de Dostoievski -ni siquiera la experiencia de contemplar un paisaje, puesto que nuestro disfrute ante la vista de un monte o una cascada también viene determinado por la tradición de nuestra cultura-. En cualquier caso, hoy se da por supuesta la coexistencia de diferentes criterios para la valoración o el juicio estético. No se puede juzgar o entender a Beethoven con los referentes mozartianos, por mucho que fuera continuador de los mismos; ni a Berg con los referentes de Wagner o Richard Strauss, o a Elliott Carter con los de Ives o Stravinsky. La obra musical puede integrarse en la historia sólo de forma parcial, si bien esta integración parcial puede ser ineludible: también requiere ser escuchada como si nada hubiera antes ni después de ella.

La paradoja fue expresada de forma explícita en la publicación *Athenaeum*, verdadero manifiesto del Romanticismo centroeuropeo publicado por vez primera en 1799. Al comienzo de la sección de reseñas bibliográficas encontramos lo siguiente:

Las obras excelentes normalmente se critican a sí mismas, y por tanto es superfluo que otra persona emprenda la misma tarea que el autor ha emprendido. Sin embargo, si dicha crítica es en sí misma una obra de arte (siempre debería serlo), entonces su existencia es cualquier cosa menos superflua: tiene entidad propia e independiente de la obra criticada, del mismo modo en que ésta es independiente a su vez del material descrito en la misma.²

Es ésta una proclamación de la independencia del crítico que puede equipararse, en su contexto, con la de la libertad del artista. Y debemos admitir que un crítico que se precie necesita un pequeño grado de irresponsabilidad. Sin esa irresponsabilidad la labor del crítico es ciertamente superflua. Si los principios de la valoración crítica han de extraerse de la propia obra de arte, es claro que esto sería algo que el autor ya habría hecho, aunque sea sólo de manera implícita. La comprensión será más efectiva mediante una nueva lectura o una nueva escucha de la obra que mediante una recreación de la obra a cargo de otro artista, algo que será menos auténtico y probablemente menos convincente. Lo que entonces le queda al crítico es un acto de interpretación -y esto sólo si entendemos la interpretación como un acto original y creativo, o al menos un acto mediante el cual la obra cobra un nuevo aspecto ante nuestros ojos-.

² [*Vortreffliche Werke pflegen sich selbst zu charakterisieren und in dieser Rücksicht ist es überflüssig, wenn ein andre dasselbe Geschäft noch einmal verricht, was der Autor ohne Zweifel Schoo gethan haben wird. Ist eine solche Charakteristik indessen, wie sie es immer seyn sollte, ein Kunstwerk, so ist ihr Dasein zwar nichts weniger als überflüssig, aber sie steht ganz für sich, und ist so unabhängig von der charakterisirten Schrift, wie diese selbst von der in ihr behandelten und gebildeten Materie*]. *Athenaeum*, vol. II; pág. 285.

Esta proclamación de independencia crítica, que definía ya con claridad en 1799 la labor de los críticos en los dos siglos siguientes, continúa un párrafo más tarde sugiriendo que hay todavía un tipo más de actividad crítica que puede aceptarse como válida: la prevención de posibles malentendidos, la traducción a un lenguaje que pueda ser entendido por el lector común de una obra escrita en lenguaje esotérico. Se trataría, por tanto, de realizar una interpretación creativa, o una *explication de texte*: lo que en música llamamos análisis, justificable sólo cuando subsana algún error de percepción o una mala lectura. Schlegel, el probable autor del pasaje que hemos citado, no contemplaba el análisis como un fin en sí mismo, pero tal vez no le hubiera sorprendido que el análisis se haya convertido en una industria académica básica en nuestros días, pues la similitud con el ejercicio profesional de la exégesis bíblica –ulteriormente apoyado por la universidad– le hubiera parecido evidente.

En cualquier caso, además de la magna tarea de la interpretación, en la que su imaginación podía volar libremente, el crítico tenía la responsabilidad –más mundana– de hacer posible que el público asimilara aquello que no le era en principio familiar, de traducir lo esotérico a lengua vernácula. La familiaridad tiene, no obstante, sus peligros, particularmente cuando nos permite un cómodo asentamiento en el error –y el nombre que generalmente se le da al error comúnmente aceptado es *tradición*–. En la interpretación musical, tradición es la forma en que llevamos tocando la música en los últimos veinte años, con más errores que aciertos. La influencia de un hábito muy arraigado en nuestra concepción de la música es especialmente interesante cuando es ambiguo, es decir, cuando no estamos seguros de si dicho hábito está o no profundamente fundamentado en un error. Esto encubre la parcialidad de nuestras expectativas inconscientes.

Marianne Moore, en su poema "*Picking and Choosing*", escribió lo siguiente:

No es que nos vuelva locos el significado,
pero esta familiaridad con significados erróneos
le deja a uno perplejo...³

¿Significados erróneos? La música está siempre al borde de lo carente de sentido, del sinsentido. Como he dicho anteriormente, la comprensión de la música tiene mucho que ver con la capacidad de sentirse cómodo con ella; la música se ajusta a nuestras expectativas de una gramática y una sintaxis musicales, y somos capaces de atribuir un significado a la música en parte por tradición (la música lenta en modo menor es con frecuencia melancólica, por ejemplo) y, en parte –hay que decirlo– por capricho, por el libre uso de nuestra imaginación. Así, la creencia tan fabulosamente tonta de algunos comentaristas, según la cual los ritmos

³ ["We are not daft about the meaning./ but this familiarity with wrong meanings/ puzzles one..."]

con puntillo de tipo barroco representarían las olas del Rin en el lied de Schumann con texto de Heine sobre la catedral de Colonia (*Im Rhein, im heiligen Strome*, de *Dichterliebe*), no es más que libre asociación de ideas, apoyada por la arbitraria convicción de que una canción debe ilustrar musicalmente no ya el sentido general del poema, sino su primer verso -ningún compositor del Romanticismo creía que un río fluyera con el entrecortado ritmo de una obra a la francesa-.

Todo esto está muy bien con tal de que la obra que no nos es familiar no rompa con lo que para nosotros es la correcta estructura gramatical de la música, la correcta resolución de la disonancia, la ubicación familiar de la cadencia, o el esperado equilibrio en la frase de la melodía. Cuando el compositor viola el lenguaje musical tradicional con el fin de recrear parte del mismo de modo personal, el público debe aprender la nueva forma de expresión, familiarizarse con ella, escucharla con la debida frecuencia como para sentirse cómodo con ella. Pero, ¿qué sucede cuando no estamos seguros de si aquello que es incomprensible es una innovación o un error, una nueva creación o una errata de la partitura? Según me han contado, en la primera ejecución del *Apollon Musagète* de Stravinsky, el director estaba convencido de que muchas de las disonancias del compositor debían ser errores del copista, y las sustituyó por armonías más convencionales.

Normalmente, o bien las erratas son fáciles de corregir, o son tan triviales que no hay diferencia entre tocar la versión correcta o la defectuosa. Beethoven decía que muchas de las indicaciones dinámicas de la primera edición de las tres sonatas op. 31 estaban fuera de sitio, y la mayor parte de esas erratas son fáciles de corregir, aunque -por desgracia- pocos músicos son suficientemente sensibles a la idiosincrasia de Beethoven en el uso de las indicaciones dinámicas como para que les choquen las que están mal puestas. En cualquier caso, la forma segura de equivocarse con algunos de estos detalles es seguir pedantemente y al pie de la letra la edición original.

Sin embargo, en contadas ocasiones, una errata o un pequeño lapsus puede desafiar nuestra visión del lenguaje musical. Estos casos extremos nos permiten comprender un poco mejor la manera en la que la música adquiere significado, o qué implica afirmar que la música tiene sentido. Tomemos, por ejemplo, el famoso y controvertido primer movimiento de la Sonata *Hammerklavier* op. 106 de Beethoven, ese monumento del clasicismo tardío que reivindicó el derecho del compositor de hacer caso omiso de los deseos y necesidades del músico *amateur*. Así es como la partitura apareció impresa en las ediciones originales de Viena e Inglaterra (el pasaje se encuentra justo antes del comienzo de la recapitulación):

Ejemplo 1

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is in G major (one sharp) and includes a 'cresc.' marking. The second system is also in G major and includes a 'f' marking and a 'Red.' correction. The third system is in E-flat major (three flats) and includes a 'ff' marking and two 'Red.' corrections with asterisks.

Ciertamente hay muchos errores en las alteraciones accidentales en las primeras ediciones de las obras de Beethoven. El manuscrito de la *Hammerklavier* se ha perdido, pero no es seguro que su hallazgo nos ayudara demasiado: Beethoven era bien capaz de equivocarse en el manuscrito, o de no advertir errores en las pruebas de la imprenta.

La reacción inicial a este pasaje era que Beethoven olvidó indicar el becuadro del *la*, y consecuentemente esto se cambió en la mayor parte de las ediciones sucesivas. Pero las primeras reacciones tampoco son siempre de fiar. Piénsese en François-Joseph Fétis, el conservador crítico francés de principios del s. XIX, a quien no gustaba nada el *mi b* tenido del clarinete en el siguiente pasaje del movimiento lento de la Quinta Sinfonía de Beethoven:

Ejemplo 2

The image shows a single system of musical notation for piano in E-flat major (three flats). It consists of a single melodic line with various note values and rests.

Para una mente tan poco imaginativa como la de Fétis (sus admiradores dicen que tenía sus virtudes; pero éstas palidecen ante su incomprensión de Beethoven, Berlioz, Wagner, y

casí cualquier otro músico de su siglo), esta disonancia no podía sino ser una errata, y el clarinete debería seguir la melodía inferior subiendo a un *fa* durante dos compases:

Ejemplo 3



Esto le valió el desprecio -bien justificado- de Berlioz, quien defendió la correcta lectura del original (la evidente invalidez de la enmienda de Fétis se revela de forma inmediata con la torpeza de las octavas paralelas ocultas que surgen de esta manera). La tentativa de Fétis de convertir la inspiración de Beethoven en algo convencional ilustra indirectamente, en un terreno distinto del estrictamente filológico, la validez de un importante y largamente establecido principio de interpretación y corrección de los textos clásicos en griego y en latín: la superioridad de la “lectura difícil”, la versión que requiere justificación, que estimula el pensamiento, causa sorpresa, y desbarata nuestros viejos hábitos de pensamiento.

La preferencia por esta “lectura difícil” ha generado la controversia sobre el *la #* de la *Hammerklavier*. El *la b* es lo obvio para el oído y para la mente: es la nota esperada. En nuestro siglo, el modernismo y el intento de establecer una “lectura difícil” han dado lugar, como es natural, a la ambiciosa empresa de justificar este *la #*. Esto no es tan difícil como en un principio pudiera parecer, aunque la disonancia que se produce tiene pocos precedentes históricos en el tipo de contexto formal en que se produce -un pasaje que prepara el regreso de la tónica y del tema principal-. El *la #* y el tritono que se producen apuntan no ya a la tónica, si bemol mayor, sino a si mayor. Sin embargo, la sección de desarrollo anterior a esta retransición no sólo termina en si mayor, sino que Beethoven casi inmediatamente retoma la dominante de si mayor para un extenso desarrollo, que culmina en un impresionante clímax en si menor. No es imposible que Beethoven dejara que el retorno de si bemol mayor estuviera influido por el extraordinario final en si mayor de la sección de desarrollo o por la todavía más extraordinaria aparición de si menor en el clímax más poderoso del movimiento:

Ejemplo 4



Ejemplo 4 (cont.)

The musical score for Example 4 (cont.) consists of two staves. The upper staff is for the vocal line, starting with a whole note 'do' (do) in a half-note rhythm, followed by a series of chords. The lower staff is for the piano accompaniment, featuring a sequence of chords and dynamics: *pp*, *ff*, and *pp*. The tempo is marked 'a tempo'. There are also some performance markings like 'do' and 'pp' in the vocal line, and 'do' in the piano line.

Hace algunos años, un distinguido pianista austriaco me dijo que él no acepta el *la #* porque priva al tradicional retorno culminativo de la tónica si bemol mayor de su fuerza y su gran sonoridad. Pero la cuestión importante no es esa: sea o no correcto ese *la #*, el clímax en si bemol mayor claramente está pensado para ser inferior en fuerza dramática a la explosión en si bemol menor que ha de venir más tarde, como demuestra un examen de la textura y las indicaciones de pedal.

El mismo prejuicio en favor de un gran clímax en el regreso de la tónica al comienzo de la recapitulación llevó a los editores del s. XIX a añadir las siguientes octavas, totalmente desautorizadas:

Ejemplo 5

The musical score for Example 5 consists of two staves. The upper staff is for the vocal line, featuring a sequence of chords. The lower staff is for the piano accompaniment, featuring a sequence of chords and dynamics: *pp*, *ff*, and *pp*.

Esto ilustra cómo pensaban los pianistas que Beethoven habría escrito este retorno en tónica si hubiera conocido la técnica pianística moderna, pero además delata la convencional idea de que la recapitulación, con su vuelta del tema principal y de la tónica, debe ser la ocasión de un gran y estruendoso clímax.

Existe, además, un boceto del citado pasaje que podría apuntar a un *la b* en lugar de un *la #*, pero el boceto es muy diferente de la versión final, y por tanto no nos puede aportar una convicción definitiva. Cualquiera admitiría que el *la b* forma parte de la sucesión armónica esperada. La cuestión es: ¿reelaboró Beethoven esta armonía convencional para realzar el singular efecto del movimiento en su conjunto? Los puntos en los que hay efectos sorprendentes fueron sometidos por Beethoven a considerables modificaciones, como demuestra un reciente estudio de Lewis Lockwood de los bocetos de la igualmente sorprendente entrada de la trompa con la armonía "incorrecta" justo antes de la recapitulación del primer movimiento de la Sinfonía *Eroica*.⁴ Las

⁴ Véase la obra de Lewis Lockwood *Beethoven: Studies in the Creative Process*. Cambridge, Mass., 1992; págs. 167-180.

mentes estrechas del s. XIX también pensaron que esta entrada de la trompa era un error; mentes aún más estrechas del s. XX pensaron que se trataba de una broma. Podemos concluir que el momento anterior al regreso del tema inicial en tónica fue elegido por Beethoven como una de sus más curiosas y chocantes violaciones de la armonía tradicional.

La conclusión de Donald Francis Tovey –acertada, en mi opinión– fue que el *la* # de la *Hammerklavier* era de hecho un error, pero que Beethoven habría estado encantado de haberlo advertido. Puede parecer éste un comentario algo burlón, pero no lo es en absoluto. La correspondencia de Beethoven con su editor sobre el *scherzo* de su Sonata para piano y cello op. 69 revela esta posibilidad de forma bastante graciosa. El *fortissimo* en la segunda nota de la melodía motivó la corrección de Beethoven:

En el primer compás, hay que quitar el *ff*. Después [...] debe quitar de nuevo el *ff* e insertar *p* en la primera de las notas, y, de igual modo, el *ff* debe quitarse con el segundo cambio de clave.

Este ejemplo, procedente de una carta fechada el 26 de julio de 1809, resulta suficientemente ilustrativa. Cinco días más tarde encontramos lo siguiente:

Se va a reír Vd. de mi celo de autor. ¡Imagínese, corrigiendo ayer mi sonata para violoncello, me encuentro con que he cometido nuevos errores! Así que, en el *scherzo allegro molto* deje el *ff* al comienzo tal como estaba indicado, y lo mismo en los otros pasajes [en una nota al margen, añade:] Es decir, está bien como estaba en un principio.

¿Cuál de las dos cartas creemos? El manuscrito del *scherzo* se ha perdido, y el principio según el cual la última decisión del compositor es la válida no nos ayuda –en mi opinión– en este caso, aunque sí nos pueden ayudar las conclusiones que podemos sacar en relación con otras obras. El repentino *ff* es, en realidad, un detalle muy beethoveniano: he ahí el problema. Lo que sigue a este acento dramático no tiene que ver con lo que ocurre en otras obras del compositor: no sigue nada. Si este acento hubiera sido parte de la concepción original del tema de Beethoven, esta idea se hubiera desarrollado en mayor o menor medida a lo largo de la obra. Pero no encontramos tal desarrollo; tan sólo una repetición literal cada vez que se repite el arranque del *scherzo* (además está claro que Beethoven no escribió el *scherzo* al completo cada vez que se repite, sino que dio al grafista la orden de repetir literalmente la sección inicial tal como estaba escrita la primera vez). Un acento explosivo en el primer compás del motivo inicial no es un detalle que Beethoven hubiera ignorado en el resto del movimiento. Este detalle no aparece en ningún momento en el cello, y –lo que es más importante– este *fortissimo* no tiene consecuencia alguna en el resto del *scherzo*.

Estimo que el rechazo inicial de Beethoven de esta indicación es correcto, pero que cuanto más miraba la errata más le gustaba y le seducía su carácter dramático. Tenemos aquí un divertido caso de un error que va adquiriendo familiaridad hasta convencer al propio compositor de que es lo correcto. A Beethoven le llevó sólo unos días convencerse de que el error podía tener un significado propio, de que después de todo tenía sentido.

Del mismo modo, lo que a primera vista parece una errata en la *Hammerklavier* resulta tener interés musical después de todo, no sólo como un efecto local, sino también en la estructura global de la obra. Por eso muchos pianistas inteligentes se han dejado seducir por ello. Mi opinión personal es que el *la #* es probablemente un error de edición: produce una armonía tan atrevida que uno pensaría que Beethoven hubiera llamado la atención sobre ella añadiendo un signo de alteración de precaución, y no simplemente confiando en la alteración de la armadura. Existe, no obstante, una pequeña posibilidad de que el *la #* fuera el que Beethoven quería; es musicalmente mucho más interesante e incluso superior al *la ♯* que probablemente es correcto. He tocado el más discutible *la #* durante años, y seguiré haciéndolo. Es el deber moral del intérprete elegir la que cree que es la versión musicalmente superior, independientemente de la intención que el compositor claramente ha marcado –también es responsabilidad moral del pianista tratar de convencerse de que el compositor sabía lo que hacía-. En este maravilloso momento de la Sonata op. 106 concurren y se confunden todos estos dilemas morales.

Resulta todavía más interesante el grave error que se da al comienzo de la Sonata en si bemol menor de Chopin: en todas las ediciones del s. XX, la repetición de la exposición se indica –erróneamente– al comienzo del quinto compás, cuando debería estar al comienzo del primero. Ya he hablado de esto en algunas de mis conferencias que han de publicarse próximamente, y he incluso publicado las páginas en cuestión de la partitura, de modo que no repetiré de nuevo con detalle todos mis argumentos.⁵ Pero me gustaría volver la vista sobre la aceptación de este error a lo largo de siglo y medio, y sobre los resultados de mi intento de rectificación –una historia en la que ciertas personas, yo entre ellas, no salen nada bien paradas-. Servirá para clarificar el modo en el que la música adquiere importancia, y lo que la hace aparecer inteligible ante el oyente y el intérprete.

Para empezar, diré que yo no he sido en absoluto el único músico en advertir el error, y ciertamente tampoco el primero. El excelente pianista húngaro Béla Siki, un alumno de Ernst von Dohnányi que ahora vive en la costa oeste de Estados Unidos, era consciente del error, y yo recuerdo haber hablado con él sobre este particular hace unos años, cuando toqué

⁵ Véase *The Romantic Generation: The Charles Eliot Norton Lectures 1980-81*. Londres, Harper-Collins, 1996. Véase también el artículo "The First Movement of Chopin's Sonata in B \flat minor, opus 35". *19th-Century Music* (verano de 1990); págs. 60-66.

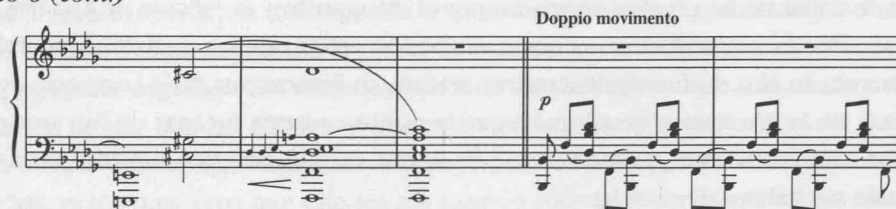
en Cincinnati y él impartía clases allí. El pasaje fue correctamente revisado por Johannes Brahms en su edición crítica de las sonatas, publicada por Breitkopf und Härtel a finales del s. XIX, edición reimpressa durante muchos años por Kalmus después de la Segunda Guerra Mundial. Probablemente yo la vi y la comparé con las ediciones al uso de Chopin que utilizaban la mayoría de los pianistas y profesores: la editada por Rafael Joseffy, la del alumno de Chopin Carl Mikuli, y una particularmente interesante de Karl Klindworth, incomparable testigo del modo en que se articulaban y fraseaban diversas florituras en la música de Chopin hacia el final del s. XIX. No era difícil llegar a la conclusión de que estas ediciones eran erróneas, y que la de Brahms era la correcta.

Lo importante es ver que la versión estándar es patentemente estúpida. De no ser porque muchos lo creen así, resulta imposible imaginar que Chopin hubiera compuesto la modulación que resulta de ir desde el final de la exposición directamente al quinto compás. De hecho, resulta imposible imaginar que ningún músico profesional la hubiera escrito, pues es literalmente incompetente. Es inconcebible que Chopin, o cualquier otro músico, pudiera ir desde una cadencia rota sobre *re b* directamente a la tonalidad de si bemol menor. El acorde de si bemol menor con el que empieza el quinto compás es remotamente posible como un pequeño detalle en una sucesión armónica más amplia, aunque sería bastante poco efectiva, y no sería propio de Chopin estropear de esta manera un momento tan notablemente dramático; continuar desde ese acorde como si la tonalidad de si bemol menor hubiera sido realmente restaurada resulta a todas luces imposible. He aquí el final de la exposición, seguido de los primeros seis compases:

Ejemplo 6

The musical score for Example 6 consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains six measures, each featuring a triplet of chords in the right hand and a single chord in the left hand. The dynamics range from *ff* to *f*. The second system begins with a first ending bracket over the first four measures, followed by a double bar line and the marking "Grave". The final measure of the second system is marked *f*.

Ejemplo 6 (cont.)



Lo que a continuación me gustaría considerar es cómo una ubicación tan torpe de la repetición pudo conservarse en las ediciones impresas, como estándar, durante más de ciento cincuenta años. El origen del error está en la doble barra al comienzo del quinto compás, una doble barra que no hace sino indicar un cambio de *tempo*: Chopin indica al pianista el cambio de un *tempo* lento inicial (*Grave*) a un *tempo doppio* (un cambio súbito a *allegro*). En realidad, dado que la indicación de tocar el doble de rápido que en los compases anteriores debe tomarse literalmente y no libremente (lo que escribe Chopin es “*Doppio movimento*” y no “*Più allegro*”), no hay cambio de pulso, sino sólo un cambio de notación. El único manuscrito que ha llegado a nosotros, un ejemplar corregido por la mano de Chopin, muestra claramente una doble barra sin los dos puntos que indicarían que la repetición habría de comenzar allí. Hubo originalmente tres ediciones, más o menos simultáneas: Leipzig, París y Londres. El editor de Leipzig confundió la doble barra con la indicación de una repetición, y añadió los dos puntos. La mayoría de los editores atribuyen la máxima autoridad a la edición parisina, dado que Chopin vivía en París, y en ocasiones corregía las pruebas de imprenta; dado el consenso unánime de los editores modernos, supuse que el error se repitió en la edición de París. Consulté la edición de Londres, y constaté que era correcta –de hecho, no sólo no tiene los dos puntos de repetición, sino que ni siquiera tiene la doble barra, aunque indica claramente el cambio de *tempo*–. La evidencia bibliográfica del ejemplar manuscrito y de la edición londinense ha de ser respaldada, naturalmente, con argumentos musicales, que expongo en mi artículo, subrayando sobre todo que los dos últimos acordes de la exposición duran dos compases cada uno, claramente dando a entender que Chopin ha vuelto al medio *tempo* del *Grave* inicial. Parece que Chopin tuvo la original idea de empezar esta sonata con la última nota de la exposición y modular a la tónica, un recurso maravillosamente eficaz.

El director de orquesta inglés Jeffrey Tate, con quien yo había hablado de este asunto, se lo refirió a su vez a la pianista japonesa Mitsuko Uchida. Tate había trabajado muchas veces con Uchida, y ella se disponía por aquel entonces a realizar una grabación de la Sonata. Después de uno de sus recitales fui a saludarla detrás del escenario, y ella quiso saber qué pruebas tenía yo de todo esto. Yo pensaba que la evidencia musical debía ser suficiente como prueba, y que así había sido para la mayoría de los músicos con los que yo había discutido este asunto;

pero le hablé de las pruebas aportadas por el manuscrito y la edición de Londres. Esto tuvo consecuencias problemáticas, ya que su grabación –en la que la repetición empezaba, razonablemente, en el c. 1– fue virulentamente atacada en Francia por Alain Lompech, crítico de *Le Monde de la Musique*: éste afirmaba que la pianista parecía incapaz de leer una partitura, y estaba ostensiblemente escandalizado por lo que consideraba una novedad o una perturbación de sus hábitos de escucha.

Poco después, ofrecí un recital para la radio francesa con dos de las sonatas de Chopin (la Sonata núm. 3 y la Sonata para piano y cello; no toqué en esta ocasión la Sonata en si bemol menor, obra que había tocado para la misma emisora de radio el año anterior). El recital fue seguido de una mesa redonda en la que estaba presente el Sr. Lompech, y otro participante en la tertulia tuvo la poco afortunada idea de traer a colación el artículo que recientemente yo había publicado en la revista *Nineteenth-Century Music*. El Sr. Lompech me preguntó con indignación cómo podía yo explicar que Chopin no hubiera corregido el ejemplar de la edición parisina que poseía su alumna Jane Stirling, ejemplar que ahora se encuentra en la *Bibliothèque Nationale*. Yo contesté que Jane Stirling no se distinguió por ser una gran pianista, que con seguridad ella no pudo haber tocado esta Sonata, y que Chopin sólo hacía anotaciones para Stirling sólo en aquellos ejemplares que ella podía tocar para él. El Sr. Lompech declaró que Jane Stirling sí tocó la Sonata en si bemol menor.

La cosa podría haber quedado ahí. Recientemente consulté la publicación facsímil de la *Bibliothèque Nationale* de todas las páginas de Jane Stirling anotadas por Chopin –cosa que yo debería haber hecho hace tiempo–, y descubrí que efectivamente ella no tocó la Sonata en si bemol menor entera, puesto que sólo había anotaciones en la relativamente fácil Marcha Fúnebre. Los otros tres movimientos estaban claramente fuera de su alcance como pianista. No había anotación alguna en el primer movimiento.

Algún tiempo después recibí una llamada del profesor Jeffrey Kallberg, de la Universidad de Pennsylvania; su conocimiento del estilo de Chopin es insuperable, y conoce los textos de Chopin tan bien como cualquier otro erudito de la música del s. XIX (no habrá más de dos o tres personas que sepan tanto de esto como él); es, además, una persona de naturaleza amable y generosa. “¿Qué te hace pensar que la edición de París sea incorrecta?” –me preguntó–. Le contesté, un poco avergonzado, que nunca me había tomado la molestia de mirar esa edición, pero que la suponía tan incorrecta como la edición de Leipzig, ya que las ediciones modernas que la usaban como fuente y que indicaban distintas alternativas en algunos pasajes –incluidas la edición de Henle y la infame edición “Paderewski”– nunca indicaban otra cosa para el pasaje en cuestión. La repetición de la exposición de la edición de París –según me aseguró Kallberg– empieza en el primer compás, y no en el quinto. En resumen, incluso si Jane Stirling hubiera tocado el movimiento, Chopin no hubiera necesitado corregir su ejemplar.

Lo poco sistemático de mi investigación se puso en evidencia; no consultar la fuente principal de la obra –fácilmente accesible– antes de publicar un artículo sobre el tema no es algo de lo que sentirse orgulloso. Sin embargo, la noticia de Kallberg no hizo sino añadir misterio a la cuestión de por qué los editores persisten en dejar la estúpida indicación del quinto compás, sin ofrecer una versión alternativa del pasaje. Según Kallberg, habrían seguido la edición de Leipzig, pero yo no creo que esto sea así. Cuando afirman haber consultado la edición parisina y ofrecer las versiones alternativas de los pasajes, creo que debemos creerles. No vieron la versión correcta porque no fueron capaces de reconocer lo que estaba ante sus ojos; los responsables de la edición “Paderewski” llegaron a imprimir en Varsovia una fotografía del manuscrito sin darse cuenta de que no contiene indicación alguna de repetición en el quinto compás.

Explicar por qué una versión que carece de sentido ha sido aceptada sin reparos por casi todos los editores del s. XIX y el s. XX, incluidos los alumnos del propio Chopin, no es, de hecho, tan difícil. Sobre el papel, los primeros cuatro compases, con la indicación de “Grave”, parecen una introducción, puesto que es usual que las introducciones estén escritas en un *tempo* lento. Además, cuando hay una introducción lenta, es tradicional empezar la repetición de la exposición con la llegada del *allegro*. La doble barra de Chopin en el cambio de *tempo* se parece lo suficiente a la notación habitual para esta repetición como para ser confundida con ella. La tradición de tocar dos veces la exposición de una sonata fue cayendo en desuso en los conciertos públicos durante el s. XIX, para ser recuperada a mediados de siglo por músicos de conciencia artística y pretensiones de erudición musical. La mayor parte de los pianistas con los que he hablado que han probado la repetición tal como está impresa en las ediciones del s. XX afirman que suena terriblemente mal, y deciden omitirla (es una pena, porque este primer movimiento es sorprendentemente corto sin la repetición, y gana mucho con un poco más de peso). Por todas las razones expuestas, no se reparó en que estos compases no son, estrictamente, una introducción, sino más bien uno de los dos temas principales que Chopin utiliza en la sección central de desarrollo. Dicho de otro modo, el motivo inicial de estos cuatro compases no reaparece en el desarrollo como si se tratara de algo extraño al cuerpo principal de la obra –como la sorprendente reaparición de la *Introduzione* en mitad de la sección de desarrollo de la Sonata para piano en fa sostenido menor de Schumann, o como el retorno de la introducción al comienzo de la sección de desarrollo en la Sonata “Patética”–.⁶ En lugar de esto, el motivo inicial del Grave simplemente se combina con

⁶ El argumento apasionadamente defendido por Rudolf Serkin, según el cual la primera página de la “Patética” debe también incluirse en la repetición de la exposición, constituye un problema distinto, pues ni genera ni evita un *solecismo* compositivo; además, la función de la sección inicial lenta no es ambigua: claramente es una introducción tradicional. La única cuestión musical es si la estructura musical es más dramática si se incluye la introducción en la repetición de la exposición, si refuerza el paralelismo de su retorno al principio del desarrollo.

el otro tema principal en la sección de desarrollo, incluso se funde con él, como parte del procedimiento motivico habitual en las secciones de desarrollo. Es, por tanto, un motivo principal, y no un prólogo a nada. La cadencia en tónica de cuatro compases se emplea para establecer la tonalidad a través de algunos movimientos cromáticos, y, en la segunda vez, para dar terminación a la cadencia rota del final de la exposición.

Tampoco tiene sentido interpretar estos cuatro primeros compases con un *tempo* libre, puesto que el modo en que funcionan cuando se toca la segunda vez es a un *tempo* más o menos exactamente el doble de lento que el *tempo* que sigue. La mayor parte de los pianistas toca estos compases aproximadamente cuatro veces más lentamente que el “*Doppio movimento*” siguiente, y así la relación entre las dos velocidades deja de tener sentido. Y, lo que es todavía más importante, la cadencia final de la exposición no queda completamente resuelta con el primer compás de la repetición sino con el segundo, donde entra la mano derecha. Si el pianista no da a entender que la primera nota de la voz superior es una nota melódica “retrasada”, por así decirlo, la conducción de voces –siempre tan importante en Chopin– no quedará clara, y el pasaje no tendrá su sentido pleno.

Los editores generalmente son humildes: trabajan de forma visual con cada signo de la partitura, sin preguntarse si tiene sentido, tan sólo mirando si se corresponde con otros signos parecidos en la misma pieza o en la misma tradición. El signo de repetición erróneo en el quinto compás de la Sonata de Chopin se parece a la indicación correcta en el quinto compás de la Sonata en fa sostenido mayor op. 78 de Beethoven, por ejemplo, y otros muchos casos pueden traerse a colación, como la Sonata “*Les Adieux*” de Beethoven o la gran Sonata en fa mayor para piano a cuatro manos de Mozart. Lo que es poco frecuente en el caso de la Sonata en si bemol menor de Chopin no es tanto la estolidez del error como el hecho de que tantos editores se hayan puesto de acuerdo en reproducir este error. La incompetencia natural no afecta más a los musicólogos que a los fontaneros, aunque su resultado no sea tan inmediatamente inconveniente. Otros errores, igualmente estúpidos, suelen cometerse de forma individual.

El ejercicio de la originalidad editorial suele muchas veces servir los intereses de la conformidad visual. Los editores quieren que el texto musical tenga una apariencia coherente, que haya una buena organización de los signos musicales. Wolfgang Boetticher, por ejemplo, que editó las obras pianísticas de Schumann para Henle, vio que había muchas ligaduras entre dos notas atravesando la barra de compás en una de las páginas de la *Novelette* núm. 8, así que añade una ligadura entre dos notas (los dos *mi* \flat) que originalmente no estaban ligadas:⁷

⁷ Schumann, *Klavierwerke* (Múnich), vol. II; pág. 120, c. 200.

Ejemplo 7

He aquí la edición de Clara Schumann del mismo pasaje:

Ejemplo 8

En el Nocturno de Clara, de donde procede esta bella melodía, la segunda nota del tema nunca está ligada, sino repetida, y Schumann también repite la nota cada vez que utiliza la melodía en la *Novelette*. Pero esto no es suficiente para disuadir a Boetticher. Todo lo que es capaz de ver es que la página es más uniforme desde el punto de vista tipográfico con una ligadura más, así que la añade.

En las Mazurkas de Chopin, también publicadas por Henle, el editor, Ewald Zimmermann, observa en un ejemplar conservado de un alumno de Chopin de la Mazurka en si menor op. 33 núm. 4 dos cruces de la mano del compositor en las dos primeras partes del último compás, lo que le lleva a aventurar que Chopin sugería omitir estas dos partes métricas. No parece arredrarle el absurdo musical que resulta:

Ejemplo 9



No se preocupó de averiguar que Chopin acostumbraba a trazar cruces en las partituras de sus alumnos con el fin de indicar su aprobación a la interpretación de determinados pasajes. Estos errores no son menos burdos que la repetición de la exposición en la Sonata en si bemol menor de Chopin, pero son invenciones individuales, no engaños colectivos.

La casi total unanimidad con la que los editores se empeñan en reproducir el error en el primer movimiento de la Sonata debe explicarse por algo más que el mero hecho de que la primera frase parezca una introducción de cuatro compases a un *allegro* principal. Margaret Bent (anteriormente profesora de Princeton, ahora de All Souls, Oxford) me señaló que incluso Edward Cone al principio defendía la versión que contiene la errata –tal vez porque una “lectura difícil” suponía para él un desafío interesante–, y que luego cambió de parecer, observando que empezar la repetición en el primer compás aportaba “una solución” al problema. Esto muestra cómo incluso un músico distinguido e inteligente como Cone puede estar influido por años de familiaridad con una versión errónea, ya que, de hecho, comenzar en el primer compás es la única solución; no hay ninguna otra solución, y nadie ha aportado nunca otra solución.

El consenso a lo largo de los años de los editores en una lectura absolutamente carente de sentido constituye un tributo a la originalidad del pasaje, a su naturaleza innovadora: una introducción que resulta no ser tal introducción, sino uno de los temas principales, completamente integrado en el resto de la estructura; una primera frase que empieza en la armonía “incorrecta” para luego ir a la tónica; una nota inicial que finalmente se entiende como la armonía resolutive del final de la exposición; una frase inicial que luego se convierte en una modulación que vuelve desde la última cadencia de la exposición a la tonalidad central. No nos sorprende que en ocasiones se caracterice a Chopin como a un compositor poco interesado en la forma sonata y poco inspirado por ella. La errata da fe de que los editores originales y los editores sucesivos no tenían ni idea de lo que hacía Chopin, de que se sentían perdidos con esta estructura. Por eso no supieron hacer una lectura correcta, que estaba ante sus ojos todo el tiempo. No pudieron siquiera incluirla como lectura alternativa o al menos mencionar su existencia.

En definitiva, entendemos la música cuando nos sentimos cómodos con ella. Si la hemos escuchado bastantes veces, o incluso si la hemos visto muchas veces impresa de la misma manera, entonces sonará bien y tendrá buen aspecto. Eliminar un mal hábito de lectura o de interpretación puede ser tan difícil como cambiar los cereales que uno toma de desayuno, las bebidas que uno suele tomar, o la hora de levantarse. Uno de los directores mozartianos mejores y con mayor sensibilidad, Fritz Busch, insistió durante toda su vida en que los cantantes ejecutaran esta usual cadencia de los recitativos sin la apoyatura que era absolutamente tradicional y universal en vida de Mozart:

Ejemplo 10



Estaba entonces en boga la austera tradición alemana de tocar a Mozart exactamente como indicaba la notación (una tradición que no es peor que la moda actual de añadir todas las excrescencias posibles a la música si éstas podían haberse empleado en vida del compositor). Y, sin embargo, la versión sin ornamentar resulta fea desde el punto de vista de la curva melódica mozartiana, y la apoyatura que la hace aceptable no es ya deseable, sino estrictamente necesaria. No obstante, Busch estaba tan acostumbrado a la versión fea que la adición de la nota de adorno le desagradaba. Como decía Beaumarchais, las cosas que son demasiado tontas para ser dichas, pueden ser cantadas. Podríamos añadir: nada es demasiado tonto para ser cantado o tocado, una vez que nos hemos acostumbrado a ello.

No quisiera terminar con un comentario tan pesimista, porque hay otras moralejas más alegres que sacar de esta historia. Con el tiempo, los significados erróneos son puestos en evidencia. Las tradiciones interpretativas que dejan de tener sentido son finalmente cambiadas -excepto en Viena, tal vez-. La música crea significado. La nueva música crea nuevos tipos de significado. ■

Traducción: Ramón Silles